



RETÓRICA DEL CINE DE AUTOR EN LA PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL DE DAVID LYNCH

Tesis para obtener el grado de
Doctor en Ciencias del Lenguaje

Presenta:

Miguel Oswaldo Sáenz Cardoza

Dirección:

Dra. Raquel Graciela Gutiérrez Estupiñán

Asesores:

Dr. Jaime Villarreal
Dr. Víctor Gerardo Rivas
Dra. Ana Lorena Carrillo
Dra. Ester Bautista Botello
Dr. Pablo Oyarzún Robles

Noviembre, 2019



RETÓRICA DEL CINE DE AUTOR

EN LA PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL DE DAVID LYNCH

Tesis para obtener el grado de

Doctor en Ciencias del Lenguaje

Presenta: Mtro. Miguel Oswaldo Sáenz Cardoza

Dirección: Dra. Raquel Graciela Gutiérrez Estupiñán

Asesores:

Dr. Jaime Villarreal

Dr. Víctor Gerardo Rivas

Dra. Ana Lorena Carrillo

Dra. Ester Bautista Botello

Dr. Pablo Oyarzún Robles

Noviembre, 2019

RETÓRICA DEL CINE DE AUTOR

EN LA PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL DE DAVID LYNCH



Miguel Oswaldo Sáenz Cardoza

Dirección: Dra. Raquel Graciela Gutiérrez Estupiñán

2015-2019

A mi padre y a mi madre

AGRADECIMIENTOS

Sin la fe que mis padres han depositado en mí a pesar de todas mis faltas y arrebatos, yo estaría en un lugar muy diferente del que estoy ahora. A ellos antes que a nadie mi gratitud. Después a mi directora de Tesis, Raquel Gutiérrez Estupiñán, por su enorme dedicación y su inquebrantable compromiso, virtudes que anhelo ser capaz de llevar algún día a mi propio ejercicio docente con la misma dignidad; le agradezco también haber creído en mí cuando nadie más lo hizo; su admirable humildad a pesar de toda su sabiduría; agradezco a la vida por su entrañable amistad; por su interés genuino por mi trabajo y por haberme contagiado su fascinación por el arte de contar historias. A Jaime Villarreal, a quien agradezco mucho su amistad, la gratitud de su disposición y su ejemplo pues, junto a la Doctora Raquel, ha impulsado mi carrera académica en todas las formas que han estado en sus manos y me ha mostrado el camino que debo seguir. Agradezco también las perspectivas inagotables que me ofreció para que mi investigación se mantuviera siempre en discusión, apuntando a nuevas direcciones; por haberme facilitado las herramientas para entender el valor de la escritura ensayística, de la labor urgente de la crítica y, en especial, por devolverme el interés por la obra de Walter Benjamin que había perdido por culpa de malas compañías.

Mi más sincera gratitud a Pablo Oyarzún por esa generosidad de absoluto desinterés que sólo es propia de gigantes. Tan solo en tres meses que tuve la fortuna de conversar con él, Pablo no sólo me enseñó a leer sistemáticamente a Benjamin, a estimar la experiencia poética, el arte de la traducción, a ponderar la cosmovisión chilena con mayor justicia... También me demostró con impecable ejemplo que, entre más grandes somos, más humildad hay que exigirle a nuestro carácter. Al Doctor Gerardo Rivas, por considerar valiosos mis esfuerzos desde que tomé sus seminarios de fenomenología en la maestría y hasta la fecha. Carezco de los recursos para hacer justicia a todo el tiempo que ha dedicado a leerme, a escucharme y a corregir mis flaquezas de filósofo improvisado, especialmente en este trabajo. Si en algún lugar he atestiguado de primera mano el rigor y la profundidad de la meditación filosófica ha sido en sus lecciones, en su radical escritura y en sus afiladas observaciones. Agradezco a la Academia del Posgrado en Ciencias del Lenguaje, por su apertura a otras

perspectivas, pues confiaron en mí más allá de las enormes distancias que separaban mi proyecto de admisión original de sus líneas de investigación de base. En especial a la Mtra. Guadalupe Grajales, Coordinadora del posgrado, porque siempre nos ofreció a mis compañeros y a mí sus mejores ánimo y consejo ante cualquier problema o proyecto que tuvimos entre manos durante nuestra estancia como alumnos. A la Dra. Lorena Carrillo, por su valiosa lectura y sus consideraciones hacia el final del proyecto; a la Dra. Ester Bautista, por su hospitalidad y su inmejorable disposición e interés por mi trabajo actual y el que viene enseguida.

A They Adames, por su amor y por su fe prácticamente ciega en mis aspiraciones, en mis capacidades; por no permitirme darme por vencido y mantenerme de pie, por evitarme la mala locura y procurarme la buena, el ocio y la mirada distraída; la inspiración, no más la de la musa que la del virtuoso; por la maravillosa aventura de compartir la vida con ella. A mis perros, implacables guardianes de mi estabilidad mental aunque me vuelvan loco. A mis amigos que, además de los ya nombrados, son pocos, pero insustituibles: mis colegas del posgrado, gracias a quienes el proyecto colectivo se mantiene vigoroso. Anaid Sabugal, cómplice de pasiones intelectuales y de aritméticas de melodramas adolescentes mediadas por el alcohol. Por la música de su alma negra y por no dejarnos morir. Por contagiarme de su amor desbocado a la filosofía. Eduardo Vallejo, por compartir conmigo sus utopías incansables, por enseñarme que el mundo se puede transformar si se cambia la disposición de la consciencia. Por mostrarme la magia de la más curiosa forma de deconstrucción, esa que surge de las propias cenizas. Israel García Plata, por su diálogo desafiante y su hermandad, por animarme a mirar de cerca a Chile. Coral Buitrón, por su contagiosa cordura y su claridad mental y espiritual. Oscar Alcalá, pues sin su consejo esta tesis nunca hubiera terminado, y yo habría sobreestimado sus modestos logros.

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN
[IX]

PARTE 1. RECONSTRUCCIÓN CRÍTICA DE LA HISTORIA DEL CINE DE AUTOR. 1950-1980

CAPÍTULO 1. 1950-1968. *LA POLITIQUE DES AUTEURS*: LOS ORÍGENES DEL CINE DE AUTOR

1.1. LOS *CAHIERS DU CINÉMA* Y LA *NOUVELLE VAGUE*: APUNTES SOBRE UNA REVOLUCIÓN
.....[1]
1]

1.2. EL DISCURSO DEL *AUTEUR* EN LA CONSTRUCCIÓN DEL ESTILO CLÁSICO DE HOLLYWOOD
.....[2
3]

1.3. *MISE EN SCÉNE*: EL REALISMO COMO ESPECIFICIDAD CINEMÁTICA
.....[46]

CAPÍTULO 2. 1969-1980. *AMERICAN NEW WAVE*: EL NUEVO CINE DE AUTOR, O LOS PRIVILEGIOS DE LA JUVENTUD

2.1. DECADENCIA Y RENACIMIENTO DE LA IDEOLOGÍA DEL *AUTEUR* EN ESTADOS UNIDOS ..
.....[7
7]

2.2. CONTRACULTURA Y REDENCIÓN: EL *AUTEUR* DE LA PRIMERA OLA
[89]

2.3. AMBIGÜEDAD Y MASIFICACIÓN: EL *AUTEUR* DE LA SEGUNDA OLA[113]

PARTE 2. METODOLOGÍA TEÓRICO-CRÍTICA PARA EL ESTUDIO DEL CINE DE AUTOR

CAPÍTULO 3. LA UNIDAD SEMIÓTICA DEL DISCURSO FÍLMICO

3.1. <i>MOVIE</i> : APORTACIONES GENERALES DE LOS CRÍTICOS BRITÁNICOS EN LA «TEORÍA DEL AUTOR»	[157]
3.2. PETER WOLLEN: LA UNIDAD ORGÁNICA DE LA SEMIOSIS CINEMATOGRAFICA	[166]
3.3. VICTOR F. PERKINS: SÍNTESIS Y AMBIGÜEDAD COMO VALORES DE AUTORIALIDAD EN LA FUNCIÓN DIRECTORIAL	[174]

CAPÍTULO 4. INTERSUBJETIVIDAD E INDETERMINACIÓN: FUNDAMENTOS DE LA RETÓRICA DEL CINE DE AUTOR

4.1. ENUNCIACIÓN, INTERSUBJETIVIDAD Y POLIFONÍA	[191]
4.2. SENTIDO HISTÓRICO E INDETERMINACIÓN AUDIOVISUAL	[225]

CAPÍTULO 5. DEL NARRADOR AL AUTOR IMPLÍCITO: LA VOZ DEL SILENCIO FICCIONAL

5.1. <i>THE NEW CRITICISM</i> : OPERACIONES DISYUNTIVAS DEL LENGUAJE POÉTICO	[261]
5.2. NARRADOR, MEGANARRADOR, AUTOR IMPLÍCITO	[274]

PARTE 3. DAVID LYNCH, PARADIGMA DE CINE DE AUTOR CONTEMPORÁNEO

CAPÍTULO 6. LA TRAIÓN DE LAS PALABRAS: AUTOR IMPLÍCITO Y ARTEPURISMO
BASADO EN LA CONSCIENCIA
[297]

CAPÍTULO 7. *ARE YOU A DETECTIVE OR A PERVERT?*:
LA MIRADA INTERSUBJETIVA EN EL CINE DE DAVID LYNCH
[331]

CAPÍTULO 8. EL MONSTRUO Y LA IMAGEN POÉTICA
.....[367]

CONCLUSIONES
.....[419]

BIBLIOGRAFÍA
[457]

FILMOGRAFÍA
[479]

NOTA SOBRE LAS TRADUCCIONES

Las citas de todos los textos cuyos títulos aparecen en nuestra bibliografía en un idioma extranjero han sido traducidos por nosotros. Agradezco en este aspecto la asesoría de todos aquellos que me ayudaron en esta difícil tarea, en especial a Raquel Gutiérrez Estupiñán, mi directora de tesis, y a Pablo Oyarzún. En los casos de las obras que citamos sus traducciones al español hemos hecho lo posible por ofrecer la información sobre el traductor en las fichas bibliográficas correspondientes.

Decidimos, por otra parte, dejar sin traducir y presentar en su idioma original los fragmentos citados de los diálogos de filmes, considerando que todos ellos están hablados en inglés y que es una competencia básica del lector al que está dirigida esta investigación un dominio mínimo de este idioma o que, en su defecto, los filmes normalmente ofrecen ellos mismos doblajes o subtítulos. De acuerdo con este criterio, hemos incluido en cada diálogo de filme citado, a modo de referencia, el tiempo aproximado en el cual aparece en el filme, de manera que el lector pueda ubicarlo rápidamente si así lo desea.

Para los términos que usamos en idiomas distintos del español y del inglés, hemos tratado de ofrecer en su momento una justificación adecuada de tal uso, explicando las dificultades de su traducción, en especial cuando su significado no nos ha parecido evidente. No obstante, cabe aquí recapitular los casos más importantes.

Con respecto a la traducción del término «*authorial*», concepto que hemos estudiado principalmente en textos escritos en lengua inglesa, es más frecuente verlo traducido al español como «autorial» que como «authorial». Sin embargo, las dos traducciones son normalmente aceptadas, razón por la cual preferimos la segunda, en virtud, primero, de respetar el trasfondo anglosajón original del vocablo que, como dijimos, hemos estudiado casi de forma exclusiva en dicha lengua (salvo por el francés *auctoriale*, que también se escribe con *i*), y luego, de uniformar los vocablos derivados del concepto de autor, como autorizar, autoridad o autoritario.

Otra palabra anglosajona de la misma familia que hemos adoptado a nuestro vocabulario es «*authorship*», la cual carece de traducción específica en el español. El uso

que en este texto le damos no debe confundirse con la palabra «autoría», quizás el vocablo hispano más cercano a *authorship*, puesto que autoría se define simplemente como *cualidad de autor*, mientras que, en el contexto de nuestra discusión, *authorship* designa más bien un campo de estudio, un problema específico de la teoría de la ficción, especialmente de la literatura, pero también muy presente en el cine. Por tal motivo, optamos por una traducción propia: «autorialidad».

En cuanto al concepto francés, «*mise en scène*», lo hemos mantenido sin traducir para referirnos con ello a su especificidad como concepto técnico-crítico tal como fue empleado por los redactores de los *Cahiers du Cinéma*. Es decir, nuestra intención al mantener su escritura original es desligar el significado mucho más general de «puesta en escena», como normalmente se traduce, del significado particular que tenía para este grupo de críticos y que es fundamental para nuestro estudio. Aplicamos el mismo criterio para los vocablos *metteur en scène* y *auteur*. En el caso de este último, en nuestra investigación conviven tanto el vocablo en español, autor, como el francés, con la intención de que se entienda el último como asociado a los límites más estrechos de la *politique des auteurs*. En otras palabras, reservamos el vocablo en francés, *auteur*, para vincular su expresión al movimiento artístico del cine francés de los años cincuenta y sus derivaciones ideológicas en Estados Unidos, a saber, lo que llamamos *auteurismo*. Mientras que la palabra «autor», en español, designa el sentido que aparece desde el título de la tesis en toda su complejidad.

...esta es la verdadera hora de mi muerte, y lo que sigue no me concierne a mí sino a otro. Aquí, entonces, al soltar la pluma y proceder a firmar mi confesión, llevo la infeliz vida de Henry Jekyll a su final.

The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde

—ROBERT LOUIS STEVENSON, 1886 (2002)

INTRODUCCIÓN

I

Esta investigación se fundamenta en la creencia de que la obra de arte, en tanto hecho del lenguaje, es un organismo vivo, pero que sólo reclama esa vida cuando es percibido y considerado como tal por su público. La vida que infunde a la obra de arte es la vida de su autor. Sin embargo, esa noción de autor sobre la que nos proponemos indagar en este texto no procede de la tradición romántica que le había conferido al artista, al autor, las dotes divinas de la inmortalidad, la sabiduría, la originalidad, la omnipotencia, la iluminación y, en última instancia, la salvación de la humanidad. Al contrario, se sustrae de todas estas cualidades y cuestiona su legitimidad. Ni siquiera remite a una persona. Remite, en cambio, a una experiencia. No es una persona porque la experiencia del autor es un fenómeno que se constituye intersubjetivamente, es decir, existe o se manifiesta sólo en el espacio creado por la relación de mutuo reconocimiento entre el artista y su receptor que se hace posible por mediación de la obra de arte. Esta afirmación es ya, para las premisas en las que sostendremos nuestro argumento, una afirmación redundante, puesto que partimos de una concepción de experiencia que sólo puede manifestarse en comunidad; más aún, de la idea de que la comunidad es la sustancia misma de la experiencia como tal, un hecho que las distintas transformaciones de nuestro objeto de estudio a lo largo de su historia nos han permitido justificar no tanto desde esta instancia ontológica, sino más bien desde una coordenada ética, como una necesidad de justicia.

Ahora bien, nuestra propuesta ha de remitirse a las propiedades específicas o a los límites en que esta idea de autor se puede encontrar en el medio del cine, lo cual ciertamente no ha de excluir la posible pertinencia de muchas de sus conclusiones en sus variantes en otros medios; sin embargo, no consideramos de nuestra competencia articular ni sostener ningún argumento que explique la naturaleza del autor en ningún otro medio

que el cinematográfico. El problema central de la tesis no es, entonces, el del autor en general, sino que se circunscribe al fenómeno de lo que llamaremos *cine de autor*.

Además, una gran parte de nuestras averiguaciones sólo podrán cotejarse en la obra de un cineasta en particular, dado que el principio del autor que estamos considerando es en su propia lógica un dispositivo dinámico, diacrónico y multifacético que si bien no se produce como mérito exclusivo, como hemos dicho, del trabajo de una sola persona, sí se inscribe en la obra particular de un artista o, mejor dicho, en la comunidad que se construye alrededor de su obra, porque se trata de un proceso en el que las virtudes y los defectos de dicha obra no funcionan como fines en sí mismos, sino como motivos para una conversación, para la renovación y expansión constante de su propia experiencia y en virtud de su posible contacto con el mundo o, como lo diremos aquí, de su potencial intervención en la historia.

En particular nuestras evidencias más significativas se encuentran dispersas en ciertas obras audiovisuales de David Lynch, cineasta y artista multidisciplinar estadounidense nacido en Missoula, Montana, el 20 de Enero de 1946, y especialmente conocido por tres obras imprescindibles: *Blue Velvet* (1984), *Mulholland Drive* (2001), y *Twin Peaks*, serie de televisión que salió al aire en 1990 y que en el año 2017 fue retomada por sus creadores, Mark Frost y el mismo Lynch, como uno de los acontecimientos artísticos de mayor trascendencia en la década de los años dos mil diez. Además de concentrarnos en especial en estas tres piezas, hemos considerado que su perfil autorial estaría muy incompleto de no incluir en su repertorio por lo menos también su *opera prima*, *Eraserhead* (1977), *Lost Highway* (1997), e *Inland Empire* (2006), pues estas seis historias en su conjunto constituyen, a nuestro juicio, el sustrato mínimo necesario para reconstruir un mapa legible de las complejas operaciones artísticas por las que el cineasta ha sido mundialmente aplaudido.

La descripción del corpus que acabamos de esbozar requiere, por otro lado, una precisión importante. Durante la mayor parte de la duración de esta investigación, habíamos definido el criterio de nuestra selección desde el propio título como *canónico*¹, apelando no tanto al concepto de la tradición clásica como al que suelen utilizar las comunidades participativas contemporáneas para referirse a la legitimidad de la que sólo las obras auténticas de una mitología de la cultura popular son acreditadas como tales por sus respectivas congregaciones globales. Me refiero a un criterio heredado de la distinción clásica

¹ Como *Retórica del cine de autor en las obras canónicas de David Lynch*.

entre el canon bíblico y los textos apócrifos mediante el cual, en la cultura de masas, se distinguen las historias que por su intencionalidad narrativa se insertan, por ejemplo, dentro del universo ficcional de *Star Wars*, de *Harry Potter*, de *Marvel Universe*, etcétera, y que sus respectivas comunidades las promueven como piezas «oficiales» de tal o cual universo creado por un autor, y no como versiones alternativas a las que usualmente se les llama «*fan fiction*», y que se proponen de manera más bien lúdica y libre de las restricciones impuestas por ese canon. Pensábamos que tal idea de canon podría justificar la curaduría de nuestro corpus. Sin embargo, se verá en nuestros análisis hasta qué punto el cine de autor al que nosotros apuntamos tendría acaso tantas o más cosas en común con esta última versión relativamente independiente del canon que con los desarrollos y los análisis más «legítimos» de las interpretaciones de la obra de David Lynch; de ahí que nos hayamos visto en la necesidad de hacer un último ajuste al título de nuestro estudio.

Además, por otro lado, el concepto de canon que más nos interesa —aunque sea por su valor antagónico— es el tradicional, es decir, el conjunto de convenciones establecidas por la tradición de la historia del arte que definen los rasgos de un estilo, género o movimiento, pues a este concepto se opone más frontalmente el cine de autor. El concepto de canon de la cultura de masas, dado que se sostiene en una lógica propia de la posmodernidad y de las comunidades digitales, no lo hemos desarrollado con ninguna clase de detalle y, en todo caso, me parece que forma parte de un proyecto familiar pero distinto al que aquí nos proponemos.

Las características mediante las cuales podemos decir que el cine de autor se opone a esta idea tradicional del canon son las que definen los rasgos de una *mirada cinematográfica*, una forma peculiar de ver el cine que se pone en tela de discusión durante la experiencia cinematográfica. Pero tal experiencia no es exclusiva tampoco del formato convencional —tan convencional quizás como las demás restricciones del canon del cine clásico— de la sala de cine, sino que se expresa tanto en la televisión como en la pantalla grande, independientemente de las cualidades específicas de un medio o del otro. Dicho de otro modo, dado que lo que nos importa discutir son los pormenores que esa visión expresa más allá de la naturaleza particular de su soporte audiovisual, no hacemos distinción especial de esas características distintivas y tratamos, arbitrariamente si se quiere, tanto la serie de

televisión, *Twin Peaks*, como las películas que conforman el resto de nuestro corpus, como filmes en todos los casos y de manera indistinta.

Podríamos justificar esta decisión recordando que la misma invasión de Lynch al formato televisivo significa para muchos la transposición de los recursos y las libertades artísticas del cine (o del cine de autor) a las convenciones de la pantalla chica; que lo que de revolucionario pueda tener la incursión de Lynch en dicho formato proviene en gran medida de la implementación de su pensamiento cinematográfico en la televisión. Sin embargo esto es algo que sólo podríamos afirmar de las primeras dos temporadas que se proyectaron en la década de los noventa. Las experimentaciones más audaces que podemos ver en la temporada final de la serie, en 2017, quizás no habrían sido posibles, por un lado, sin las condiciones de la televisión por *streaming* que le permiten al espectador tener el control sobre la exposición del material audiovisual, y, por el otro, sin los foros digitales de la Web 2.0 que alientan al espectador a apropiarse activamente de los contenidos originales y crear derivaciones libres, haciendo crecer el fenómeno de manera colectiva, o sea, más allá de la experiencia «individual» entre un creador y un espectador. Esta relación, uno a uno, es de todos modos el núcleo de comunión en el que este estudio se concentra, a pesar de que no se puede sustraer del todo de la influencia de esas creaciones derivadas, tanto las difundidas por la misma comunidad de seguidores de la obra de Lynch de manera libre, como de la de los textos analíticos «profesionales» que se concentran en él, y que fueron publicados por críticos o especialistas oficiales.

De tal forma, es preciso reconocer que el tratamiento indiferente de todos los textos como *filmes* o formas de *pensamiento cinematográfico* que haremos aquí tiene mucho de arbitrario y exige distinciones apropiadas que consideramos una asignatura pendiente. Si bien con esa misma arbitrariedad el propio Lynch le llama «*film*» a cada uno de los capítulos de la nueva temporada cuando aparecen los créditos de sus patrocinadores, para nosotros esta identificación indistinta del formato televisivo con el cinematográfico responde quizás con más urgencia todavía a la necesidad de no distraer nuestra atención en problemas satelitales.

Lo que aquí nos preocupa, en cambio, es el cine de autor como un movimiento de espíritu revolucionario, poético, propio más bien de una modernidad tardía que de la posmodernidad. Por lo tanto, son para nosotros más importantes las posibles relaciones que el cine de autor establece con la tradición, con la convención, con la vanguardia, con la praxis,

con el lenguaje, con la estructura, con la política y la estética, con el mercado, con la escritura, con la literatura, con la historia, con el arte y con la vida. Todas estas relaciones —muchas de ellas también antagónicas— proporcionan los elementos para configurar una matriz dialéctica en la cual se despliega el discurso del cine de autor en toda su complejidad. Esta última casi siempre la encontramos, si no como una generalidad del cine de autor por lo menos sí en el cine de Lynch, en el límite de la contradicción, en su propia negación, y se expresa en dos cualidades interdependientes. La primera de ellas, como ya dijimos, es la configuración *intersubjetiva* de las relaciones que lo posibilitan. Esta primera condición se produce como resultado del despliegue particular de la mirada cinematográfica, de la fragmentación técnica del discurso del cine en el que el momento de la producción y el momento de la proyección se encuentran diferidos en el espacio y en el tiempo. Esta descomposición transforma la unidad orgánica y analógica de la experiencia narrativa primigenia de la tradición oral en una división más o menos discreta de *instancias de enunciación*, como comenzaremos a argumentarlo a partir de nuestro Capítulo 4.

La segunda cualidad de la experiencia del cine de autor se juzga en la impropiedad de sus valores estéticos y políticos, es decir, en función de su resistencia a ser absorbida o reducida por las convenciones de la tradición clásica, sean las del clasicismo milenario del arte en general, como las ideas de belleza, originalidad o perfección técnica, o las expresiones de ese ideal en los presupuestos fundamentales del cine clásico, como la teoría de los géneros, el montaje invisible, la narración lineal, o la moral y la racionalidad² de sus instituciones de soporte a lo largo de su historia, como la familia, el Estado, la ciencia, el mercado, o la iglesia. En otras palabras, este valor del cine de autor lo encontramos en su coeficiente experimental, en la *indeterminación* de sus imágenes.

El valor de intersubjetividad y el valor de indeterminación dependen uno del otro porque uno supone al otro para poder producirse como significaciones del lenguaje. La indeterminación de la imagen cinematográfica es una magnitud virtual que, como es evidente, sólo puede acreditarse en la apertura semántica del discurso, en todos aquellos

² En el sentido específico que Max Weber da al concepto de *racionalidad* como modelo de organización social basado en la burocracia y en el derecho privado burgués. En su ensayo, “Ciencia y técnica como ideología”, Jürgen Habermas explica el modo en que la industrialización del trabajo social produce una expansión de este modelo sociológico “a otros ámbitos de la vida (urbanización de las formas de existencia, tecnificación del trabajo social y la comunicación)” (Habermas, 1986: 56), entre los cuales se gestiona también la recepción de la ficción cinematográfica.

aspectos de la imagen que no aparecen definidos por la estructura gramatical, convencional, de sus relaciones espaciotemporales, y que, por lo tanto, tampoco reproducen de manera dócil o ingenua la ideología de su contexto histórico de producción. En cambio, se expresa en el espacio común que se produce en la relación entre el cineasta y el espectador, y por eso depende del principio de intersubjetividad.

A su vez, la relación de intersubjetividad sólo puede ser algo relevante para cualquier análisis del discurso cinematográfico si se distingue de las relaciones previstas por los cánones tradicionales. Si el encuentro entre cineasta y espectador no engendrara imágenes diferentes de los códigos que establece la convención, la utilidad de una retórica del cine de autor para la crítica sería nula. En otras palabras, el énfasis en la configuración intersubjetiva de la enunciación que aquí proponemos como valor intrínseco del cine de autor (Capítulo 4) se sostiene en su singularidad poética e irónica, en su valor de resistencia contracultural que se entiende como el coeficiente de indeterminación característico de sus imágenes.

Este espacio de significación producido por el entrecruce integral de estas dos cualidades del cine de autor está delimitado por las condiciones técnicas de la obra fílmica, de modo que la indeterminación de la imagen cinematográfica no se dispara en cualquier dirección, no designa por lo tanto una expansión arbitraria del discurso, sino que se orienta hacia el interior de las posibilidades de su propia configuración poética; es lo que llamaremos, siguiendo la terminología original de este movimiento, *mise en scène*. No obstante, nuestro concepto de *mise en scène* no es equivalente a las proyecciones del artista, del director, sino que las desborda, y por lo tanto trasciende los límites del concepto cercano de *estilo* con el que a veces se confunde.

Precisamente porque ese espacio de sentido al que remite se construye de manera intersubjetiva, la *mise en scène* es una creación tanto del cineasta como de su público y, por lo tanto, su naturaleza es dialéctica, no está ni se produce sólo en el momento de la producción ni sólo se expresa como resultado textual, definido, en el de la proyección. Es más bien un proceso en constante producción y evolución, en donde el cineasta tensiona los diferentes recursos de producción de los que dispone mediante su ejercicio experimental, a fin no de producir un enunciado claro o unívoco, ni unidireccional y acabado, sino de *provocar* al espectador. Y esto en el doble sentido de la palabra; es decir, en un sentido, producirlo de algún modo, o más bien producir su necesidad o su consecuencia y, en el otro sentido,

estimular su sensibilidad, que es la manera en que surge el espacio espectadorial como necesidad en primer lugar, pues tal estímulo consiste en subrayar un vacío, un hueco en la imagen que la vuelve indeterminada y que demanda un trabajo de interpretación. Ese hueco no responde a otra cosa que a la posición de enunciación del espectador, que en el momento de la producción se encuentra vacía.

Desde la otra dirección de la dialéctica, el espectador proyecta su sentido audiovisual —compuesto por la percepción sincrónica de la mirada y el oído— sobre la proyección que se le presenta, pero no lo hace desde una consciencia pasiva de recepción, sino que asume una responsabilidad creativa mediante su ejercicio de interpretación, pues entiende que el cineasta no le está dictando el significado de la película, sino que lo invita a sostener con él una conversación mediada por la técnica cinematográfica, por la *mise en scène*. Esa invitación surge desde el primer instante de ambigüedad que señala el inacabamiento de la imagen fílmica, lo cual no estamos pensando de ningún modo como una posibilidad marginal del discurso cinematográfico, un recurso más o menos preferido por tal o cual cineasta, es decir, no es una cuestión de estilo. Al contrario, desde que la imagen se enmarca en un rango de visión y de audición limitados por el recorte compositivo tanto de la imagen fotográfica como del sonido en los respectivos registros de sus encuadres, todo filme es en su esencia mucho más ausencia que presencia.

El cine de autor no se distingue, entonces, por ser un caso excepcional del discurso cinematográfico, algo completamente diferente de otros cines, sino más bien el caso límite en el que se subraya con mayor interés e intensidad la necesidad de interpretación del discurso, su perpetuo inacabamiento, sin lo cual la práctica de cualquier clase de cine no tendría ningún sentido. Invirtiendo de algún modo la dirección del proverbio popular, podríamos decir que el cine de autor se constituye mediante la premisa de que el cineasta propone y el espectador dispone. Es en virtud de esta consideración, y no por el recurso a unos valores románticos del artista premoderno, que el cine de autor puede ser visto como una expresión que comparte profundas afinidades con la poesía, y en esa afinidad se encuentra el núcleo de los intereses que motivan y orientan todos nuestros esfuerzos.

Esto quiere decir, por supuesto, que hay muchas preguntas que podrían hacerse respecto al fenómeno del autor de cine que aquí de manera deliberada estamos dejando de lado; cuál es o cuál debería ser el estatuto *legal* de la figura del autor, cuándo comenzó a

importar el nombre del autor como forma de atribución de propiedad, cómo se constituyó en nuestra cultura como un apéndice de la individualidad, qué función cumplía el autor antes de que se convirtiera en una categoría crítica, cuáles fueron específicamente los encuentros y desencuentros que tuvo el despunte del cine documental en Europa como influencia radical en el cine de autor a partir del *cinéma vérité*, son sólo algunas de las posibles preguntas que podrían ser pertinentes para desarrollar con mayor alcance el concepto de autor que aquí nos proponemos delinear en nuestro marco teórico y articular en los análisis.

Nuestro enfoque es, en cambio, sobre lo que puede entenderse como la dimensión *retórica* del cine de autor, en tanto se dirige a los efectos de su intervención en la sensibilidad del público, efectos que, por otro lado, pueden estar tan condicionados como se quiera por las particularidades contextuales individuales de un ámbito dado de recepción, una preocupación que ha llevado a las distintas metodologías de los estudios de la recepción a limitar sus resultados a los que arrojen sus muestras arbitrarias de laboratorio. Como señala Martínez Fernández, la objetividad del estudio del efecto del discurso en el lector formulado a partir de casos concretos de recepción conlleva en su posible interés teórico un objetivo inalcanzable:

las limitaciones de esta metodología [...] sin duda residen en sus pretensiones probablemente irrealizables (reconstruir el *horizonte de expectativas* de cada momento histórico; así, la recepción del *Quijote*, por ejemplo, llevaría a realizar y diagnosticar las complejas expectativas vitales de los lectores de 1615, 1650, etc.; y, además, las expectativas literarias de cada época, de los autores y de las obras; y cuáles fueron las lecturas europeas del *Quijote* en el siglo XVII, en la primera mitad del XVIII, etc.). Consecuencia: en la práctica, los problemas de recepción estudiados son casi siempre singulares, concretos (2001: 67).

La perspectiva que aquí defendemos, a diferencia de la posición que lleva a Martínez Fernández a plantear esta objeción, también depende de la singularidad de nuestro objeto de estudio: la experiencia cinematográfica del autor —de David Lynch como dechado de esa experiencia— como fenómeno irrepetible e interruptor de la historia. Sin embargo, nuestra metodología renuncia de entrada a la validez científica de proporcionar datos concretos para reconstruir tal o cual horizonte de expectativas, pues no acogemos ningún interés cuantitativo

de calcular, por ejemplo, el nivel de intensidad preciso que produce la experiencia de un autor en tal o cual muestra de espectadores. Consideramos esta cuestión como un potencial indeterminado, de hecho, incalculable. Y, como hemos visto, esa infinitud práctica de la experiencia del cine de autor no tiene en nuestra propuesta un lugar tangencial, incómodo o residual que habría que reconocer quizás como una de sus limitaciones; al contrario, la imposibilidad de su conocimiento es fundamento mismo de su configuración poética. En este sentido, cuando perseguimos una retórica del cine de autor, lo que nos interesa por encima de cualquier otra cosa es su carácter ficcional y su construcción como un discurso de comunicación artística; no como estímulo con el que se afecta a un sujeto de laboratorio que nos permita medir sus reacciones y registrarlas en una base de datos, sino como una estrategia de liberación popular que sólo puede leerse en el mapa de la historia, en la convergencia de sus coordenadas estética y política.

Así mismo, hace falta hacer una distinción ulterior. Podría ser pertinente pensar en la retórica *en* el autor, es decir, el sentido «técnico» o tropológico de la retórica que nos permitiría discutir la operación de posibles figuras retóricas propias del discurso del autor en el cine. Pero esa no es nuestra preocupación, o por lo menos no es una línea directriz de la investigación. Más bien, lo que nos interesa perseguir es la idea del autor *como* retórica. Así, si bien consideramos de cierta importancia aspectos como el uso metafórico, alegórico, metonímico, etcétera, que un autor como David Lynch puede hacer de los recursos técnicos del cine, incluyendo el hacer de su misma «persona» un signo (prosopopeya), para construir y proyectar una imagen autorial en sus obras, nuestro enfoque se dirige más bien al carácter artístico y comunicativo de esa figura autorial experimentada como totalidad, como «retórica» en el sentido amplio (su reconocimiento político, sus implicaciones culturales, su recepción estética, su configuración como discurso del arte).

Consideramos que la obra cinematográfica de David Lynch, en comparación con otros posibles casos de estudio, se orienta con una especial franqueza o claridad hacia la doble cualidad que hemos propuesto bajo los términos de intersubjetividad e indeterminación, y por eso la hemos elegido como objeto central de nuestros análisis (sin dejar por supuesto a un lado otros casos que ponen la obra de Lynch en contexto). Esta intuición se justificará sobre todo en dos intereses particulares que saltan a la vista en sus películas y que se corresponden con estos dos conceptos. Lo que nos proponemos en nuestros

análisis de la tercera parte de la tesis es dar cuenta de esa correspondencia: el cine como voyerismo (énfasis en la configuración intersubjetiva de la mirada cinematográfica) que estudiaremos sobre todo a propósito de *Blue Velvet* (Capítulo 7) y el cine como abstracción audiovisual (énfasis en la configuración indeterminada de la imagen cinematográfica), modalidad de la cual *Twin Peaks* y *Mulholland Drive* ofrecerán nuestros mejores ejemplos. Argumentaremos que esta abstracción —como Lynch la llama— se expresa, a su vez, de dos maneras: como silencio, como resistencia aurática a la función determinante de las palabras (Capítulo 6), y como configuraciones de lo monstruoso (Capítulo 8).

De acuerdo con el planteamiento de nuestro objetivo general tal como lo redactamos desde el proyecto de la investigación, nuestra aproximación a la obra de David Lynch como presunto cine de autor busca observar criterios claros y suficientes para comprender esta práctica contemporánea sin depender del valor de culto que puede poseer un director, algo nada despreciable en el caso de Lynch, sino desde una concepción de la autorialidad que exija de alguna forma combatir esa legitimidad arbitraria, sobre todo teniendo en cuenta que las versiones más salvajes de la teoría del autor han promulgado dicho valor como su esencia, y en la actualidad se ha convertido en un recurso automático para la detracción del concepto de autor. En cambio, la insistencia en cimentar nuestra propuesta en un concepto intersubjetivo de autor tiene la intención de mostrar que, más que acercar su vida jurídica, biológica (su *mera* vida, como diremos después), a su propio texto —lo cual no estamos negando—, lo que ocurre es un acercamiento estético-político de la instancia enunciativa del autor y del espectador que de hecho confunde sus roles. Mediante esta estrategia, como desarrollaremos a lo largo de toda la tesis, el cine de autor fomenta la adopción de una posición crítica en su espectador al invitarlo a separarse del texto fílmico, de sus múltiples formas de ilusión: fotográfica, narrativa, sonora..., e involucrarse de una manera más activa en su proceso creativo, en lugar de identificarse de manera más o menos inconsciente con tal o cual punto de vista proyectado en el nivel del relato. Proponemos que los recursos y las estrategias de los que se valen directores como David Lynch para generar este reordenamiento de las relaciones entre autor, texto y espectador, se pueden entender en términos generales como la retórica del cine de autor. Para dar cuenta de su funcionamiento, hemos dividido nuestro estudio en tres partes diferentes: la primera es una reconstrucción crítica de la historia de las transformaciones del concepto de autor; la segunda es la

justificación y articulación de los conceptos teóricos y los recursos críticos que fundamentan nuestra propuesta; y la tercera es su aplicación y desarrollo en tres análisis sobre las operaciones autoriales específicas de David Lynch.

II

Uno de los principios de la teoría del arte tradicional que proceden del Renacimiento, de los que el arte moderno no supo emanciparse del todo, es sin duda la hegemonía individual del artista como fuente trascendental de significado. En sintonía con esta tendencia, la categoría de «autor» en el cine ha sido construida histórica y principalmente a partir de la función artística del director como responsable de la unidad del texto fílmico, puesto que este valor unitario es lo que se había identificado en un primer momento como marca de autorialidad inobjetable. De tal modo, se suponía que esta unidad proyectaba, a su vez, una visión concreta y compleja del mundo que reclamaba para el director de cine el título de *auteur*, el lugar privilegiado del que gozaba el artista moderno en otras artes.

La primera parte de nuestra investigación (capítulos 1 y 2) está dedicada a la construcción de un mapa de los cineastas más influyentes en sus respectivos contextos y de sus principales obras, una operación de rastreo que podría aducirse como una justificación historiográfica de esta perspectiva del *auteur* individual. Si bien es cierto que nuestra propia aproximación se opone teóricamente a esta idea o a cualquier noción subjetiva del autor, exponemos los presupuestos de estos artistas de la manera más razonable que hemos podido, teniendo en cuenta el contexto en que cada movimiento se inscribe y considerando que, en la mayoría de los casos, su mejor aportación no es tanto la lógica de sus argumentos como la fuerza política de sus ímpetus artísticos; no sólo porque una gran parte de sus convicciones tiene todavía vigencia en nuestra cultura, sino porque en los mismos argumentos que sustentan nuestra tesis se anidan algunas de las ideas que hicieron de estos cineastas figuras de una cierta proyección revolucionaria, sin las cuales no tendríamos cine de autor de qué hablar. El ejemplo más elocuente de esta necesidad de apertura está en la idea de François Truffaut de (re)pensar en la vocación popular a la que renuncia un cine demasiado erudito o sustentado en valores burgueses de la alta cultura, como a veces se quiere pensar al cine de

autor, sobre todo cuando se quiere restringir su público al de cualquier clase de espectador especializado. El escarnio y el desinterés por el “cine de entretenimiento”, propios de los medios intelectuales, son reacciones comunes que todavía se perciben más o menos con la misma intensidad que en los tiempos de Truffaut, por lo cual su denuncia me parece todavía valiosa.

Así, el Capítulo 1 expone algunas de las ideas más relevantes de la conocida *politique des auteurs*, cuyos portavoces (Truffaut, Rivette, Godard, Rohmer, Astruc, Hoveyda, Bazin, entre otros), tanto desde las páginas de los *Cahiers du cinéma* como desde las cámaras (la *Nouvelle vague*), reescribieron la historia del cine clásico de Hollywood como un espacio de fertilidad artística (Rohmer, 1955) que ya no está articulado en función de un sistema opresor que impuso su fundamental condición de continuidad narrativa dogmáticamente, como sugiere la historia académica oficial que suscriben, por ejemplo, David Borwell y su equipo en su influyente libro, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* (1985). En cambio, los críticos que defendieron la *politique des auteurs* explicaron la enorme influencia estética y política de la industria hollywoodense para el cine y la cultura mundial a partir de sus transformaciones técnicas y estilísticas asociadas a las inmortales figuras autoriales de la época de oro, como Howard Hawks, Orson Welles o Nicholas Ray, sentando así las bases críticas para que el movimiento del autor pudiera tomar consciencia de su propia existencia, convirtiéndose así en una poderosa ideología: el *auteurismo*.

Este grupo de críticos fueron los primeros en reclamar de manera sistemática³ la importancia artística de la figura del director en la composición de un filme, y no tardarían mucho en hacerlo también desde la silla de dirección. En la estridencia de tal reclamo, así como en el reconocimiento mundial que recibieron filmes esenciales de la *Nouvelle vague*, como *Les quatre cents coups* (Truffaut, 1959) o *Hiroshima, mon amour* (Alain Resnais, 1959), reside la bien merecida fama de la revista, *Cahiers du cinéma*, como paradigma fundamental de la crítica del cine de autor, de cuyas ideas seminales parte también nuestra propia investigación. Estos críticos provenían de intereses y afinidades muy heterogéneos

³ Por supuesto que otros directores, sobre todo en Estados Unidos y desde los inicios mismos del cine como industria, ya habían hecho esfuerzos para que se reconociera la importancia artística de su labor. En gran medida ese es el papel paradigmático que juega D. W. Griffith como pionero del cine, o sea, no tanto como el primer director que se pensó a sí mismo como artista, sino más bien como el primero, o por lo menos el más importante, que demandó ese reconocimiento.

que hicieron de la revista en su conjunto un espacio de discusión de tanta riqueza como contradicción. Sin embargo, todos comulgaban con cierta idea de *auteur*, incluso aunque fuera para designar con esa categoría a artistas cuyo talento consistía, como las defensas de autores que hace André Bazin (1948, 1957a, 1957b), en una cierta obediencia magistral a la convención.

A esta valoración de la función autorial se oponen críticos como François Truffaut (1954), Jean-Luc Godard (1957, 1959a, 1958), o Jacques Rivette (1953, 1954), más allá de las amistades que entre ellos mantenían. Estos textos contienen críticas de las obras de cineastas como Jacques Becker, Roger Vadim, o Howard Hawks, cuya virtud se encuentra en el extremo opuesto de las cualidades que celebraba Bazin, puesto que, para sus respectivos revisionistas, los talentos de estos directores radican en sus capacidades para desbordar o disolver las convenciones implicadas en los géneros con los que juegan, a través de estrategias de interrupción que provienen de la propia vida, de la improvisación en el *set*, por oposición a los valores esquemáticos y más bien formalizables del guion que sustentan o apuntan a un uso canónico de los medios.

En la raíz del conflicto de definir la cualidad más auténtica del *auteur*, surge en estas discusiones una distinción que para nosotros resultará fundamental: la diferencia entre *auteur* y *metteur en scène*. A grandes rasgos, el *metteur en scène* es un tipo de cineasta que puede definirse justamente por esas cualidades que Bazin celebraba en directores como Anthony Mann, Budd Boetticher, o William Wyler, es decir, una cierta prudencia y un refinamiento virtuoso en el manejo de los medios que redundara en un modelo ejemplar del género en el que sus respectivos filmes se inscribían. Mientras que la virtud más importante del *auteur* será su voluntad para la experimentación, para resistirse a las fórmulas de la tradición literaria o a cualquier otra restricción que proviniese de autoridades extrafílmicas; voluntad, como dice Truffaut sobre el cine de Becker, de “hacer las cosas del modo difícil” (1954: 29).

Mención aparte merece el texto de Truffaut, “A Certain Tendency in French Cinema” (1966), publicado originalmente en 1954, en francés, como los demás, pero que, a diferencia de aquellos, en este Truffaut opone dos categorías más generales que las películas de un director en particular, razón por la que se puede considerar como una suerte de manifiesto de la *Nouvelle vague*, aunque en su origen estuviera muy lejos de esa intención. Así, Truffaut apela en ese ensayo al trabajo de ciertos directores, como Robert Bresson y Jean Renoir, para

caracterizar lo que él llama el pensamiento de un «hombre de cine», inspirado en los valores de la vida cotidiana, y oponerlo a las prácticas de urdimbre burguesa de la “*Tradition de la qualité*”, cuya base retórica se halla, en cambio, en los valores alticulturales de la tradición literaria que, de acuerdo con Truffaut, tenían secuestrado el cine francés de su tiempo. El inmortal director explica y compara el modo en que estos dos grupos de cineastas comprenden su labor en el proceso de adaptación de la literatura al cine, y denuncia el interés subyacente que hay en los entusiastas de la *Tradition de la qualité* de convertir al cine en un medio de divulgación de la literatura y, además, invocando unos supuestos valores antiburgueses que nada tienen que ver con la cosmovisión de la gente común a la que el cine está llamado a servir. Nosotros hemos retomado este llamamiento como núcleo y como consigna de nuestra argumentación.

Sin embargo, ya lo dijimos, este movimiento tiene un lado oscuro, una faceta ideológica ineludible. El problema más importante de la defensa del autor de los *Cahiers*, por el cual revivirla con fidelidad resulta insostenible, es haber hecho coincidir en sus textos más desenfadados esta virtud de la dirección con la vida del artista, es decir, reduciendo el valor intersubjetivo de *la vida* a la vida del artista o, en otros términos, confundiendo una relación histórica con la expresión psíquica o espiritual de la individualidad, siguiendo al pie de la letra el ideal del artista romántico. Esta reducción implica, a su vez, la misma transfiguración de su concepto de *mise en scène* en una categoría mística. El espacio de encuentro entre cineasta y espectador en el que ocurre el cine de autor es interpretado por los críticos de los *Cahiers* como la proyección o la cosmovisión de un artista genial o, por lo menos, autónomo, como único artífice de su propia liberación y de la de su público. A nuestro juicio, este error es herencia del pensamiento de vanguardia que, a su vez, venía arrastrando una defensa muy problemática de la individualidad del artista romántico, a quien le adjudicaba un conjunto de virtudes sociales que lo ponen con relación a su espectador en una tribuna no sólo superior, sino inalcanzable: la categoría del genio. La *mise en scène* será, así, para estos críticos franceses, la demostración de esa autoridad suprema del director que se destaca, por encima de cualquier otro funcionario del proceso de la producción (especialmente del guionista), por su capacidad para unificar todas las fuerzas dialécticas de un filme en una sola idea de dirección.

De esta ideología del *auteurismo* de los *Cahiers du cinéma* se desprenden dos lecturas importantes y, en muchos sentidos, contrapuestas: una en Estados Unidos y otra en Inglaterra. Pero sólo la primera redundó en una nueva propuesta cinematográfica, por eso sólo esta pertenece a la primera parte de la tesis. En Estados Unidos el *auteurismo* será adoptado de forma radical y como arma arrojada en los conflictos políticos y estéticos que dividen tanto a la crítica como a la producción en Hollywood a partir de la década de los sesenta. En un primer momento, Andrew Sarris se convertirá en el crítico defensor del *auteurismo* más emblemático de Estados Unidos, siendo citado y conocido sobre todo por la convicción y el carisma de su escritura, más que por la calidad de sus argumentos, la mayoría de los cuales se sustentaba en ese desenfreno romántico del artista genial que veía el crítico brillar con todas sus luces en los autores del cine clásico. Su libro, *American Cinema; Directors and Directions, 1929-1968* (1996), es quizás el monumento más apasionado de esta ideología pero que, más allá de su falta de rigor teórico o histórico, insisto, posee un valor ensayístico antiacadémico en su escritura que Stanley Cavell encuentra “en el ritmo pausado de la crítica humana haciéndose cargo de películas enteras, y en la falta de correspondencia entre su descripción técnica y su descripción fenomenológica; [en] la escritura sobre cine [...] que tiene el poder del acompañante ausente” (Cavell, 1979: 13). De las escrituras a las que Cavell concede esta virtud a la que nos hemos querido acercar en nuestros propios análisis, citaremos por lo menos de forma breve, además del mismo Sarris, a Robert Warshow (2001), a André Bazin, y a Pauline Kael.

Por cierto que Kael fue la detractora más frenética del *auteurismo* de Sarris, convirtiendo sus diferencias en un asunto casi personal, como se puede constatar en las disputas a las que revistas de la talla de *Film Quarterly* les abrieran foro. Por ejemplo, en el artículo “Circles and Squares” de Kael, la autora ridiculiza la *teoría del autor* o, por lo menos, la aproximación de Sarris, del siguiente modo: “La teoría del *auteur*, tan tonta como es, no puede sin embargo ser una teoría peligrosa —no sólo porque reduce la experiencia de los críticos que emplea, sino porque no persigue otra cosa que objetivos comerciales para los jóvenes artistas que pudieran estar tratando de hacer cosas en el cine” (1963: 25). No obstante, ella misma caerá en los mismos excesos que señalaba en Sarris al celebrar, por un lado, el cine político y deconstruccionista de Robert Altman (p. 103), a quien no le llama *auteur* pero sí artista y poeta, que es lo mismo. Si Sarris se declaró incompetente para dar

cuenta del sentido poético que había en una película como *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969), Kael tuvo que hacer lo propio con el estreno de *Jaws* (Steven Spielberg, 1975) y la llegada de los *Movie Brats*.

Estas dos películas son vértices que representan un segundo momento del auteurismo en Estados Unidos: la *American New Wave* (Capítulo 2). A falta de referencias más «legítimas» que ofrezcan un panorama justo de esta nueva faceta del auteurismo, seguimos la crónica de Peter Biskind, *Easy Riders, Raging Bulls. How the Sex-Drugs-and-Rock'n'Roll Generation Saved Hollywood* (2001). Como veremos en su momento (apartado 2.1), el desencanto de Kael por el auteurismo tiene un trasfondo político muy importante que, hasta la fecha, sigue pesando en la evaluación crítica que se hace del cine comercial en Estados Unidos: el concepto del autor asociado al cine hollywoodense comienza a ponerse en duda por el descontento global ante la intervención estadounidense en Vietnam, luego de que Francia saliera de Indochina y cediera el control financiero y militar del sur de Vietnam a Estados Unidos, y de que las protestas se consumaran en el movimiento estudiantil de Mayo de 1968, en Francia, momento en que la misma revista, *Cahiers du cinéma*, terminara de tajo su romance con el cine de Hollywood y sus convenciones, incluyendo su modelo de autor.

Las condiciones de este clima político tenían a los estudios de Hollywood al borde de la bancarrota, dificultades a las que se sumaba el control creativo de los productores, hombres blancos de clases sociales altas que poseían el dinero y los contactos para solventar los altos costes típicos de las producciones hollywoodenses, pero a quienes les faltaba la mínima visión artística para superar la crisis de confianza de los grandes públicos en las convenciones del cine clásico, pues era para todos evidente que el cine clásico se había convertido en la principal propaganda del estado bélico estadounidense, una función que Hollywood sigue cumpliendo hasta la fecha en su faceta más ideologizada.

Así, inspirados en los ideales de la *politique des auteurs* y en la cultura autogestora del *cinéma vérité* por un lado, así como en el movimiento de resistencia contra el estado de los jóvenes *hippies* estadounidenses, surgen películas como *Easy Rider* o *Star Wars* (George Lucas, 1977), que revitalizan y ofrecen a Hollywood nuevas estrategias para la conservación del auteurismo como principio de vocación artística y, también, como una eficientísima estrategia de mercado. El dramático descenso del costo económico de las primeras películas de esta nueva ola y la relativa euforia que suscitaron sus nuevas narrativas entre los jóvenes

contestatarios creó un nuevo nicho privilegiado del mercado del cine en Estados Unidos, algo que los productores no pudieron ignorar ni revertir a su favor sino hasta que los mismos directores, después de apoderarse de Hollywood por la autoridad económica que habían ganado, se convirtieron ellos mismos en productores, de cierto modo boicoteando, a su vez, su propio éxito. Su general falta de pericia como administradores, así como el nuevo poder económico y político y la cocaína que se les había subido a la cabeza, fueron factores importantes para que la fecha de caducidad del movimiento se adelantara y los productores de vocación retomaran el mando de las grandes productoras.

No obstante, entre los directores que formaron parte de esa nueva corriente hay casos extraordinarios que supieron mantenerse en la cumbre del poder y preservar el prestigio del *auteur* para las nuevas generaciones. Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, George Lucas y, sobre todo, Steven Spielberg, se cuentan entre los ejecutivos más poderosos de la industria de Hollywood. Esto es importante porque es una de las condiciones que nos parecen necesarias para que la figura del *auteur* siga siendo redituable económicamente en nuestra cultura, y para que autores contemporáneos como Christopher Nolan, Quentin Tarantino, o el mismo David Lynch, sobrevivan todavía como influyentes figuras de culto popular.

Siguiendo el criterio de Biskind, hemos dividido este movimiento en dos tendencias, una seguida de la otra pero con un importante intervalo de zonas grises: el autor contestatario y deconstruccionista (Hopper, Altman, Rafelson, Scorsese) y el autor apolítico y masivo (Coppola, Friedkin, Spielberg, Lucas). Si bien podemos seguir a Biskind en la oposición de estas dos olas del nuevo cine hollywoodense, autores como Scorsese, Coppola y Friedkin presentan en su obra serias dificultades para encasillarlos en una categoría o en la otra; si bien hemos tratado de justificar la posición que les hemos reservado en nuestro temario, también hemos tratado de hacer las aclaraciones pertinentes en cada caso. Mientras que Hopper y Altman, por un lado, y Lucas y Spielberg, por el otro, representan los respectivos perfiles del autor de la primera y de la segunda ola en su máxima pureza.

III

Lo anterior es sólo una cara de la moneda del cine de autor, pues no explica por sí solo sus fundamentos artístico-poéticos, que es lo que nos interesa rastrear en esta investigación. Si bien el culto a la personalidad, al carisma o al ingenio de los grandes directores del siglo XX es un factor que ha funcionado a nivel pragmático-económico para preservar la práctica de este tipo de cine, también hay que decir que su mistificación superficial (o sea, comercial) ha ocultado por demasiado tiempo el verdadero funcionamiento de la figura del autor en nuestra cultura cinematográfica y su sentido como discurso del arte. Este es el planteamiento del problema que da pie a la segunda lectura del auteurismo, esta vez, en Europa.

Aquella noción de unidad romántica a la que apunta el concepto de *mise en scène* que defendieron los *Cahiers* con cierto misticismo es una intuición que fue recuperada años más tarde y exportada a los contextos académicos, en particular a la Universidad de Oxford, en Inglaterra, por vía del trabajo de un grupo de teóricos que buscaban formas de aterrizar la fuerza política y escandalosa de los textos de los *Cahiers* en sus posibles implicaciones estructurales (Capítulo 3). John Caughie (2001) reconstruye esta serie de transformaciones del concepto de *authorship* —que traducimos aquí como ‘autorialidad’— en el cine y explica que la teoría del estudio estructural del mito de Claude Lévi-Strauss (1969) fue, entre otros textos paradigmáticos del estructuralismo, el dispositivo formal empleado por estos teóricos británicos para tratar de formalizar el concepto de autor de los *Cahiers* en los términos de una función o de una cierta idea de código. Los primeros textos de este grupo de académicos de Oxford se encuentran dispersos en los inconstantes números de la revista *Movie* (1962-1975), fundada por Ian Cameron, Mark Shivas, Paul Mayersberg y Víctor Perkins. Un texto básico de esta propuesta es “Films, Directors and Critics” (1962), donde Ian Cameron plantea el problema de la relación entre las ideas de los directores y las explicaciones que los críticos dan de sus filmes, una aproximación que implica el presupuesto “que subyace en toda la escritura de *Movie* [de que] el director es el autor del filme, la persona que le da la cualidad distintiva que sea que tenga [...], aunque sin ir a los lejanos extremos de la *politique des auteurs* que hacen difícil pensar en un mal director que haga buenas películas y casi imposible pensar en un buen director que haga una mala” (Cameron, 1962: 52). Así, el texto de

Cameron muestra con claridad los límites de la afinidad que existe entre las ideas radicales de los *Cahiers du Cinéma* y las pretensiones teóricas de *Movie*, distanciándose esta última de los excesos dionisiacos de la crítica de los franceses.

El gran salto que representa pasar de una crítica impresionista del cine de autor, como la que dejan ver nuestros dos primeros capítulos, por lo menos en su trasfondo, hacia una teoría más o menos unificada, demostrable y aplicable en contextos de discusión académicos, fue posible gracias al influjo estructuralista que le valió al cine el interés académico de los intelectuales europeos a mediados de los años sesenta y setenta. El análisis estructural del mito de Lévi-Strauss justificaba, por ejemplo, la intuición de Bazin que permitía pensar en el mito como la estructura primordial del cine de Hollywood; los proyectos narratológicos, situados casi siempre en esta veta de interés formal, al plantear la pregunta de quién narra en el cine, señalan no sólo la utilidad de analizar la estructura del relato fílmico, sino que problematizan la condición paradójica de su (aparentemente) imposible narrador y su relación con el autor.

De acuerdo con G. Nowell Smith, entonces, la contribución más importante de la aproximación estructuralista al cine de autor puede entenderse como el desplazamiento de los excesos de la crítica impresionista (que todos los aspectos de una película sean absolutamente virtudes de su director, o que toda película de autor es siempre mejor que las que no lo son) hacia una comprensión del autor como un principio metodológico que permite “revelar detrás de los contrastes superficiales del tema y el tratamiento un núcleo [...] sólido de motivos [...], que pueden ser estilísticos o temáticos, [y] que le dan al trabajo de un autor su particular estructura” (1967: 137).

Tomando estas cuestiones como punto de partida, en el apartado 3.1 exponemos los alcances y virtudes de la hipótesis de que la estructura de la función del autor puede plantearse hacia el interior del texto fílmico desde una comprensión de su unidad semiótica. Los siguientes dos apartados presentan las dos propuestas más influyentes que llevaron las ideas de *Movie* a sus últimas consecuencias: el libro *Signs and Meaning in the Cinema* (1972), de Peter Wollen, que propone la instrumentalización de la teoría semiótica de Charles S. Peirce en la «teoría del autor» (apartado 3.2), y la teoría de la síntesis directorial que plantea Victor Perkins (apartado 3.3) en su libro *Film as Film. Understanding and Judging Movies* (1972). En ambas propuestas, publicadas el mismo año, se persigue en la función del autor una suerte

de principio de unidad orgánica, pero consumada y definida por signos concretos, capaz de articular estructuralmente los diferentes subdiscursos o subjengujes que articulan el proceso de producción del cine. El concepto de síntesis que propone Perkins, así como la triada semiótica de Charles S. Peirce que Wollen incorpora al análisis del cine, pretenden por igual dar cuenta de la totalidad del texto fílmico, y ambos proyectos pueden ser comprendidos como esfuerzos paralelos para formalizar el sentido fenomenológico de integridad que define al cine como medio, y que el trabajo del *auteur* saca a la luz, con lo cual proponían superar los problemas teóricos derivados de la comprensión mística que los críticos franceses habían intuido bajo el criterio de la *mise en scène*.

Sin embargo, como dice el mismo texto de Nowell-Smith que acabamos de citar, el impulso estructuralista de la teoría del autor acarrea sus propios problemas, pues “reduce el campo de indagación casi demasiado radicalmente, haciendo de los análisis internos (formales y temáticos) [...] el único objeto de crítica válido” (1967: 137). Los aportes de Perkins y Wollen a nuestra investigación, no obstante, toman cierta distancia de este hermetismo metodológico y por eso nos han parecido las propuestas más relevantes. Como uno de sus corolarios más significativos para nuestras indagaciones, en los respectivos textos de Perkins y Wollen aparece, aunque apenas de forma difusa o implícita, la necesidad de reconocer la imprescindible actividad del sujeto espectador en la conformación del discurso autorial, en las nociones de identificación e involucramiento que propone Perkins, así como en la multidimensionalidad del signo que Wollen retoma de Peirce quien, al incluir en la estructura del signo su criterio *interpretante*, establece con mente analítica el valor dinámico de la interpretación que el signo saussurreano había suspendido en la equivalencia entre lenguaje y sentido.

Proponemos al final de este capítulo que la rigurosa acotación a los límites de la forma no permite observar que la unidad semiótica que el análisis estructural del cine de autor busca revelar en sus relaciones internas no será nunca una unidad conformada ni acabada, y que la función del texto fílmico que organiza el director se limita a tensionar o a convocar los diversos elementos de la obra, no a proponer, mucho menos a imponer, ningún principio de resolución. Por tanto, el significado, como argumentaremos a partir del Capítulo 4, es algo que, al menos en el cine de autor que aquí hemos analizado, no está dado en el texto, sino

que será reconstruido (o no) por el espectador, y que es solamente ahí, en la experiencia estética, donde aparecerá por fin la figura del autor en su sentido pleno.

Los adelantos recientes en las teorías de autorialidad y la intersubjetividad — incluyendo las nuevas teorías narratológicas— nos han mostrado una pauta para explicar el sentido de un cine de autor en el que la cuestión de su origen o de la intención del artista de ser reconocido como tal resulta insuficiente o, dicho con mayor justicia, contrarrevolucionaria. Este es el límite de la tesis del valor de culto del autor o su defensa desde la fuerza individual de sus figuras emblemáticas, como se entenderían nuestros dos primeros capítulos; sea que tal origen o intención se busque en las declaraciones artísticas de la persona civil llamada, digamos, David Lynch, de su contexto inmediato (biografías, autobiografías, documentales, entrevistas, etcétera), o en los confines de sus obras entendidas como textos que representarían el mensaje de un artista que el espectador tendría que recibir y comprender «correctamente».

En otras palabras, a pesar de que nuestra ingenua o condescendiente fascinación por estos emblemáticos directores nos impulse a considerarlos «genios», nuestra investigación aboga por un cine de autor que cree en la competencia de un público masivo que, no obstante, es capaz de tomar distancia crítica al acercarse y confundirse su posición de enunciación con la del autor. Más aún, se verá que las prácticas de los directores que identificamos de forma empírica como «cine de autor» con mayor facilidad, son aquellas que, como sucede de modo ejemplar con Lynch, dejan vacía la silla de la autoridad para cederle el lugar a su público. De ahí la necesidad de articular una teoría o una crítica *intersubjetiva* del cine de autor, nicho en el que se inscriben las posibles contribuciones de esta investigación.

Sin negar, como lo hemos recalcado ya, la importancia de las contribuciones de los cineastas que desde la silla de dirección articularon una tendencia de la historia del cine que se sostiene precisamente en el valor de sus variaciones, en su actitud natural al cambio, nuestra tarea en la segunda parte de la tesis será, entonces, cuestionar la pertinencia del autor de culto como *autoridad de significado* y, en cambio, retomaremos las tesis de algunos críticos que, como John Caughie, abogan por reconocer la necesidad de entender la teoría del autor como una teoría intersubjetiva, es decir, una teoría que contemple de forma sistemática la función del espectador en el proceso de construcción de la figura autorial.

Gracias a la incursión del psicoanálisis y del materialismo marxista (las dos claves epistemológicas del posestructuralismo), el discurso ya no se entiende como una mera estructura inmotivada como se entendía desde la lingüística de Saussure y, por lo tanto, adquiere un interés propio al hacernos dudar de su pretendida imparcialidad ideológica. Así, por ejemplo, el cine de autor destaca el hecho de que la cámara de cine ya no puede pasar por un dispositivo imparcial y se convierte en una mirada. Sobre este nuevo interés ya se había escrito mucho en la literatura moderna, por ejemplo, en los famosos prólogos de Henry James, o en los textos de crítica literaria de T. S. Eliot; sin embargo, el libro de Caughie está relativamente solo en su esfuerzo por vincular ese interés con los problemas de autorialidad en el cine, lo cual nos permite señalar o subrayar una condición como propiedad de todos los discursos: hay algo de ellos que aparece como ya dado y algo más que es de carácter procesual, siempre inacabado, y que Émile Benveniste distingue a partir de su concepto de *enunciación*, que ha dado pie para el desarrollo de toda una teoría que gira alrededor de él.

Siguiendo esta distinción, la cual se suele expresar de forma general con el binomio historia/discurso, John Caughie estudia varios textos que se dirigen a este tema para concluir que el autor se anuncia y satura el espacio cuando el espectador considera el filme como discurso, esto es, en los momentos de suspensión narrativa que privilegian aspectos autorreferenciales del filme, como su movimiento audiovisual, el tratamiento del color o del paisaje, su innovación tecnológica, etcétera. Por otro lado, prosigue Caughie, el autor desaparece cuando se activa la narrativa y cede su sitio para que el espectador se pueda identificar con ella.

Este juego de intercambio de posiciones exige al estudio del autor, por lo tanto, una teoría del sujeto de la enunciación que permita asignar ese lugar tanto al sujeto enunciador (el autor-director) como al sujeto espectador (el público). Aunque hay autores que, como Christian Metz (1976), explican esta función del discurso de forma distinta (para Metz el espectador establece una relación de exhibicionismo/voyerismo con el filme, identificándose con el filme mismo como discurso), lo que es necesario que quede claro por ahora es que la función del autor depende de cierta actividad del espectador. Por nuestra parte, consideramos que dicha actividad no debería entenderse como identificación, o al menos no como plena identificación, sino como un fenómeno de acercamiento entre el autor y el espectador en virtud de sus respectivas funciones de creatividad, el primero presentando las tensiones

dialécticas entre los elementos del discurso, y el segundo reconstruyendo su unidad, dando lugar a la aparición de la figura intersubjetiva del autor.

Para dar cuenta de esa figura conceptualmente, en el apartado 4.1 hemos recurrido a dos propuestas más o menos contrastables: la que escribe Pierre Beylot en su libro *Le récit audiovisuel* (2005), y la de Oswald Ducrot que aparece en *El decir y lo dicho* (2001), que es una base de las que parte el propio Beylot. No obstante, nos ha parecido que algunas diferencias en sus enfoques nos permiten establecer una distinción clara entre dos formas de enunciación fundamentales para precisar el lugar en el que se manifiesta la instancia enunciativa del autor de cine como intersubjetividad: los niveles ilocutorio y perlocutorio de la enunciación.

La propuesta de Beylot se interesa especial, si no absolutamente, por el primer nivel, el cual engloba toda la variedad posible de estrategias mediante las cuales el texto audiovisual designa o marca el carácter subjetivo del discurso mediante signos explícitos e identificables en la superficie textual de la obra. Beylot organiza esta diversidad de instancias enunciativas en tres categorías: 1) el nivel autorial, que destaca los elementos no ficcionales de la enunciación en los que se enmarca o se enajena todo discurso audiovisual, cuya principal y más difundida expresión serían los créditos. 2) Un nivel discursivo narrativo, que pone entre paréntesis todas las formas de discursividad narrativa, y presenta el relato como una enunciación que reclama su propia autonomía enunciativa en la voz de los personajes, en sus efectos de dramatización, así como en otras formas de distorsión de la linealidad de la historia (analepsis, prolepsis, metáforas, etcétera) que presentan las operaciones de la obra como articulaciones del discurso narrativo, en el nivel de la ficción. Y, finalmente, 3) un nivel de enunciación diegetizada, que pone el discurso de unos personajes o elementos dramáticos de la obra audiovisual bajo la responsabilidad enunciativa de una instancia inscrita, a su vez, en la diégesis; en otras palabras, las enunciaciones que corresponden a las operaciones metaficcionales. En suma, la propuesta de Beylot presenta tres niveles *ilocutorios* de la enunciación audiovisual: no-ficcional (autorial según sus términos), ficcional y metaficcional.

Las tres categorías que aborda Beylot tienen en común, entonces, su dependencia o su inscripción en una *voz* en sentido amplio, es decir, las tres designan una instancia que aparece en el texto audiovisual registrada ya sea en la banda de las imágenes o en la de los

sonidos, de ahí que podamos definir esas instancias, siguiendo a Oswald Ducrot, instancias de enunciación ilocutorias. En este sentido, y por el hecho de distinguirse una de otra en función de marcas explícitas en el texto, podemos entender estos tres niveles también como estructuras, a saber, precisamente, como estructuras no-ficcional, ficcional y metaficcional.

Nuestra propuesta se apoya en Ducrot para distinguir este nivel general del que se ocupa Beylot a profundidad del nivel *perlocutorio* de la enunciación, también definido por Ducrot, que es el nivel en el cual consideramos que ocurre la experiencia del cine de autor. De los argumentos que desarrolla Ducrot, a nosotros nos ha interesado sobre todo la definición de ese nivel de enunciación como un comportamiento irónico del discurso, que produce una doble significación del enunciado, lo que este dice de forma explícita, en el plano ilocutorio, y lo que quiere decir en su trasfondo, algo que resulta especialmente relevante cuando estos dos significados difieren, es decir, cuando producen un efecto de ironía. Como un aditamento de la doble significación que descansa en la retórica de la ironía, nosotros queremos proponer incluir además la posibilidad de que el enunciado no posea función ilocutoria alguna, sino que se sustente de manera exclusiva en su configuración poética, en la dialéctica interna de sus componentes técnicos, como veremos en el apartado 4.1. De manera similar a la categorización que hace Beylot en el nivel ilocutorio, postularemos dos categorías de la enunciación, en nuestro caso, perlocutoria: la irónica y la poética.

Esta última posibilidad sugiere que, si es verdad que hay un interés particular en el cine de autor por destacar, mediante las posibilidades perlocutorias de la poesía y la ironía, la tensión dialéctica de sus componentes enfrentados unos con otros, trivializando así la idea romántica del significado último que habría que descubrir o revelar detrás o más allá del discurso, entonces, el sentido de este tipo de cine está marcado por su peculiar dosis de inacabamiento. El valor artístico que atañe a la producción de un autor podría medirse así por el potencial coeficiente de indeterminación que tal autor muestra en el empleo de sus imágenes. En el apartado 4.2 señalamos el valor artístico de este potencial a lo largo de toda la historia del arte, así como las formas en que el cine de autor se ha destacado precisamente por su capacidad para mostrar una profunda consciencia de su valor en el cine. Si David Lynch ocupa un lugar privilegiado como uno de los autores contemporáneos reconocidos por la gran mayoría de la comunidad cinéfila a nivel mundial, no nos parece gratuito que uno de

los principales rasgos de su identidad autorial sea la profunda indeterminación de su *mise en scène*.

En caso de haber mostrado razones suficientes para considerar el fenómeno de la autorialidad como un problema de intersubjetividad, el apartado 4.2 señala también la necesidad de que el problema del autor sea tratado en función del lugar que ocupa en su intervención en la historia y en nuestra cultura, y de ningún modo como una estructura fija en el tiempo y en el espacio, pues sólo así se justifica su oposición a la tradición y su resistencia a ser reducido a los esquemas de la convención. Así es posible reactivar con justicia y perspectiva los ideales de los cineastas que llevaron el concepto de autor en el cine a un siguiente nivel, y que habíamos expuesto en la primera parte de la tesis sólo desde la fuerza de sus respectivos ímpetus artísticos.

De ahí la importancia de los próximos capítulos, pues hasta este punto, habíamos suspendido ese potencial crítico, interruptor y revolucionario de la figura del autor, y nuestra sospecha lo había reducido y confinado a su función ideológica. Tomamos esta perspectiva provisional para enfocarnos en los problemas formales de la figura cinematográfica del autor, considerando a los participantes del proceso de enunciación como instancias teóricas y generales tanto como nos ha sido posible. A partir del apartado 4.2, redirigimos nuestro interés para ubicar la función del autor en nuestra sociedad contemporánea, y más específicamente, como un subproducto de la industria cultural que, sea paradójicamente o no, posee una intencionalidad artística que lo hace, sí, un producto del capitalismo, pero siempre remando a contracorriente.

Esta es una forma mesurada o revisionista, me parece, de suscribir *un aspecto* muy importante de la famosa tesis de la muerte del autor planteada por Barthes: que “la unidad de un texto no yace en su origen sino en su destino” (1977: 148). Más que el influyente texto de Barthes por sí mismo, que convierte al lector en la nueva autoridad dogmática, nos interesa su propuesta porque a partir de ella surgen o pueden conectarse otras más útiles para dar debida cuenta del principio del autor de cine. Una de ellas es la propuesta de Emma Kafalenos (1999) a favor del reconocimiento del valor de la interpretación en los análisis estructurales de los relatos, invirtiendo la conocida relación entre *fabula* y *sjuzhet* de los formalistas rusos. Según esta inversión, el significado de una narración no yace oculto detrás del discurso, sino que está mediado por cada acto de lectura. Esta conclusión de Kafalenos dirige la atención

hacia el problema central que aborda esta investigación: la necesidad de explicar el fundamento de la productividad de la lectura como la base en la que se sostiene la retórica del cine de autor.

Otra fuente de apuntalamiento de nuestro recorrido por el concepto del autor en este apartado lo encontramos en el texto de Michel Foucault, “¿Qué es un autor?” (1984), en donde el filósofo plantea una serie de cuestiones que ponen en tela de juicio la automática desaparición de la figura del autor en nuestra cultura. Entre los problemas de tal tesis que Foucault señala, destacan por su importancia para nuestra discusión que los conceptos de obra y de escritura dependen del concepto de autor, y no puede extirparse uno sin afectar los otros dos. De tal manera, la discusión que plantea Foucault nos da pie para subrayar que la condición del autor en la modernidad es ante todo una condición técnica, y que su existencia es, por lo tanto, aurática, pues procede de la fragmentación del discurso de la tradición oral, como hemos dicho al inicio de esta introducción, en instancias diferidas de enunciación que traen como consecuencia una proyección polifónica que se despliega históricamente.

Apelando a una observación de la teoría de lingüística pragmática de Ducrot, argumentaremos que la pertinencia del nivel perlocutorio de la enunciación para nuestra investigación consiste en que ese nivel es el sitio donde aparece la figura del autor. No es casual que la perspectiva de Ducrot sea heredera de la teoría de la polifonía de Mijaíl Bajtín, por lo que esta última resultará ineludible también para nosotros. Porque lo que nos permite clarificar y calibrar la proyección de la instancia de enunciación del autor como un fenómeno de intersubjetividad está en la necesidad de relectura del proyecto bajtiniano para devolver a la palabra el valor social de sus articulaciones. Como veremos en su momento, el rescate de los textos de Bajtín por parte de Julia Kristeva y de Tzvetan Todorov exige privilegiar, por encima de ese valor social crucial para Bajtín, la configuración binaria y unívoca del signo lingüístico de Saussure que, a pesar de que se interprete en el lenguaje poético como doble, según Kristeva, apunta de todos modos a la proliferación de códigos, a la creación de modelos estructurales de análisis, como el modelo de la intertextualidad que propone la misma Kristeva.

La relación dicotómica en la que Kristeva pone la intersubjetividad y la intertextualidad (Kristeva, 1997: 3) nos exige una discusión mínima de las implicaciones del hecho intertextual en el cine de autor, lo cual trataremos de hacer sobre todo comparándolo

con el comportamiento poético de las obras de David Lynch, razón por la cual consignamos esa discusión en la tercera parte de la tesis, en el análisis, y no en nuestro marco teórico ubicado en la segunda. A nuestro juicio, el hecho intertextual y el hecho intersubjetivo, si bien se yuxtaponen en el complejo de sentido de la obra de arte, no tendrían por qué ser pensados como modelos excluyentes, sino más bien como enfoques distintos y uno tan legítimo como el otro. Sin embargo, desde nuestro enfoque consideramos también que constituye por lo menos una reducción importante del sentido poético del cine de autor si se busca someter o ignorar su carácter histórico y revolucionario para favorecer la neutralidad teórica de cualquier modelo estructurante, no sólo del de la intertextualidad, pues lo primero que se suele dejar de lado o trivializar en esa última actitud es la competencia espectral, cuya necesidad de reconocimiento surge como un espacio de indeterminación, de impropiedad teórica, hacia el interior de la propia técnica cinematográfica y como un principio de resistencia poética, experimental, a la convención. Todas estas cualidades en su conjunto significan para nosotros que la competencia espectral es un valor inaprehensible, lo cual se subestima en cualquier intento de formalización de su actividad.

Por eso la perspectiva original de Bajtín se hace necesaria para apuntalar nuestra investigación. Sin embargo, a fin de justificar la hipótesis de este entrecruce entre el principio de intersubjetividad con el de indeterminación, que se ubica en el núcleo de nuestra argumentación y que sin duda es debatible, hemos percibido en nuestra lectura de Bajtín, de ningún modo exhaustiva por otro lado, una cierta debilidad al conceder a sus criterios de polifonía y dialogismo una fertilidad y exuberancia radicalmente positivas, como ya han señalado muchos de sus revisionistas, que no son compatibles con la retórica del cine de autor, pues este último más bien se compone de unas matrices dialécticas puestas en una tensión indisoluble, trágica; por lo menos es lo que nos permite observar la obra de Lynch, en donde lo último que podemos considerar valioso es cualquier idea de superación, de síntesis, o de consumación. Si bien coincidimos con Bajtín en la productividad del carnaval y nos parece además un criterio muy útil para sostener el fundamento político-revolucionario del cine de autor, en Bajtín aparece sin mayor conflicto; su idea de regeneración a la que tiende el realismo grotesco es alegre en todo momento. De ahí que nos haya parecido oportuno acudir a una perspectiva filosófica que dé cuenta de esa imposibilidad de resolución

de la dialéctica, a saber, la filosofía de la historia de Walter Benjamin⁴ como proyecto general que atraviesa su posición con respecto a la crítica del arte. En esa coyuntura, su concepción de la dialéctica como una *dialéctica en suspenso* nos permite por lo menos nombrar ese comportamiento inaprehensible al que hemos aludido para dar cuenta de la indeterminación de la imagen poética propia del cine de autor.

Esta perspectiva se hace necesaria desde un punto de vista filosófico en el momento en que este concepto de indeterminación no cabe en los límites de la experiencia tal como fue entendida por Kant en su teoría del conocimiento. Benjamin hace una objeción a ese concepto de experiencia kantiano por su restricción a las posibilidades de la física newtoniana y desde una coordenada ética. A diferencia de Hegel, para quien la limitación de Kant se discute en un ámbito lógico-ontológico, para Benjamin la expansión del concepto de experiencia es una cuestión de justicia, por oposición al poder en relación con la búsqueda de la verdad. Para Benjamin, el método kantiano sería acaso infalible en su planteamiento epistemológico, pero sólo es aplicable a unas condiciones demasiado precarias de experiencia, limitando sus posibilidades a los principios de la inercia, de la dinámica y de la causalidad que señalan las leyes newtonianas. Sobre este monumento de la razón ilustrada —seguimos con Benjamin— se sostienen los valores milenarios de la tradición en la historia y en el arte, y se justifican de tal modo las atrocidades cometidas por las clases dominantes en contra de los pueblos, cuya cosmovisión se ha visto desplazada en virtud de una idea arbitraria del progreso y de una empiricidad fáctica que más bien imponen unos valores burgueses que instituyen de manera violenta y autoritaria una versión hegemónica de la historia y un canon incuestionable para la cultura. El drama mismo que dio origen al cine de autor en Francia en los años cincuenta, como vimos, reproduce al pie de la letra el conflicto que señala Benjamin, de ahí la pertinencia de su filosofía para ofrecer un criterio de

⁴ Inspirado por la experiencia de un seminario optativo que cursé con Jaime Villarreal, la lectura particular de la obra de Benjamin que recuperamos en esta investigación responde sobre todo a los resultados de una estancia de investigación que realizamos en la Universidad de Chile, bajo la tutoría de Pablo Oyarzún, en la cual hemos sostenido un diálogo muy enriquecedor especialmente con él, pero también con otros investigadores de la misma universidad, como Federico Galende y Andrés Claro. De todos ellos, hemos recuperado una especie de matriz de conceptos de la obra de Benjamin que funcionan para la articulación de una crítica poética del discurso del cine —para lo cual nos hemos permitido citar, además de sus textos, las entrevistas inéditas que sostuve con ellos—, que contrasta y retroalimenta nuestra perspectiva original, basada en la teoría de la enunciación polifónica de Ducrot y en la perspectiva del autor implícito de Wayne Booth, a la cual debo agradecer en especial la rigurosa orientación de mi directora de tesis, Raquel Gutiérrez Estupiñán.

contrapunto a nuestra propuesta original que nos parece, por estos motivos, no sólo útil sino necesario.

La corrección que propone Benjamin, como dice Pablo Oyarzún en su introducción a las tesis sobre historia del filósofo berlinés, “consiste en referir el conocimiento al lenguaje [...], es decir, en concebir la esencia lingüística del conocimiento. Esto implica, a su vez, rescatar también al lenguaje de su mera empiricidad, lo que efectivamente intenta también Benjamin [sugiriendo que] la precariedad de la experiencia modelada por el mecanicismo se refleja lingüísticamente en el rebajamiento de la palabra a valor de cambio en el contexto de la ‘comunicación’” (en Benjamin, 2009: 10). En relación con el cine de autor, la perspectiva histórica de Benjamin nos permite justificar —mediante conceptos como el de alegoría, el aura, la esperanza, o el carácter fugaz e irreplicable de la experiencia, entre otros— la gravedad ética que subyace a la producción intersubjetiva de la *mise en scène* y, por lo tanto, la vocación revolucionaria de este tipo de cine, en donde la condición técnica de fragmentación de la enunciación produce una experiencia melancólica, aurática, del autor, una experiencia que, desde nuestro punto de vista, coincide con la imagen del autor que proyecta la noción del *implied author* que propone Wayne C. Booth en *The Rhetoric of Fiction* (1983), y que abordamos en el Capítulo 5.

Booth considera esta idea del autor implícito como una categoría estética, formal y modernista en el sentido de que se presenta como aislada de sus referentes psicológicos e históricos, y pretende centrarse en las posibilidades de comunicación de la figura del autor que ofrece la consideración de la obra «por sí misma». Este concepto, como en general la obra de Booth, se inscribe en el contexto general de la crítica correspondiente al llamado modernismo angloamericano, la *New criticism* (Elliot, 1956, 1922, 1982; Crowe, 1979, 1968; Richards, 1930; Leavis, 1933; Brooks 1939; Burke 1966; Crane, 1952), o más específicamente, en una de sus ramas conocida como *La escuela de Chicago*⁵. A grandes rasgos, estos críticos alegan una especie de formalismo funcionalista del texto literario que busca en las dimensiones del discurso poético la posibilidad de obtener de ellas ciertos valores objetivos. Booth hace lo propio para el caso de la ficción, una objetividad que no depende de criterios estructurales como el signo o el código, mucho menos de la ausencia de

⁵ Presentamos una primera aproximación a este tema en un artículo que llamamos “El cine de autor como arte del entretenimiento. El autor implícito en tres obras esenciales de Ridley Scott”, próximo a publicarse en el momento de esta redacción. Ahí abordamos con mayor detalle el lugar de este movimiento de la crítica literaria.

subjetividad en la escritura del autor —todo el libro está escrito en contra de esa tesis—, sino de la objetividad empirista de la experiencia de lectura, cuya base remite a la filosofía de Locke y de Hume. Dedicaremos este apartado a desarrollar el concepto de autor desde los postulados del autor implícito y a evaluar las ofertas y promesas que podría hacer a la teoría del cine de autor.

Hemos encontrado una cierta utilidad en el autor implícito si lo entendemos como una experiencia aurática, es decir, como una instancia perlocutoria de enunciación; sin embargo, me parece que Booth acerca demasiado los conceptos de técnica y retórica como categorías del texto ficcional, menospreciando a fin de cuentas el papel fundamental que cumple el espectador en el proceso comunicativo del arte. Sería muy injusto y una reducción grosera concluir que Booth deja de lado al lector, no es eso lo que quiero decir, pero sí depende demasiado de la autoridad individual, artística, de los escritores de los que se ocupa su estudio, pues no le permite ver más allá de su concepto limitado de ironía que deja indemne las repercusiones morales, estéticas e intelectuales implicadas en la misma figura irónica del autor, restringiendo la operación de la lectura a una actividad demasiado condescendiente.

Esta objeción tendría que ser matizada aclarando que el proyecto de Booth es un esfuerzo por contrarrestar la desmedida desconfianza en la intervención del escritor en su relato a partir del mandato de expulsar al autor que exigía la dramatización de la escritura que exigía Flaubert, y esa labor justifica su sutil condescendencia. Sin embargo, se trata de una licencia que no es pertinente en nuestro caso, y por eso nos ha parecido necesario mostrar los límites de la propuesta de Booth, para lo cual retomamos el análisis que hace del relato de Henry James, “The Liar” (2015).

Lo valioso de la propuesta de Booth se puede encontrar sobre todo en la discusión que pone sobre la mesa la posibilidad del autor implícito y se hace comparecer ante los problemas relacionados con los encuentros y desencuentros entre autor y narrador, situándose aquel de algún modo entre ambos. Esta mediación abre un espacio en el que la propuesta de Booth interviene de manera crítica en la discusión narratológica del problema del narrador, la cual nosotros hemos abordado desde la propuesta de André Gaudreault del meganarrador (2011), así como de su función en el relato cinematográfico tal como el mismo autor lo explica junto con François Jost (1995). Así, propondremos que el concepto de autor implícito puede funcionar como una especie de bisagra que comunica no sólo el proyecto de

formalización del estructuralismo con las visiones críticas del posestructuralismo y la deconstrucción, en donde desembocará el modernismo angloamericano, sino la perspectiva teórica de nuestra propuesta con su correspondiente parte analítica.

IV

Los ensayos que componen la tercera y última parte de la tesis son un breve ejercicio de interpretación de la obra de Lynch basado en los conceptos discutidos en las otras dos partes de la tesis, e incorporando algunas discusiones adicionales que exigían un acercamiento desde la propia obra de Lynch como enfoque central. Así, queremos evitar que los análisis tengan el carácter de un mero epílogo, y tratar de que funcionen en cambio como método de comprobación de la validez y los alcances de nuestras hipótesis, un ejercicio que redundará quizás en más preguntas que respuestas. En todo caso, lo que debe quedar claro es que, con apego a nuestro planteamiento, toda interpretación que se haga en esos análisis de la obra de Lynch no ha de ser tomada de ninguna manera como una lectura concluyente, sino ilustrativa de su potencial hermenéutico. La necesidad de respaldar nuestras intuiciones en la observación cercana de un objeto de estudio específico no es, pues, la de hacer coincidir los conceptos de nuestro método con las obras estudiadas, sino la necesidad de reconocer el estatuto situado y contextual de nuestro conocimiento y de sus límites. Con este propósito en mente, proponemos tres perspectivas que posibilita la lectura de la obra audiovisual de David Lynch como cine de autor.

El primer análisis (Capítulo 6) considera el conflicto de todo artista al confrontarse sus intenciones ideológicas con las resistencias que le opone su propia obra y cómo se actualiza en la obra de Lynch. En su caso particular, proponemos que esa resistencia se configura ante todo como una negación del poder dogmático o determinante de las palabras, entendiendo ese poder como todo esfuerzo del autor ideológico por reducir su obra a un sentido de trascendencia que tiende a ser un valor extrafílmico. Si bien la obra de Lynch se muestra en una relación casi desenfadada con las convenciones clásicas, haciendo uso de ellas casi siempre a fin de subvertirlas, la fuerza ideológica que produce su particular tensión

dialéctica la encontramos, por otro lado, en su insistencia en reducir la indeterminación de sus imágenes a los significados mistificadores de la meditación trascendental, movimiento teosofista del cual Lynch es uno de sus más emblemáticos activistas. Veremos en ese ensayo las formas en que la obra de Lynch, en el espacio más propio de su técnica cinematográfica (en su *mise en scène*), destruye esa positividad artificial con la cual el cineasta instrumentaliza su propia obra como panfleto de esta ideología y, en cambio, se abre a su profundo potencial de indeterminación.

Aquí nos valemos del concepto de autor implícito de Booth para contener los dos polos de esta dialéctica, apelando sobre todo a la configuración irónica en la que insiste su tratamiento en *The Rhetoric of Fiction*. Así mismo, acudimos también al breve y temprano ensayo de Benjamin, “Destino y carácter” (2008, II, 1: 175-182) para caracterizar las respectivas fuentes que alimentan la retórica de estas fuerzas. Definimos la intención del autor ideológico por los rasgos que Benjamin asocia en ese ensayo a la imagen del demonio jurídico, es decir, a los vínculos que arrastran a la obra de arte a ser un reflejo de la vida biológica y jurídica del individuo que la firma, quien reclama una autoridad sobre la obra y su significado sustentada en la normatividad que le confiere al concepto de autor su articulación en el derecho. Es la autoridad que defiende el concepto (auto)biográfico del autor y anula por completo la competencia creativa del espectador al definirla como un exceso indeseable de la lectura. De acuerdo con esta tendencia, que, por cierto, terminan suscribiendo la mayoría de sus biógrafos e intérpretes «oficiales», la profundidad o la «originalidad» de las películas de Lynch se hace derivar de sus supuestos orígenes en la práctica de la meditación con la que se quiere postular la figura contrarrevolucionaria de Lynch como un genio iluminado al que sólo se podría venerar. Por el otro lado, en la esfera *autónoma* de sus películas (o de su experiencia, mejor dicho) se disocia una figura absolutamente antagónica del demonio jurídico, y que, siguiendo las categorías de Benjamin, definimos como el genio trágico.

Es evidente que esta figura del genio se opone en toda su amplitud a su homónimo del romanticismo, pues designa un instante de interrupción de los valores de continuidad en los que descansan los argumentos del demonio jurídico. La evocación de este instante es la tarea que se propone el alegorista, según Benjamin; su efecto, iluminar como un relámpago el carácter trunco y fallido del tiempo pasado, cuya brecha ha sido borrada por los

instrumentos de la tradición, el historicismo y la ideología del progreso. Lo que hace el cine de autor cuando desobedece y subvierte la convención es activar unas posibilidades de intervención en la historia que habían sido acalladas por el canon y que se manifiestan en el inacabamiento de la imagen poética, *la polifonía de la tradición de los oprimidos*; el ejemplo que hemos tomado por caso ocurre cuando las películas de Lynch sustraen al uso de las palabras su función significante y comunicativa, esto es, su valor de cambio. Pero el término *palabra* no designa aquí, como es evidente, al discurso verbal de manera exclusiva, sino a las enunciaciones intersubjetivas en toda la amplitud de su espectro audiovisual. En ese silencio fértil y magnífico surge la necesidad ética de la mirada disruptiva del espectador como una esperanza o, quizás mejor dicho, como una amenaza.

El segundo ensayo (Capítulo 7) atiende la relación obsesiva que el cine de Lynch mantiene con la expresión voyerista del medio cinematográfico. Para ofrecer una descripción adecuada de la complejidad de este fenómeno de la mirada, hemos recurrido al tratamiento de la cuestión que le da Jean-Paul Sartre en su ensayo fenomenológico, *El ser y la nada* (1993), en donde dedica un apartado justamente a este problema y ofrece, a su vez, un argumento que no habíamos explorado sobre la importancia crítica del principio de la intersubjetividad: la manera en que la dialéctica de la mirada produce la subjetividad misma como un fenómeno que no puede ser explicado en la esfera hermética de la razón cartesiana del «pienso, luego existo», que sería la expresión más radical de los extremos ideológicos de las nociones subjetivas del cine de autor que hemos denunciado con las etiquetas del auteurismo (omnipotencia del artista) y del recepcionismo (omnipotencia del receptor). En cambio, el fenómeno de la mirada que desarrolla Sartre parte del principio de autoconsciencia de la dialéctica hegeliana según el cual la subjetividad no puede acreditarse sino en su reconocimiento en la subjetividad del otro, para descifrar la configuración intersubjetiva de la mirada que revoca la absoluta libertad que se le había conferido tanto en su formulación racionalista como en la empirista, y le demanda un sentido de responsabilidad que se revela tanto en el sentimiento de vergüenza como en el orgullo, según Sartre.

La mirada voyerista quiere escapar a esa responsabilidad ocultándose de la mirada del otro, pero en ese ocultamiento, dice Sartre, el voyerista pierde su consciencia de sí, y se reduce a ser consciencia *de* las cosas. El cine voyerista —no sólo el de Lynch— pone de relieve la importancia de entender el cine como un fenómeno de intersubjetividad, porque el

efecto que persigue es revelar al espectador que la mirada cinematográfica no escapa a esta responsabilidad, sino que la fragmentación de sus instancias de enunciación hace de la mirada voyerista condición “natural” de la fenomenología del cine, el sustrato ideológico más arraigado en su técnica. De ahí la profunda vinculación del voyerismo con el cine de autor como estrategia lógica de interrupción de la tradición del cine clásico, que hace del espectador ahogado en sus convenciones cómplice ignorante de su situación ideológica.

Si bien este tema puede ser explorado en todas las películas de Lynch de alguna manera, nos ha parecido una exposición más eficiente de sus argumentos el enfocarnos en *Blue Velvet*, el filme en el que esta cuestión se presenta como la idea rectora de la obra de una forma mucho más evidente que en otras instancias del trabajo de Lynch. Esta inclinación particular subraya o enfatiza el funcionamiento de la mirada propia del discurso cinematográfico que disfrazo o encubre las responsabilidades enunciativas del cineasta y del espectador, proyectándolas en los dramas y las personalidades de los personajes, a fin de exorcizar o de eximir la perversidad en que coinciden el cineasta y el espectador al ubicar sistemáticamente sus respectivas miradas fuera de cuadro.

Blue Velvet presenta un escenario idóneo para realizar este análisis, pues este ejercicio de encubrimiento de la mirada voyerista se proyecta en las motivaciones de sus personajes antagónicos, Jeffrey Beaumont (Kyle MacLachlan) y Frank Booth (Dennis Hopper), un proyecto que es desmantelado con gran eficacia por la frase interruptora de Sandy (Laura Dern), «*I don't know if you are a detective or a pervert*», que consigue en su mismo gesto señalar la yuxtaposición perlocutoria de tres instancias de enunciación a las que la línea ejecutada por Dern se dirige al mismo tiempo: Jeffrey, la instancia ilocutoria, y el cineasta y el espectador, ambas ubicadas en la dimensión perlocutoria. En esta formulación irónica del discurso —que no es exclusiva de la frase de Sandy, sino que esta nombra en un solo enunciado el sentido total de la *mise en scène* del filme— saca las miradas del cineasta y del espectador de sus respectivos escondites privilegiados y los hace comparecer como claves de la experiencia.

Por último, en el tercer análisis (Capítulo 8) volvemos a hacer énfasis en el factor de indeterminación de la imagen poética, pero desde un enfoque diferente que señala una cierta flaqueza de la lectura más radical de los textos de Benjamin que quizás ha quedado puesta en evidencia en nuestro primer análisis. En este tercer ensayo notamos que casi todos los

conceptos de Benjamin —en especial los que definen su filosofía de la historia— están atravesados por una actitud melancólica, incluyendo, aunque sea en menor intensidad, sus textos últimos de mayor vocación revolucionaria y militante. Esta actitud nos parece una posible limitación que si bien es discutible, no podemos ignorar, pues responde a la dificultad de poner en práctica sus ideas, una consecuencia inevitable de la radical prudencia de su aproximación filosófica al problema de la historia. Si la tarea del historiador es, como él dice, rescatar la tradición de los oprimidos, se trata de una tarea esencialmente utópica, proyectada siempre a un tiempo mesiánico indefinido, indeterminado, el tiempo de la esperanza.

Esta posición con respecto al problema del cine de autor define el perfil inaprehensible de la competencia espectral que hemos señalado más atrás con la mayor justicia que puede ser planteado, pero a costa de sacrificar su efectividad, postergando el proyecto de liberación que vemos nosotros en este tipo de cine a una instancia siempre inexistente o inalcanzable, que se asoma a la vida, a la praxis, sólo en la forma de una promesa, exigiéndole a la experiencia del autor una actitud siempre melancólica y, en última instancia, improductiva. Por eso proponemos a esta alternativa una segunda vuelta de tuerca. Aquí funciona la jovialidad del carnaval de Bajtín como contrapunto de la (des)esperanza benjaminiana, al cual integramos también un par de perspectivas adicionales: la interpretación figural que propone Eric Auerbach y el concepto de *das Unheimliche* desarrollado por Sigmund Freud desde el psicoanálisis. Los tres conceptos (el carnaval, la figura y *das Unheimliche*) convergen en una positividad, si se quiere, negativa. Es decir, las tres instancias *producen* ya, de manera efectiva, la negación de la tradición y de sus convenciones. Es decir, no se limitan a resistirse auráticamente a su dominio, al modo de la amenaza del genio trágico que trabajamos en el Capítulo 7, sino que cada una de las manifestaciones de estos tres recursos supone en su sustancia lingüística un acto de liberación. Como veremos, el mismo Benjamin pensaba ya en esta posibilidad en textos como el que dedica a Karl Kraus, cuya fuerza poética es definida por Benjamin por la imagen del monstruo, en la que intervienen actitudes de rebelión lingüística como la sátira o la cita destructiva. Los conceptos de Bajtín, de Auerbach, y de Freud remiten, cada uno a su modo, a una configuración monstruosa del lenguaje, esto es, a una producción que resulta completamente inaprehensible para la alta cultura. A pesar de que es concreta en tanto que lingüísticamente está producida, la imagen del monstruo desborda sus (im)posibles límites

estructurales porque resulta una configuración de absoluta singularidad, intraducible, de ahí su valor poético y revolucionario.

Haciendo un esfuerzo por reunir las propuestas de los cuatro autores en una sola estrategia retórica, diremos que esa intraducibilidad de la imagen poética del monstruo es un arma poderosa de las clases populares que les permite apropiarse de los valores convencionales de la burguesía y replantearlos o, mejor dicho, destruirlos y de- y regenerarlos para desarticular su fuerza de dominación. En nuestro análisis hemos destacado por lo menos dos instancias de la figura poética del monstruo en el cine de Lynch: en primer lugar, el tratamiento experimental de la doble dimensión del tiempo que configura la estructura profunda del discurso narrativo. Esta experimentación es un factor determinante en la producción eficaz de casi todas las imágenes que Lynch llama «abstracciones», pero encontramos su exposición más extraordinaria en la última temporada de *Twin Peaks* (2017). La segunda instancia de esta configuración monstruosa del lenguaje la encontramos en la destrucción de la autonomía diegética del relato por medio de la interpretación figural, sea que las relaciones postuladas apunten hacia el interior o hacia el exterior de la obra del propio Lynch. No obstante, pienso que se trata de una operación que se opone por lo menos en cierto sentido a las diversas tipologías del modelo cercano de la intertextualidad, porque su carácter destructivo y monstruoso supone una libertad de interpretación que la actitud de buscar la evidencia de lo demostrable, propia del analista intertextual, consideraría idiosincrásica. Pero es precisamente en virtud de esta clase de intervención que el espectador reclama la legitimidad de su actividad, puesto que si se atuviera a las evidencias que le exigen los modelos convencionales estaría subordinando su facultad creativa a las demandas de las instituciones contra las que el cine de autor lo alienta a rebelarse.

En resumen, los tres ámbitos a los que se dirigen nuestros análisis (la interrupción aurática, la mirada voyerista y la imagen poética del monstruo) señalan direcciones muy distintas que no permiten reducir la retórica del cine de Lynch —ni la del autor en general— a las características de una sola línea de interpretación, sino que más bien se ofrecen unas como contrapuntos de las otras; cada estrategia de lectura resuena en las otras dos como advertencia de que el cine de autor es una práctica que es revolucionaria en la medida en que demuestra que el discurso del arte se empobrece en el mismo momento en que se intenta

hacer pasar por el rasero de la crítica, en especial cuando esta última, ignorante de sus profundas limitaciones, pretende ser aplaudida como un acto de justicia.

PRIMERA PARTE

RECONSTRUCCIÓN CRÍTICA DE LA HISTORIA DEL CINE DE AUTOR

1950-1980

Sócrates mueve su ánimo con un movimiento natural y común. Así habla un campesino, así una mujer. No tiene en la boca más que cocheros, carpinteros, zapateros y albañiles. Son inducciones y similitudes extraídas de las acciones más vulgares e impulsivas de los hombres; todos lo oyen. Bajo una forma tan vil, nunca habríamos escogido la nobleza y esplendor de sus admirables concepciones, nosotros, que consideramos planos y bajos a todos aquellos que la doctrina no contempla, a los que perciben la riqueza sólo en el espectáculo y la pompa.

Sur la Phisionomie

— MONTAIGNE, 1588 (2008)

El estilo es el hombre mismo.

Discours sur le Style

— GEORGES-LOUIS LECLERC, CONDE DE BUFFON, 1753 (1896)

No tener alma de ejecutante. Encontrar, para cada toma, nuevas maneras de condimentar lo que había imaginado. Invención (reinención) inmediata.

*

La terrible costumbre del teatro.

Notes sur le cinématographe

— ROBERT BRESSON, 1975 (1979)

CAPÍTULO 1

1950-1968. *LA POLITIQUE DES AUTEURS*.

LOS ORÍGENES DEL CINE DE AUTOR

1.1. LOS CAHIERS DU CINÉMA Y LA NOUVELLE VAGUE: APUNTES SOBRE UNA REVOLUCIÓN

En los años cincuenta, gracias a la influencia de las plumas de los críticos de la famosa revista francesa *Cahiers du cinéma*, se consolidó el *cinéma d'auteurs* como un movimiento de actitud revolucionaria que, bajo la etiqueta «*politique des auteurs*», reclamaba el reconocimiento de la actividad del director como signo autónomo del valor artístico de las películas, al reaccionar ante un cine dogmáticamente literario.

A pesar de lo ruidosas que fueron (y son todavía para muchos) las opiniones de estos críticos, la idea de subrayar la función directorial en el cine no era nueva en realidad. Antes del mes de abril de 1951, cuando apareció la primera publicación de los *Cahiers du cinéma*, el cine norteamericano y sus carismáticos directores ya despertaban un interés filosófico e intelectual, sobre todo en académicos y críticos instalados en Francia y en Inglaterra. De 1929 a 1949, la *Revue du cinéma*, por ejemplo, ya había estudiado a cineastas norteamericanos como Charles Chaplin, Orson Welles, o William Wyler⁶. Una de las firmas más reconocidas

⁶ Es difícil encontrar traducciones de *La Revue du cinéma* (sobre todo los del primer periodo, de 1928 a 1931), pero hay artículos e incluso números completos dedicados a autores americanos, en la bibliografía sugerimos “Quand Chaplin apparut” (Soupault, 1928), “Essai sur le style d’Orson Welles (*La Splendeur des Ambersons*)” (Manuel, 1947), y “William Wyler, ou le janséniste de la mise en scène” (Bazin, 1948).

que podemos encontrar en esa revista es la de André Bazin, quizás el autor más influyente en los estudios de cine⁷, quien se integró a los miembros fundadores de los *Cahiers du cinéma*, Jacques Doniol-Valcroze y Joseph-Marie Lo Duca, a partir de su segundo número.

Por eso es que tampoco se puede explicar la apabullante presencia de los *Cahiers* que opacó a las otras publicaciones similares, como la *Revue du cinéma* (al menos en retrospectiva), sólo por la influencia de las ideas de Bazin en toda la teoría del cine posterior; en cambio, el factor trascendental fue la autoridad que sus críticos más incisivos consiguieron al poner en práctica sus ideas y convertirse ellos mismos en cineastas, ganándose el aplauso de las academias de artes cinematográficas (especialmente el de Cannes), y detonando el conocido movimiento de la *Nouvelle vague* (la nueva ola de cine francés), que representaba la respuesta artística de la *politique des auteurs*. Para la mayoría de ellos, ese paso de la columna a la silla de dirección fue una transición lógica o natural, ya que desde el principio se veían a sí mismos como futuros directores. Según se acuerda Jean-Luc Godard, “[e]scribir era ya una forma de hacer películas, porque la diferencia entre escribir [crítica] y dirigir es cuantitativa, no cualitativa. [...] Como crítico, yo pienso en mí como un cineasta, [ahora] más que nunca antes. En lugar de escribir crítica, hago una película, pero la dimensión crítica está subsumida” (1962: 59). En este sentido, la crítica para los *Cahiers* no sólo es una forma de pensar sobre el cine, sino una forma de *pensar cine*.

La *Nouvelle vague* se consolidó, entonces, como un espacio extendido de la crítica, y viceversa: “la gente dice que hacíamos uso de la crítica. No. Estábamos pensando cine y en cierto momento sentimos la necesidad de extender ese pensamiento” (Godard, 1962: 59). Así, directores como François Truffaut (*Les 400 coups*, 1959), Claude Chabrol (*Les Bonnes femmes*, 1960), el mismo Godard (*À bout de souffle*, 1960), Alain Resnais (*Hiroshima, mon amour*, 1959), Agnès Varda⁸ (*Cléo de 5 à 7*, 1962), entre otros, produjeron películas en Francia que, al ser planteadas desde la consciencia artística del director, representan hoy una vanguardia internacional que se opone formal y simbólicamente al cine intelectual de

⁷ Como recuerda Peter Wollen, “la influencia de Bazin se puede ver en la crítica de [...] Sarris en Estados Unidos, en las teorías de Pier Paolo Pasolini en Italia, en el lúcido artículo de Charles Barr sobre el CinemaScope [...], escrito en Inglaterra, en los artículos de Christian Metz en *Comunicaciones* y los *Cahiers du cinéma*. Es decir, los textos más importantes sobre cine en los últimos diez o veinte años” (1972: 134-135).

⁸ Aunque ni Resnais ni Varda escribieron nunca para los *Cahiers du cinéma*, para Godard y el resto del equipo ellos representaban, igual o mejor que las películas de sus críticos colegas, “el cine francés del futuro” (Godard: 1986:102).

posguerra conocido como la *Tradition de la qualité* (Truffaut, 1966: 9), el estilo que mantenía hasta entonces la hegemonía política, cultural y económica de la producción cinematográfica en Francia, cuyas ideas estaban cada vez más aisladas de la vida contemporánea y más anquilosadas en valores estéticos del pasado y en sus límites geográficos (Neupert, 2007: xvii).

Las películas de la *Tradition de la qualité*, como *Le million* (René Clair, 1931); *L'auberge rouge* (Claude Autant-Lara, 1951); *Jeux interdits* (René Clément, 1952); y *Le salaire de la peur* (Henri-Georges Clouzot, 1953) (todas adaptaciones del teatro o la literatura), proponían lo que ellos concebían como «realismo psicológico», una práctica fílmica que se sustenta en el proceso de adaptación, el cual apela, de acuerdo a su retórica clásica, a la fidelidad de los valores literarios de las obras que le sirven de inspiración, y al talento de los escritores encargados del guion, de modo que “cuando ellos [los adaptadores] entrega[ban] su escenario, la película est[aba] hecha; el *metteur-en-scène* [sic]⁹, a sus ojos, era el caballero que le añadía las imágenes” (Truffaut, 1966: 15). Esta valoración implicaba que los directores más auténticos (al menos en el sentido de que exploraban sus propios caminos, escribiendo sus propios guiones, o apelando a un sentido dramático más concreto y mundano que literario) como Jean Renoir (*La règle du jeu*, 1939); Jacques Becker (*Casque d'Or*, 1952); Robert Bresson (*Pickpocket*, 1959); Jean Cocteau (*Les enfants terribles*, 1950); Jacques Tati (*Jour de fête*, 1949), entre otros, carecieran del debido reconocimiento en la escena cultural francesa de los años cuarenta y cincuenta.

Si bien es cierto que esta situación peculiar explica la necesidad de los autores de los *Cahiers* de definir y reevaluar la función directorial en la producción cinematográfica de su propio contexto, a nivel teórico será más importante señalar que las consecuencias de sus acciones rebasarían por mucho sus propósitos críticos originales en los que en este capítulo nos estamos enfocando.

Tal vez el texto que mejor refleja esa actitud crítica, revolucionaria sin duda, de la *politique des auteurs*, es el controversial ensayo de Truffaut, “A Certain Tendency of the French Cinema”, impreso por primera vez en el número 31 de los *Cahiers du cinéma*, el mes de enero de 1954, y cuya primera traducción al inglés apareció en el primer número de la

⁹ Hay autores, a menudo anglosajones, que prefieren escribir los términos *mise en scène* o *metteur en scène* unidos por guiones. Nosotros mantenemos la escritura original en francés, sin guiones.

misma revista en Estados Unidos en 1966. Tal es su influencia que ahora se suele considerar como una especie de manifiesto (los *Cahiers* siempre se opusieron a la idea de establecer cualquier posición) tanto de la *Nouvelle vague* como de la *politique des auteurs*¹⁰. El ensayo de Truffaut es el emblema de todo el movimiento a pesar de que sólo habla de la cultura decadente de la *Tradition de la qualité*, de que poco o nada abona a las ideas que promueve ni la *Nouvelle vague* ni los *Cahiers du cinéma*, y a pesar de que sus ideas tampoco expresan necesaria o precisamente la opinión colectiva del grupo. Todo lo cual es muy significativo, pues hace evidente que el ensayo de Truffaut debe leerse más bien al revés: su valor más importante, así como el de los escritos más típicos de los *Cahiers*, consiste en que su fuerza emotiva estimula la discusión, en que su falta de definiciones apunta hacia la idea de que los conceptos del arte son cosas que necesitan estar en una constante disputa para gozar de buena salud. El desprecio de Truffaut por la estética del «realismo psicológico» de Pierre Bost y Jean Aurenche, los más afortunados adaptadores y portavoces de la *Tradition de la qualité*, no se debe tanto a la poca o mucha «calidad» de sus películas (las que citamos arriba son sin lugar a dudas muestras grandiosas del cine francés) como al hecho de que dichas convenciones habían institucionalizado con un rigor excesivo las normas de lo que debía ser reconocido como artístico en el cine francés, y lo habían estancado en la repetición de una ya muy gastada fórmula. Siguiendo a Truffaut, no sólo se trataba de una rúbrica de valores inamovibles, sino de una imposición falaz que provenía de las esferas políticas de la alta cultura burguesa de Francia y que nada tenía en común con la naturaleza popular que dotaba al cine de su propia estética realista y de su autonomía como expresión artística. En cambio —explica el cineasta—, lo «realista» de la *Tradition de la qualité* consistía en la capacidad de los adaptadores para reciclar una y otra vez una fórmula predeterminada para producir películas que pretendían ser «antiburguesas» y que,

bajo la protección de la literatura —y, por supuesto, de la calidad— ofrec[ían] al público su habitual dosis de obscenidad, inconformidad y fácil audacia. [...] Esta escuela que aspira al realismo lo destruye al momento de que finalmente lo captura, tan cuidadosa es la escuela de confinar a estos seres en un mundo cerrado, acorralado

¹⁰ Esto se puede ratificar, entre otras fuentes, en su obligada inclusión en el libro *Film manifestos* (MacKenzie, 2014).

por fórmulas, juegos de palabras, máximas, en lugar de dejarnos verlos por nosotros mismos, con nuestros propios ojos (Truffaut, 1966: 14, 15).

Para el círculo de los *Cahiers*, entonces, pareciera ser que “el epíteto ‘literario’ [fuera] el insulto supremo en el vocabulario corriente del cine” (Kast en Domarchi *et al.*, 1959: 62). De ser así, sostener por ejemplo que *Hiroshima, mon amour* (1959), de Alain Resnais, para muchos la mejor película de la *Nouvelle vague* (el lugar se lo disputa con *Les 400 coups*, de Truffaut), es profundamente literaria —como se propone en la mesa redonda que organizaron los *Cahiers* a propósito de este filme (Domarchi *et al.*, 1959)— sería una de las más impactantes contradicciones que pudiéramos encontrar en las páginas de los *Cahiers*, aunque como hemos dicho, el desacuerdo es uno de sus valores más importantes como revista de crítica, pues consta en sus páginas que ningún ejercicio crítico es fértil si no se parte de la duda en la factibilidad de sus premisas. Es cierto que la relación con la literatura es un asunto complicado y difuso que generó polémica en el círculo de los *Cahiers*, sin embargo, que el cine no pueda entablar ninguna relación con la literatura, o con otras artes, es una forma recurrente de reducir al absurdo las propuestas sobre el significado de la especificidad cinematográfica que les preocupaba a los *Cahiers*. Como dice Pierre Kast, el desprecio por el cine de los ciegos amantes de la literatura y el correspondiente sentimiento de inferioridad que, casi siempre en secreto, sufren muchos cinéfilos (sentimientos que ponen en una relación de franca oposición a estas dos formas de arte) es un prejuicio que destruye *Hiroshima* desde sus cimientos (Kast en Domarchi *et al.*, 1959: 59).

Una de las razones para buscar la originalidad de la película en su presunto carácter literario es porque sólo con mucha dificultad podemos reconocer en ella referentes cinematográficos inmediatos, es decir, la influencia directa de tal director, o de tal estilo o género. En cambio, algo que salta incluso a la vista del espectador más despistado es que sí que podemos encontrar, a todas luces, signos de una profunda penetración literaria que, como dice Godard, nos hacen pensar primero en Faulkner que en Eisenstein.

Si es cierto que la novela norteamericana es una influencia evidente en *Hiroshima*, quizás podamos sugerir a partir de ahí una idea un poco más extravagante —de la cual no puedo esperar ninguna aceptación gratuita por parte del lector— que nos permita asociar las implicaciones críticas del planteamiento de Resnais con la suposición de que la literatura es

un espacio privilegiado del pensamiento de la escritura, el mismo que llevó a Derrida a proponer su concepto de *déconstruction* (1986). Sin entrar en los vericuetos de su difícil elucubración, el concepto de Derrida alude a la relación compleja, irreductible o imposible entre el texto y el significado que afecta a todo el fenómeno del lenguaje, pero del cual sólo la literatura es plenamente consciente. Me parece que esta es la misma relación sobre la que se organizan todos los niveles de la *mise en scène* de la película más importante de la *Nouvelle vague*, desde su narrativa hasta su propuesta de montaje, y que *Hiroshima* se erige como una demostración elocuente de que ese sentido irreductible al concepto que —siguiendo a Derrida— postula la literatura es extrapolable a otras manifestaciones artísticas. Desde nuestra perspectiva, explicaremos la necesidad de considerar esta apertura del texto fílmico como un aspecto que privilegia la retórica autorial en la característica indeterminación de sus imágenes (apartado 4.2), en su dinámica intersubjetiva (apartado 4.1); así como en la aparición misma del autor ya no como la autoridad original de significado, sino como un efecto de la experiencia de lectura (Capítulo 5). En el desprecio que mostraron los *Cahiers* por el criterio de fidelidad que legitima la lógica de la adaptación para la *Tradition de la qualité* está implícito también el desprecio por esa clase de autoridad original de la que se acusa a la ideología del *auteurismo*.

En este sentido, tal vez sea posible observar también en las influencias literarias de *Hiroshima* la huella de los pilares de la *avant-garde* del modernismo literario, como Proust, o Joyce, dada la manera en que su organización parece «descomponerse a sí misma», por decirlo así de simple. Desde su concepción narrativa, la historia de la película se cuenta como una conversación con guiños filosóficos entre dos amantes, uno japonés y la otra francesa, que gira en torno a la imposibilidad de la protagonista de comprender lo que significó realmente la destrucción de la ciudad de Hiroshima, una incapacidad que el protagonista ratifica cada vez que replica «*Tu n'as rien vu à Hiroshima*» ('Tú no viste nada en Hiroshima'), pues ella insiste en lo contrario al recapitular los pequeños fragmentos de los que dispone por las vías de la historiografía oficial, siempre ajenas a la experiencia individual. Este planteamiento de la historia tematiza la idea de la imposibilidad de la correspondencia entre el texto y el significado que discutíamos en el párrafo anterior y que, además, fundamenta también nuestra propia perspectiva de la crítica del cine de autor como

la necesidad de una particular lectura histórica de sus textos, según la propuesta que desarrollaremos sobre todo en el apartado 4.2.

Ahora bien, esta dimensión diegética, que es lo que los teóricos narratólogos llaman el plano o nivel de la manifestación, el único nivel que, por cierto, podría mostrar evidencias más allá de toda interpretación, es tan solo la primera vía y la más superficial por medio de la cual el espectador tiene acceso a la idea central o al sentido profundo que unifica, o no, dependiendo de la reconstrucción interpretativa del espectador, todos los recursos o discursos implicados en un filme. Esta tesis implica que, al menos a partir del análisis de los casos de cine de autor que hemos estudiado, el planteamiento de la narrativa de películas como estas está subordinado a una composición o estructura de otro orden particular sobre la naturaleza específica del lenguaje cinematográfico. Nosotros sostenemos que ese orden nuclear lo proporciona la función *autorial*¹¹, es decir, una experiencia particular del texto fílmico en la cual se manifiesta, en un nivel intersubjetivo de enunciación, una presencia intencional que funciona como un operador del discurso con el que el espectador se engancha en una relación comunitaria.

Supongamos por ahora que Resnais es, en efecto, un *auteur*, y que sus ideas son del tipo que acabamos de caracterizar, para ver cuáles podrían ser algunas de sus consecuencias. Si, en efecto, es posible llevar las influencias literarias de *Hiroshima* más allá de las contenidas en el propio guion de Marguerite Duras, es decir, más allá de las de la novela norteamericana, y hasta las más puras ambiciones modernistas de la literatura, tendríamos que revelar una estructura más profunda que la que podríamos encontrar en las palabras por sí mismas, o sea, por los posibles efectos autónomos de su lenguaje estrictamente literario, y hablar acerca de lo que ese pensamiento «literario» tiene de cinematográfico, y viceversa. De ser así, estaríamos diciendo que películas como *Hiroshima, mon amour* arrancan del cine la misma fuerza que desplaza la escritura literaria hacia el arte, es decir, lejos de las fronteras con las que los lingüistas limitan, con sabiduría, la competencia científica del estudio del lenguaje.

Por eso la posibilidad más genuina del pensamiento literario se abre en el reconocimiento de la especificidad de la escritura, y por eso también podemos decir lo mismo

¹¹ Aunque es más común escribir «autoral» que «autorial», ambos son usados de forma indistinta en el español actual. Nosotros hemos preferido la segunda ortografía con la intención de uniformar todas las derivaciones similares del sustantivo autor, como autorialidad, autoría, autoridad, autorizar, etcétera.

del discurso propio de todas las artes, incluyendo al cine. En otras palabras, “lo que en la literatura pasa a través de un texto irreductiblemente gráfico que liga *el juego de la forma* a una sustancia de expresión determinada” (Derrida, 1986: 77) escapa, tanto como escapa también lo que pasa en el cine, a través de sus mecanismos de registro, a los métodos de toda ciencia, e incluso a los de la filosofía, en tanto clausura de la episteme, en los términos de Derrida (1986: 126). Así como la lingüística saussureana dejó fuera de su objeto de estudio las ambiciones de la literatura al privilegiar el modelo fonético, el estilo clásico del cine del que da cuenta, de modo ejemplar, la *grande syntagmatique* de Christian Metz, no concede la posibilidad de que una película esté construida sobre la base de una unidad cinemática discontinua o fragmentaria como la de *Hiroshima, mon amour*, fundamentada en sus principios de mera oposición dialéctica. A lo mucho, Metz le concede a este tipo de montaje un lugar secundario que está subordinado a una supuesta «unidad de *scénario*» que construye el espectador *a posteriori*, y que transforma todos los segmentos autónomos en un significado narrativo global (Metz, 1974: 181-182).

Digámoslo una vez más. Al explorar los límites del lenguaje cinematográfico de su tiempo, *Hiroshima* se aproxima a esa forma exorbitante de creación de Joyce o de Proust, con la cual la escritura se manifiesta, según Jacques Derrida, como “una posibilidad común y radical que ninguna ciencia determinada, ninguna disciplina abstracta, puede pensar como tal” (1986: 125), es decir, se aproxima a ofrecer por sí misma un paradigma de cine modernista que propone una concepción del filme radicalmente nueva, basada en las posibilidades específicas de fragmentación (montaje en su sentido más puro) de la *écriture* cinemática.

Si fuera o no plausible, o si ganáramos algo en términos teóricos al incluir a *Hiroshima* en la intrincada discusión lingüística que inicia Derrida, sería en todo caso un tema para otro momento. Lo único que quiero apuntar por ahora al sugerir esta idea es que la profundidad autorreflexiva con la que está construida *Hiroshima, mon amour* no es otra cosa que una meditación impresionante sobre la deconstrucción de la unidad cinematográfica, tratada en cada uno de sus niveles de sentido, la misma inquietud con la que se obsesionó el discurso modernista de la estética del Siglo XX, y a la que sin duda la *Gramatología* de Derrida rinde homenaje. “La gran obsesión de Resnais [...] es el sentido de separación de la unidad primaria —el mundo está destrozado, fragmentado en una serie de pequeñas piezas,

y debe ser recompuesto de nuevo [...] en dos niveles. Primero en el nivel del contenido, de la dramatización. Después [...] en el nivel de la idea misma del cine” (Rivette en in Domarchi et al, 1959: 60). Es curioso que los *Cahiers* expliquen el modo en que esta obsesión organiza las ideas de la película de Resnais partiendo de sus relaciones con la literatura (un procedimiento que nosotros estamos llevando quizá todavía más lejos), puesto que una de las premisas más básicas del discurso moderno del arte es su atención a la especificidad de su forma estética, la cual, de acuerdo a los principios de la *politique des auteurs*, se encontrará en la *mise en scène*, como veremos después, y no en su literacidad.

Pero esta especie de instinto de desconstrucción derridiana que vemos nosotros en Resnais se encuentra en una dimensión en la que no es pertinente ninguna distinción entre los proyectos de la literatura y los cinematográficos, pues en el fondo ambos son entendidos como una reflexión crítica acerca de sus condiciones de posibilidad en tanto obras de arte. Entre estas condiciones, su literacidad es un principio común que se refiere más bien a la artificialidad de su condición *textual*. La relación más interesante de *Hiroshima* con la literatura no es, por lo tanto, tan evidente como podría parecer a primera vista, pues su nexo más fuerte se encuentra en un nivel distinto al nivel de la manifestación diegética, esta última es sólo un síntoma, un mero esquema o un símbolo de su argumento central, el cual se puede entender mejor desde la propia concepción cinematográfica de la película, a la cual más bien se subordinarían, en todo caso, sus posibles pretensiones literarias más directas y, si se quiere, las filosóficas.

Las referencias literarias más aparentes de *Hiroshima*, decíamos, están para significar algo que, a nivel formal, ya se había explorado bastante en la literatura (Proust y Joyce son sólo ejemplos extremos), pero que en el cine representaba hace cincuenta años una propuesta de composición muy novedosa, a saber, una composición lógica y dramáticamente inacabada, articulada, en principio, por los procedimientos de su propio lenguaje artístico, el montaje, una composición que no parece llevar la narración a ninguna parte. Es cuando ponemos atención a este nivel de abstracción que la película de Resnais comienza a entablar una relación más estrecha y fructífera con su propio pasado, en particular, con las ideas sobre el montaje de Eisenstein que la tradición clásica en ese entonces ya había decidido excluir de su canon. Ambos *auteurs* subrayan una concepción del montaje que “consiste en el redescubrimiento de la unidad con base en la fragmentación, pero sin conciliar la

fragmentación en el acto; al contrario, enfatizándola al enfatizar la autonomía de la toma” (Rivette en Domarchi et al, 1959: 60-61). La repetición de este procedimiento a lo largo de la filmación produce como resultado un principio de unidad distinto a la unidad «de *scénario*» que, siguiendo a Metz, da la continuidad visual del estilo clásico, pues es una unidad dialéctica, lograda a partir del contraste y la negación: la negación de la oposición entre cine y literatura, en primer lugar, y después, la negación de la tradición naturalista del canon clásico como dogma del realismo cinematográfico. Como veremos con detalle en su momento, las producciones audiovisuales de David Lynch de las que aquí nos ocuparemos pueden pensarse en su conjunto como una extensión contemporánea límite de esta misma clase de consciencia que, sin lugar a dudas, se reformula en la modernidad del arte cinematográfico con *Hiroshima, mon amour*.

Podemos todavía apuntalar este planteamiento esquematizándolo en otros términos, quizás no tan sofisticados. Además de sus paralelismos con el modernismo literario que acabamos de esbozar, Eric Rohmer compara la *mise en scène* de Resnais con la peculiar reflexión de los pintores cubistas, “una forma de reconstitución de la realidad a partir de un tipo de astillamiento que podría parecer muy arbitrario para el neófito. Y sobre esta base podríamos explicar el interés de Resnais por el *Guernica*, que es una de las pinturas de Picasso que representan todo lo que no es cubismo verdadero sino más bien un regreso al cubismo” (Rohmer en Domarchi et al: 1959: 61). Este «regreso al cubismo» del *Guernica* es una idea que se queda sin mayor explicación por parte de Rohmer, pero mediante la cual podemos decir que la obra de Resnais es, de manera similar al *Guernica*, un regreso a los orígenes del cine, antes de que el canon clásico estableciera la norma que separa las pretensiones de un cine clásico, narrativo y lineal, de las prácticas de la literatura moderna y de las vanguardias en general.

El *cubismo sintético*, como se conoce el tipo de cubismo tardío al que pertenece el *Guernica*, deja los experimentos ininteligibles de las prácticas del *cubismo analítico* que, ya virtualmente abstraído de toda realidad, le precedió, para regresar a una esencia de la forma bidimensional que Picasso redescubre en el arte primitivo africano. De modo similar, Resnais encuentra en las ideas «arcaicas» del montaje einsteiniano una forma de redefinir, en la era del cine sonoro, la comprensión de un lenguaje cinematográfico que apunta hacia motivaciones más autónomas y más autorreflexivas, y también más originarias, lo cual

explica por qué, al menos para los críticos franceses que vieron en los años cincuenta un momento de inflexión en el que la forma clásica del cine debía ya ceder el paso a lo nuevo, *Hiroshima mon amour* representa la primera película que muestra plena consciencia de su condición moderna.

Elogiar una película (o cualquier obra de arte) por ser moderna significa en parte que la admiramos por su capacidad de “respirar el aire de hoy” (Godard, 1957: 47) o, al menos, es una de sus implicaciones más obvias. Esta es ya una buena razón de inicio para mostrar interés por el *cinéma d’auteurs*, después de todo, una fórmula común para explicar qué es un artista, más allá de las condicionantes de su contexto histórico, consiste en la capacidad que alguien tiene para significar mediante un artefacto cultural lo que significa vivir en su propio tiempo; y para los *Cahiers*, llamar *auteur* a un director es, en primer lugar, una forma de reconocer que es un artista completo.

Pero ser un hijo de su propio tiempo es una condición nada más que necesaria, no suficiente, para entender las pretensiones más profundas de la *Nouvelle vague* como manifestación de arte vanguardista, pues bastaría —como lo explica Godard en su comentario sobre *Et Dieu... créa la femme* y *Sait-on jamais...* (Roger Vadim, 1956, 1957)— con trasponer las fórmulas probadas de historias pasadas en un contexto narrativo contemporáneo para presentar un escenario como moderno. Así, entendemos que el error no es recurrir a viejas historias porque, lo dice Fereydoun Hoveyda, “todos nuestros *auteurs* favoritos estaban, a fin de cuentas, hablando de las mismas cosas. Las ‘constantes’ de sus universos particulares nos pertenecen a todos: soledad, violencia, la absurdidad de la existencia, el pecado, la redención, el amor, etc.” (1960: 142). Más aún, lo que nos recuerda el cine de autor no es tan solo que los temas están ya establecidos, sino que tramas y temas son por igual premisas de las que parte ya todo ejercicio narrativo, algo en lo que han insistido y han esclarecido los teóricos de la narratología, desde el análisis estructural de los relatos de Barthes (1972) y los teóricos estructuralistas, las teorías narrativas de Mieke Bal (1990), Gérard Genette (1989, 1998), Emma Kafalenos (1999, 2006), entre muchos otros, hasta las últimas contribuciones de Wolf Schmid (2009, 2010), James Phelan y David Herman (2012).

Como sugiere también la ingeniosa lectura intertextual que hace Stanley Cavell (1981) de Shakespeare en *North by Northwest* (1959), de Alfred Hitchcock, las peripecias que vive Roger Thornhill no difieren de las del Príncipe de Dinamarca tanto como podría

parecernos a primera vista. Pero no hace falta que el discurso sea tan insidioso como suele ser la semiología de Hitchcock, ni que echemos mano de herramientas hermenéuticas tan sofisticadas como las de Cavell. El cine de autor, tanto quizás como cualquier otro tipo de cine, repite más o menos las mismas historias con relativa libertad de apropiación. Lo que hace del cine un verdadero acto de creación, y por lo cual se caracteriza el cine de autor, así como la *Nouvelle vague* en calidad de su referente paradigmático, es la comunicación de una experiencia del mundo que presenta el significado de dichas premisas generales en una realización particular, que no es, por supuesto, el significado general de los símbolos, sino un significado que tiene la propiedad dialéctica de la vida misma, a saber, la tensión entre lo indeterminado y lo concreto, porque es un sentido que está situado, encarnado en una mirada que, en última instancia, revela quizás la condición última del cine al confundirse con nuestra propia mirada en una relación de intersubjetividad. Esa mirada que se confunde con la nuestra se confunde a su vez con la de los demás elementos de la *mise en scène*, que enriquecen la operación dialéctica con su propia intencionalidad, tanto más cuanto más independiente sea ese elemento. Al ser los personajes la única cosa que delante de la cámara resulta ser también un ser humano, los actores suelen ser elementos privilegiados de esta operación, como nos lo han mostrado Cary Grant y Greta Garbo, o más recientemente, Leonardo DiCaprio y Meryl Streep.

Dado que ningún narrador puede evitar recurrir a las mismas historias arquetípicas, el estatuto o categoría de *auteur* que concedieron los *Cahiers* a Chaplin, a Welles, o a Renoir, requiere que el director posea, no historias originales, sino el talento de revivir unos personajes y acontecimientos ya dados, pero desechando o cuestionando cualquier visión del mundo que pertenezca a otros tiempos y situaciones, y sustituirla con sangre nueva, con la frescura y espontaneidad de la vida actual, en el sentido más radical de la palabra *actual*; una vida que, por lo tanto, en última instancia no puede ser otra que la propia vida del artista, a la cual todo *auteur* termina siempre volviéndose, incluso cuando lo hace para traicionarse a sí mismo, como se podrá ver especialmente en nuestro primer análisis de la obra de David Lynch (Capítulo 6), o en la lectura que hace Wayne Booth sobre Henry James en *The Rhetoric of Fiction* (1983), y que nosotros retomamos en el Capítulo 5. Por eso Godard dice que

la gran fuerza de Vadim es de hecho que habla sólo acerca de cosas que conoce bien, lidia con personajes que ve cincuenta veces al día todos los días, y sobre todo, como principiante, se describe a sí mismo con todas sus cualidades y defectos a través de estos personajes. De ahí el aire de extrema novedad de los diálogos y la mordacidad de una *mise en scène* librada de complejos y prejuicios” (Godard, 1957: 48).

Si estamos de acuerdo con Godard, la fuerza de Vadim podría ser la misma fuerza de Truffaut, de Lynch, de Bergman, del mismo Godard, y prácticamente del concepto mismo de *auteur*. Al menos ese es el ideal del cine moderno que persiguió la *Nouvelle vague* al intrincar las ideas de *mise en scène* y *auteur*, un ideal que lo emparenta, de nuevo, con otras ideas de vanguardia (además del cubismo que ya vimos en el caso de *Hiroshima, mon amour*) como las del expresionismo de la pintura, ausentes casi por completo en la versión cinematográfica. Ya tendremos oportunidad de juzgar con mayor justicia este exceso de confianza o de optimismo; por ahora lo importante es que el concepto de *auteur* echa en cara a productores, escritores y directores mediocres que su contradictoria obstinación al pretender traer de vuelta los vestigios del pasado, sin ninguna reformulación más allá de nuevas etiquetas, convierte a sus personajes en zombis que no están ni vivos ni muertos a fuerza de clichés. El inmenso repertorio de películas irrelevantes para comprender la evolución histórica y estética del cine, pero trascendentales desde el punto de vista exclusivo del mercado, tiene como común denominador su fascinación por esta cultura zombi que hoy nos abruma como nunca antes, una condición que hace que las ideas de los *Cahiers* sean relevantes hoy más que nunca.

Por ejemplo, uno de los corolarios más distinguibles de la *Nouvelle vague* es que sus películas se plantean de tal modo que sugieren que es casi imposible «planear» cómo se manifestará esta clase de matices de espontaneidad de la vida diaria desde la escritura del guion o desde cualquier fase *a priori* de la producción, pues la fuerza vital del cine de autor es algo que surge de manera inocente, espontánea, de las asociaciones más inmediatas, más directas, entre el cine y la vida, aquellas que se muestran por sí solas casi siempre durante el rodaje, la única situación en la que coinciden con mayor vehemencia cine y vida. Los casos de cine de autor se pueden detectar en función del poder creativo que consigue mostrar un director al ser consciente de ese potencial, de ahí que un rasgo característico de los *auteurs* de la *Nouvelle vague* —y que de hecho observamos como un factor común que distingue a

todo cine de autor— sea la voluntad y curiosidad infantil de experimentar y de improvisar, especialmente durante la filmación, como pretendemos hacer notar especialmente en nuestra reconstrucción de la *American New Wave*, en el Capítulo 2¹². En efecto, Truffaut admiró tanto el cine de Jacques Becker por esas cualidades. Sobre *Casque d'Or* (1953), por ejemplo, escribe que

cuando Raymond (Bussieres) viene al taller de carpintería de Manda (Reggiani) dice, 'Alors, boulot, boulot, menuise menuise?' [chamba chamba, lija lija, eh?] No sólo un guionista nunca habría podido escribir esta línea, sino que es el tipo de línea que solamente puede ser improvisada en el set. No obstante, incluso este 'boulot boulot, menuise menuise' tiene una *inteligencia* (en el sentido de la complicidad entre amigos) que me confunde cada vez que lo veo (Truffaut, 1954: 29).

Pero va a ser la obra de Truffaut la mejor muestra de la *Nouvelle vague* de esta actitud de asombro infantil hacia el cine. Si *Les 400 coups* es la obra más significativa en la carrera de Truffaut, es porque está concebida de cabo a rabo desde esa misma clase de inocencia y voluntad experimental propia de la mirada del niño ávido de descubrir el mundo. Si hay para quienes el cine de Truffaut es más auténtico —más autorial, diremos— que el de los clásicos de Hollywood es, como dice Godard, porque “el director de *Les Mistons* [...] toma su cámara no desde allá arriba, con los hombres, como el Viejo Hawks, sino aquí abajo entre los niños” (Godard, 1959: 51). Y es que, igual que *Hiroshima, mon amour* y la desconstrucción de la unidad artística, la idea de inocencia —o su pérdida, que define al filme por su profunda melancolía— no es nada más el tema de *Les 400 coups*, sino la actitud misma con la que está filmada, es decir, la intencionalidad de la consciencia que nos interpela y ajusta las

¹² En el caso de David Lynch, podemos recordar que al director le gusta explicar cómo sus planes originales se «perfeccionan» con los accidentes que ocurren durante el proceso de rodaje. Uno de muchos ejemplos, es cuando recuerda que, durante la filmación de *Blue Velvet*, se suponía que Dennis Hopper fuera quien cantara “In Dreams”, y su amigo Dean Stockwell iba a ayudarlo a memorizar la letra de la canción, “así que finalmente llegó el día de filmar la escena en el departamento de Ben donde Dennis iba a cantar la canción. Estábamos ensayando y Dean dijo, ‘me pararé aquí y ayudaré a Dennis si lo necesita.’ Así que encendimos la música y tanto Dennis como Dean empezaron a cantar ‘In Dreams’. De repente Dennis deja de cantar y mira a Dean — quien sigue cantando. Dennis tan sólido en su carácter se conmueve con el canto de Dean (Ben). La escena estaba ahí, enfrente de mí. Fue tan perfecto” (Lynch en Rodley, 2005: 128). La lámpara de construcción que usa Stockwell como micrófono en la escena, recuerda el director, sustituyó a una lámpara de mesa que iba a usar luego de que apareciera de la nada en el set.

condiciones de nuestra propia mirada en cada uno de los aspectos de su *mise en scène*. El más inmediato, y el que quizá con más fuerza y simplicidad nos conmueve, es el hecho de que se narra desde la mirada de un niño que decide enfrentar el mundo por sí mismo y ser un hombre. Un niño que es, al mismo tiempo, el mismo Truffaut haciendo su primer largometraje; Antoine Doinel, el héroe de la historia; o nuestra propia perspectiva de la inocencia proyectada en la pantalla.

Por eso Truffaut no cuenta simplemente otra historia de la inocencia, como si fuera algo ajeno a su propia voluntad de hacer cine, sino que esa misma actitud de adolescente deviene lenguaje cinematográfico al expresarse en las decisiones casi arbitrarias y caóticas de un montaje testarudo, libre de convenciones; en los diálogos esenciales, casi monosilábicos, característicos de la reticencia de la pubertad (como los que admiraba en Becker); o, siguiendo a Hoveyda, en la obstinación masoquista de hacer las cosas del modo difícil, pues en lugar de recurrir al conocido recurso de la lágrima fácil, Truffaut “drenó sistemáticamente la historia de cualquier énfasis demasiado pesado. Antoine no es ni demasiado malcriado ni demasiado infeliz, sólo un adolescente como muchos otros. Es indiferencia contra lo que se pronuncia, no contra el maltrato” (Hoveyda, 1959: 55). Godard coincide también y explica todo esto de una forma mucho más sintética: “con *Les 400 coups*, François Truffaut entra tanto al cine moderno como a los salones de clases de nuestra infancia” (Godard: 1959: 51).

Otras películas continuaron la buena racha de la *Nouvelle vague*, como *Les Bonnes femmes* (Claude Chabrol, 1960) y *À bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1960), y a pesar de que no todos los directores de esta nueva ola escribieron también en los *Cuadernos*, sí compartían esa inclinación hacia la experimentación que aplaudían los críticos franceses y en la que coinciden, según hemos sugerido, las motivaciones más profundas de *Les 400 coups* y de *Hiroshima, mon amour*.

Si *Les 400 coups* fue concebida por su autor desde la actitud de la inocencia y de la pasión por el descubrimiento del mundo, es un rasgo de la película que vale la pena destacar porque representa la respuesta directa y positiva a la crítica que el mismo Truffaut había hecho a los directores y guionistas de la *Tradition de la qualité*, algo que habla de la coherencia y del sentido común que hay en el paso de crítico a cineasta que dieron los *Cahiers*, o Truffaut, por lo menos.

En otras palabras, *Les 400 coups* no puede entenderse como una obra de arte aislada en su forma estética, sino que es una extensión del trabajo que inició Truffaut como crítico, que justifica política y estéticamente su oposición a la tendencia de los eruditos franceses a juzgar el «realismo» del cine francés (el valor estético en disputa por los cineastas de esos años) en función de criterios de fidelidad o traición al espíritu de las obras literarias que inspiraban a los cineastas ortodoxos de la época de forma predeterminedada, y en las cuales, de acuerdo con Bost y Aurenche, residía el verdadero valor artístico de sus películas.

Aceptar sin cuestionar las convenciones de las cuales partía el realismo psicológico y de las que no salió nunca fue la más grave consecuencia de la preservación de ese estado de letargo en que se hallaba el cine francés, de acuerdo no sólo con Truffaut, sino con la *politique des auteurs* en general, pues implicaba considerar abyecta cualquier otra posibilidad. En este sentido, y como lo hemos venido sugiriendo, la revolución de la *Nouvelle vague* participó del espíritu crítico de las otras vanguardias del arte moderno, como la plástica y la literatura, en el sentido de que no aceptaba ninguna definición estética que proviniera de valores ajenos, es decir, que no fueran planteados desde el discurso mismo del cine, revitalizando la búsqueda de su propio lenguaje y motivando la experimentación.

Para resumir, nuestro esfuerzo por aportar algunas evidencias que demuestren el espíritu vanguardista de la *politique des auteurs*, cuyas mejores expresiones son las películas de la *Nouvelle vague*, tiene una doble intención: en primer lugar, 1) probar la tesis de que ambos proyectos se sustentaban en gran parte en la creencia de que la definición del valor de especificidad del medio artístico (la consigna más general de las vanguardias), en este caso, la confusa relación entre cine y literatura que la imposición de la *Tradition de la qualité* hacía urgente resolver en Francia, es un problema que va más allá del tipo de referentes que aparecen en el nivel propiamente narrativo, en donde apenas se pueden percibir algunas de sus implicaciones. Esta primera tesis se observa con mayor claridad en nuestro breve análisis de *Hiroshima, mon amour*, pero la película «inocente» de Truffaut no puede juzgarse con justicia si no reparamos en el hecho de que el juego de *focalización*¹³ triple al que nos hemos referido y que modifica toda su *mise en scène*, es signo de la profunda autoconsciencia desde donde el *auteur* comprende el sentido total de su práctica fílmica que unifica todos sus niveles.

¹³ Empleamos el término focalización en el mismo sentido que Genette (1989: 244).

En segundo lugar, la intención es también 2) señalar que a pesar de que Resnais y Truffaut (por mencionar los mejores ejemplos) se interesaron por comprender ese lenguaje específico del cine desde dos estrategias muy distintas, en ambos casos se trata de un conocimiento que se revela en la voluntad del cineasta de conocer el mundo por su experiencia directa. Según hemos visto, está claro que *Les 400 coups* hace de este problema su principal motor de reflexión artística, pero la ambición de reconstruir *Hiroshima* desde una concepción «originaria» del montaje, y cuyo primer símbolo se encuentra en la imposibilidad de la protagonista para entender el significado de la bomba de Hiroshima por medio de noticias, es exactamente la misma idea: el conocimiento del arte, tanto como el impacto real de la bomba atómica que el filme tematiza alegóricamente, no es accesible a la consciencia sino por medio de la propia experiencia. Como dice el protagonista de la película, si su amante no puede entender nada sobre Hiroshima es porque *no vio nada*. El significado de que él repita tantas veces «*Tu n'as rien vu à Hiroshima*» es, como le responde Godard a Donoil-Valcroze, el más simple, que ella no vio nada porque no estuvo ahí (Godard in Domarchi, 1959: 64). Si expresamos ese significado en otros términos (sobre todo si consideramos que el personaje masculino es un arquitecto, un artista cuyo oficio es «la columna vertebral de todas las artes¹⁴», quien se dirige a una mujer que trabaja en el cine, el arte nuevo), diríamos que el significado de las películas (al menos el significado del cine de autor que buscamos caracterizar) es la forma en que un cineasta transforma su propia experiencia del mundo en lenguaje cinematográfico. Es de capital importancia no menospreciar o ignorar este procedimiento de transformación en el que la vida, mediante la obra de arte, deviene lenguaje, pues es lo que separa todo ejercicio de creación y crítica autoriales del biografismo, el principal lastre que debe extirpar toda teoría del autor de su metodología.

En pocas palabras, de acuerdo con lo que muestran estas dos películas de la *Nouvelle vague* y con las pistas que nos dan los críticos de los *Cahiers* para adentrarnos a su significación más profunda, podemos decir que, al menos desde esta perspectiva, existen dos principios fundamentales que debemos tomar en cuenta en la discusión crítica del cine de

¹⁴ Hablando sobre la influencia de Frank Lloyd Wright en una entrevista, Nicholas Ray dijo una vez que “la Arquitectura es la columna vertebral de todas las artes[...]: si es verdadera arquitectura abarca todos los dominios. La simple palabra ‘arquitectura’ puede igualmente aplicarse a una obra de teatro, a un *score* musical o a una forma de vida” (Ray en Bitsch, 1958: 121).

autor: una meditación sobre la especificidad artística del medio cinematográfico que se resuelve en la unificación de todos sus niveles de sentido —incluyendo el narrativo, que tematiza dicha reflexión—, y la correspondiente transformación de la propia experiencia del mundo del cineasta, de su propia vida, en lenguaje cinematográfico. Por supuesto, ambos principios requieren mayor elaboración, pero es algo que iremos desarrollando durante toda nuestra exposición.

Un último apunte. Es probable que el resultado que influyó con más fuerza en el desarrollo del cine de autor después de la *Nouvelle vague* sea que, a pesar de su peculiar complejidad artística, este tipo de cine se consolidó como fenómeno social y desde sus inicios como un fenómeno de masas. La separación «superficial» entre el cine y la literatura que se muestra como un prejuicio en *Hiroshima, mon amour*, es más un estatuto político que una precisión artística, pues lo que la *Nouvelle vague* marcó con mayor nitidez como distinción son los valores estéticos de la cultura popular y los de la alta cultura: el cine entendido como una genuina práctica popular, y la literatura como signo de un falso refinamiento social que caracterizaba a la clase burguesa de su tiempo. Debido a esta apuesta por un cine más cercano al horizonte de sentido de las masas, los críticos de los *Cahiers* vieron en el cine hollywoodense la mejor manifestación de autonomía cinematográfica; y también debido a eso, no sólo ellos, sino todos los entusiastas del cine de Hollywood, han sido tachados desde sus primeros encuentros con las comunidades artísticas e intelectuales, sobre todo las francesas, como una «contracultura de aficionados» —según lo denuncia Antoine de Baecque—, una predilección “que reivindicaba su «mal gusto», y rechazaba también la buena consciencia de izquierdas” (De Baecque, 2004: 140). A más de cincuenta años de distancia de estos debates, no sólo es cierto que, incluso en las idiosincrasias intelectualmente más elitistas de nuestro tiempo, todavía podemos percibir las ideas de la *Tradition de la qualité* que denunció Truffaut, sino que los evidentes excesos del modelo económico neoliberal le han dado a esta postura nuevos bríos y nuevos argumentos para montar una contraofensiva frente al cine como arte popular que podemos ver replicarse con una integridad sorprendente dentro de las academias de cine y de arte con la más mínima inclinación izquierdista —al menos aquellas de las cuales tengo conocimiento de primera o segunda mano—, tanto en sus teorías como en sus prácticas creativas y valores estéticos. Me refiero a que estas academias —de las cuales el caso mexicano es ejemplar— vienen arrastrando todavía los prejuicios

debordianos contra la industrialización de la cultura que hicieran tan famosas como mal entendidas las ideas de Benjamin y de Adorno¹⁵, pues se empeñan en ver en cada producto de la cultura globalizada un signo de precariedad artística y de adormecimiento de la sensibilidad; como dice Andrew Sarris, “su culpa intelectual lo[s] compele a negarle un propósito serio y artísticidad individual a los espectáculos de las masas a los que ha[n] sido educados a despreciar” (Sarris, 1996: 24). Por nuestra parte, no vemos en el cine de autor contemporáneo y masificado hollywoodense (al que pertenece la obra de David Lynch, nuestro objeto concreto de estudio) la fuerza del brazo ideológico del sistema capitalista, al contrario, para nosotros —como lo fue en su momento para los críticos de los *Cahiers du cinéma*— es la evidencia más incontestable de que las películas que abraza la cultura de masas no sólo *pueden* proyectar meditaciones con gran valor artístico y comercial al mismo tiempo, sino que, en virtud de esa doble cualidad, potencialmente gozan de mayor exposición y, por lo tanto, de mayor impacto cultural. Nuestra apuesta por el autor no busca de ningún modo oponer el arte del cine a su condición industrial, al contrario, el intrínseco carácter masivo del cine exige al artista una respuesta capaz de apelar a la sensibilidad de las masas, y no condicionar su accesibilidad a ningún tipo de conocimiento endogámico.

En su ensayo “Rediscovering America”, Eric Rohmer, uno de los más constantes redactores de los *Cahiers*, subraya esta doble cualidad en el cine de Hollywood, pues observa que ya en los años cincuenta el cine norteamericano había alcanzado un grado de universalidad estética y simbólica a la que tuvo que renunciar el cine francés para sobrevivir, una conquista que no puede explicarse nada más por las dotes individuales de los grandes directores anglosajones, pues existe tanto en sus obras maestras como en los *thrillers* y *westerns* filmados en serie y firmados por desconocidos, la idea general de un «estilo americano» construido sobre los principios de eficacia y elegancia que caracterizan a las películas de Hollywood. Más allá de su poder económico como industria cultural, o de su complacencia del gusto de las masas, o de su omnipresente publicidad, todas ellas

¹⁵ Por esos años estaba en boga la detracción de lo que la Escuela de Frankfurt llamó despectivamente «industria cultural», una campaña que influyó mucho en la percepción negativa del cine en toda Europa, una vez que se hubo masificado su distribución. Aunque Benjamin albergaba cierta esperanza en el cine como una fuerza de emancipación política que Adorno evidentemente no compartía, está claro que ninguno de los dos hubiera podido imaginarse que un concepto como el de autor, tan anclado en la ya desvencijada tradición ilustrada, operaría muy pronto en la crítica del cine como un valor vanguardista privilegiado. Quizás por este prejuicio de la industria cultural es que los partidarios de la *Tradition de la qualité* buscaban impugnar esta acusación apelando a los valores literarios anidados en el cine.

características que nos han formado la idea de un imperio que ha impuesto a la fuerza sus propias condiciones, Rohmer llama la atención sobre la fecundidad creativa del escenario hollywoodense (una atmósfera que también Lynch respiró en su primera impresión cuando se mudó de Filadelfia y que vemos alegorizada en *Mulholland Drive* (2001), cuando Betty llega a los Ángeles¹⁶), cuya riqueza multicultural demuestra que

para el cineasta dedicado y talentoso la costa de California no es ese gabinete de inequidades en el que algunos nos han hecho creer. Es más bien esa tierra prometida, ese refugio que fue Florencia para los pintores del Quattrocento, o Viena para los músicos del siglo diecinueve. No son los talentos [...], tan numerosos y variados como han probado ser, es el aire que se respira ahí, que en mi opinión no es sólo saludable, sino que tiene una fragancia que está muy lejos de impactar los olfatos europeos (Rohmer, 1955: 89).

De acuerdo con este panorama que plantea Rohmer, podemos decir que el cine de autor es un fenómeno complejo que no se queda en los límites de la forma cinematográfica, sino que el principio del autor funciona como una especie de bisagra que articula el mundo del arte con el mundo de la vida, de ahí que sea la vida de Hollywood uno de los temas privilegiados del cine de autor en Estados Unidos. Esto justifica en parte nuestra evaluación positiva de que los críticos de los *Cahiers* no propusieran nunca ideas concluyentes respecto a lo que la *politique des auteurs* debería promover, pues la caracterización de Hollywood que ofrece Rohmer como ambiente de concupiscencia artística pareciera resolver el misterio de la pretendida genialidad del *auteur* norteamericano más allá de sus posibles dotes individuales. Pero esta observación no invalida el concepto de autor, sino que contextualiza una parte importante de sus alcances y limitaciones. Como ya he señalado, la principal virtud de estos críticos fue saber dudar de sus propios presupuestos en favor del desarrollo epistemológico del cine. La posición de Rohmer contrasta mucho con la de Rivette, por ejemplo; pero a partir de estos debates surgen las ideas más influyentes de los *Cahiers du*

¹⁶ Las expresiones de arrobó y felicidad de Betty cuando llega al aeropuerto de Los Ángeles, cuando se instala en el departamento de su tía Ruth, o cuando triunfa en su primera audición, nos hacen pensar en la felicidad que Lynch sintió cuando se mudó a California después de haber pasado una estancia oscura en Filadelfia: “Cuando llegué aquí fue de noche. Y cuando me levanté la mañana siguiente fui afuera. Nunca he experimentado luz tan brillante, y me fascinó. Era como felicidad viniendo hacia mí. Fue hermoso” (Lynch en Olson, 529).

cinéma, de las cuales dos son fundamentales para nuestra exposición: las nociones de *auteur* y de *mise en scène* de las que nos ocuparemos a continuación.

Para la defensa del *auteur*, uno de los ensayos más significativos de los *Cahiers* es “El genio de Howard Hawks” (1953), de Jacques Rivette, en el cual es evidente que el crítico subraya la virtud individual del autor-genio que veía en los directores de Hollywood. Y por el lado de la *mise en scène*, surge de la necesidad crítica de sospechar de la tendencia de los *Cahiers* a entronizar al *auteur* como si fuera una fuerza independiente de sus propias condiciones de producción, por ejemplo, de la del género en que se inscribe. La principal voz de esta última perspectiva era sin duda la de André Bazin. Para justificar la aproximada equivalencia en la comparación que haremos entre las ideas generales de estos dos autores, veremos que Bazin y Rivette coinciden en que el mito es un factor básico para entender la evolución de los géneros del cine de Hollywood, pero difieren en la explicación que dan sobre el flujo de su configuración: mientras que para Rivette, el andamiaje mitológico es construido por el *auteur* e informa en virtud de dicha estructura los géneros con los que juega, para Bazin el mito es la raíz más profunda del género del *western* y, por lo tanto, es éste el que impone sus condiciones a los *auteurs* norteamericanos.

Esta mera dualidad posee ya un gran valor crítico, y su discusión puede extenderse a voluntad. Uno de los corolarios más importantes de esta dicotomía es que muestra ciertas condiciones particulares del cine de autor *en Hollywood*, que no pueden ser las mismas en otro lado. Así entendemos que factores tan disímiles como las ideas originales de los directores de cine; la «gramática» de los géneros; las exigencias de la oferta y la demanda, traducidas casi siempre en las imposturas de los productores en constante disputa con los directores, o las de éstos con las de los escritores o los directores de fotografía, etcétera; son factores insoslayables para la reconstrucción de cada clase de cine de autor y que influyen de modos muy diferentes en un director que trabaja en Francia, en México o en Japón, que en uno instalado en Hollywood. Esta tesis se refiere más bien al autor de Hollywood, aunque también reconocemos varias formas en que el mismo David Lynch —caso de nuestro mayor interés— se sale de la lógica hollywoodense. En este sentido, para la interpretación de un cine de autor en relación con sus condiciones particulares de producción, es más iluminador conocer el modo en que un cineasta cuestiona y transforma los valores que se han supuesto como preestablecidos y determinantes de su contexto, y no tanto (pero también) cómo el

contexto determina las decisiones de los directores. Por otro lado, una vez subrayada esta precisión, podemos decir sin temor a exagerar la tesis que, aunque parezcan en una primera impresión opuestas, las ideas de *auteur* y *mise en scène* que toca ahora exponer se hallan tan profundamente vinculadas que no puede pensarse una sin la otra. Para mostrarlo, usemos un poco la retórica de la ironía e intentemos explicar ambos criterios uno separado del otro.

1.2. EL DISCURSO DEL AUTEUR EN LA CONSTRUCCIÓN DEL ESTILO CLÁSICO DE HOLLYWOOD

El valor de un *auteur* no se juzga por la calidad de sus obras sino por la coherencia de sus ideas fílmicas. Al menos así fue para los críticos de los *Cahiers du cinéma* que, como Jacques Rivette, piensan además que esta coherencia es una cualidad que se presenta de una forma radicalmente distinta según sea el autor que se estudie. Por ejemplo, Rivette —cuyas intuiciones serán la base para la discusión sobre el *auteur* que propone Peter Wollen en su influyente libro, *Signs and Meaning in the Cinema* (1972), y que abordaremos en el apartado 3.2— sostiene que en la obra de Howard Hawks podemos ver con claridad la producción de un *auteur* gracias a la obsesión con la que el cineasta juega con relaciones cinematográficas en un nivel de abstracción que atraviesa todos los géneros y los entrecruza, reduciéndolos todos a dos, y además, siempre uno retroalimentando al otro, y viceversa: la tragedia y la comedia (Rivette, 1953: 126; Wollen, 1972: 81). Quizás esta idea pueda verse como una curiosa fórmula para explicar la inclinación natural que tiene el cine hacia el melodrama, y si es así, el cine de Hawks sería uno de sus cánones más influyentes. Rivette lo explica de este modo: “Mientras que la comedia es lo que da a las tragedias de Hawks su efectividad, la comedia no puede disipar (no la tragedia, no arruinemos nuestro mejor argumento yendo demasiado lejos) el áspero sentimiento de una existencia en la que ninguna acción puede deshacerse por sí misma de las redes de la responsabilidad” (1953: 126).

Esta lectura nos permite ver cuál es el secreto en el hecho de que Hawks haya sido, tal vez, el *auteur* que ha pisado más fastuosamente los territorios de casi todos los géneros, pues dirigió con éxito comedias (*Bringing up Baby*, 1938; *The Big Sleep*, 1946), dramas (*To Have and to Have not*, 1944; *Only Angels Have Wings*, 1939), *Gangster Film* (*Scarface*, 1932) *Western* (*Red River*, 1959), e incluso ciencia ficción/terror (*The Thing from Another World*, 1951). Planteada en términos más generales, la aportación del ensayo de Rivette a las teorías del cine de autor consiste en explicar por qué la huella de un *auteur*, a pesar de las diametrales diferencias diegéticas de las historias que puede contar, se percibe con una misma fuerza y más o menos en el mismo sentido, sin importar el género en el cual se le busque encasillar, pues “[n]o es una idea lo que es fascinante en unapelícula de Hawks, sino su efectividad. Un motivo llama nuestra atención no tanto por su belleza intrínseca como por su efecto en la maquinaria interna de su universo” (Rivette, 1953: 128). Esto se puede decir

no sólo de las películas de Hawks, sino también de la mayoría de los directores que pensamos como *auteurs*. Dicho de otro modo, lo que caracteriza al cine de Hawks es su talento para manipular los elementos canónicos de los géneros para hacerlos dialogar, un procedimiento muy común del cine de autor que, según veremos, también tiene una función fundamental en el caso de las obras de Lynch que estudiaremos aquí. Por ejemplo, aunque *Dune* (1984), no pertenece al corpus que hemos diseñado para esta investigación, muestra el modo en que las ideas autoriales de Lynch trascienden las barreras de los géneros con los que dialogan sus películas. *Dune* es una historia canónica de ciencia ficción (basada en la novela homónima de Frank Herbert de 1965) que fue proyectada por Dino De Laurentiis para el cine como una súper producción. Ambos factores son opuestos por completo a lo que suele hacer Lynch como director. No obstante, la *mise en scène* de *Dune* posee una atmósfera de rareza y misterio que raya en el misticismo típico lynchiano, un tipo de densidad dramática del espacio que le confiere un carácter de intimidad ajeno a los escenarios convencionales de la ciencia ficción, y que obedece, en cambio, a la ambigüedad siempre insondable de las ideas fílmicas típicas de Lynch que hicieron fracasar a la película en las taquillas, pero que permitieron que con el tiempo se volviera un fenómeno de culto, más entre los amantes de la ciencia ficción que entre los fanáticos de Lynch, pues se trata de una película en la que la magnitud de sus contradicciones internas terminó traicionando ese mismo estilo intimista y profundamente humano de su director.

Volviendo al caso de Hawks, al reconocer este entrecruzamiento de los géneros que realiza en cada una de sus películas, el dominio de su actividad como director se pone en primer plano, un dominio que se encuentra en un nivel que desborda y desplaza el orden semántico de la diégesis a un plano secundario, anclándose en su efecto emotivo, el cual, de acuerdo con Rivette, se establece en el cine de Hawks como un puente entre la inmediatez de la acción cinematográfica más pura (lo audiovisual) y una reflexión a nivel ideológico o moral que “epitomiza las más altas cualidades del cine norteamericano” (Rivette 1953: 128), cualidades que Bazin asocia a la estructura del mito, en el sentido de que permiten que un mismo relato sea contado muchas veces en muchas versiones distintas, sin la necesidad de preguntarse por un relato original, de acuerdo con el famoso estudio de Claude Lévi-Strauss (1969: 135). De modo que la configuración mítica que caracteriza al cine de Hawks es un factor crucial para

su consolidación como *auteur*, pues este será tanto para Bazin como para Rivette el principal rasgo de identidad del cine de Hollywood.

Ese puente entre acción y moraleja es lo que aprendemos a reconocer como común denominador al enfocarnos en la figura de Hawks como *auteur*, una lectura que Godard ratifica cuando dice que el tema favorito de Hawks es, precisamente, el viaje (Godard, 1986: 59), pues es, en efecto, en el cronotopo del viaje —para emplear el término de Bajtín—, donde las aventuras han adquirido, quizás desde *la Odisea*, el peso ideológico del destino como la iluminación última. Pero quizás el aspecto del mito más relevante para nuestra discusión es que, como en el mito, cuando hablamos de la obra de un *auteur*, cualquier generalidad adquiere un peso específico. En el caso de Hawks, no estamos hablando del mismo puente que el que hace Homero, pues en el tratamiento de Hawks, acción y moraleja son partes de un binomio que sólo se percibe de forma cinemática y a través de recursos muy específicos. Por ejemplo, en la insistencia compulsiva de captar el paso cauto y lento, a pie o a caballo, del Sheriff John T. Chance, en *Red River*, que contrasta con el movimiento y lenguaje impulsivos del resto de los personajes; o en el histrionismo ridículo de David en *Bringing up Baby*. A través de los encuadres, del movimiento, de la música y de los diálogos, de la forma en que Hawks descubre a sus actores (las dotes de bailarín de Grant, la solidez y sinceridad de la actuación de Wayne) detrás de la cámara, el director nos hace percibir un tempo de la acción tan específico y tan explícito que dota de cierta actitud moral —según Rivette al menos— a unos personajes que, ya sea que nos inspiren respeto o burla, percibimos por fin como seres vivos.

Por otro lado, esta relación entre acción y moraleja (o el viaje según Godard) es una operación que cumple una doble función más general que caracteriza ya no sólo a Hawks, sino que se realiza, en ese plano de generalidad, en todos los grandes directores de su generación, pues es algo que se puede rastrear según los términos de cualquier otro gran director del cine clásico de Hollywood. Aunque cada uno de los *auteurs* de la llamada «era de los estudios» posee una huella particular que justifica que sus películas lleven sus nombres propios (el doble vínculo entre comedia y tragedia/acción y moraleja, en el caso de Howard Hawks), todos ellos contribuyeron en el proceso de canonización de los principios estéticos de lo que hoy conocemos como «estilo clásico americano».

Dicho al revés, el poder de la moraleja es, en efecto, una aportación relevante de Hawks en la configuración de ese clasicismo hollywoodense, puesto que ahora podemos hablar de una comedia *hawksiana*, es decir, eventualmente el tratamiento peculiar de la *tragicomedia* de Hawks se volvió tan influyente que hasta el día de hoy permea en casi todos los melodramas típicos de Hollywood, pues se volvió parte de dicho canon, del cual, por cierto, se ocupan Bordwell, Staiger y Thompson en su exhaustivo y pretensioso libro sobre el estilo clásico de Hollywood (1985). De acuerdo con David Bordwell, el «estilo» típico del cine hollywoodense, (estilo entendido como movimiento o como conjunto de prácticas comunes, y no como la técnica particular de un artista) se conforma como

un conjunto de reglas que *establecen límites rígidos a la innovación* [énfasis mío]; que contar una historia es la preocupación formal básica [...]; que la unidad es un atributo básico de la forma fílmica; que la película de Hollywood pretende ser ‘realista’ tanto en sentido aristotélico (fiel a lo probable) como en el naturalista (fiel al hecho histórico); que la película de Hollywood busca conciliar su artificio a través de técnicas de continuidad y de narración ‘invisible’; que la película debe ser comprensible y unívoca; y que posee un aspecto emocional fundamental que trasciende la clase y la nación” (Bordwell *et al*, 1985: 3).

Todos estos son, en efecto, factores que determinan el estilo clásico de Hollywood. Sin embargo, al no comprender o no querer ver el carácter de innovación del estilo clásico, el libro de Bordwell poco o nada reconoce las acciones artísticas individuales de los directores que construyeron ese canon, pues, según el mismo autor, los factores decisivos para la consolidación de dicho estilo fueron el establecimiento sistémico de Hollywood como estudio/fábrica, y las exigencias técnicas (que por sí solas darían origen a las teorías clásicas de montaje) que trajo consigo la preferencia por un cine narrativo más complejo, pero toda esa evolución no hubiera sido posible sin la reflexión y autoconsciencia de los artistas que se tuvieron que enfrentar con las ideas de los cineastas y las tecnologías que les precedieron, una disputa creativa y, por supuesto, de innovación, de la que Bordwell se vale con mucha frecuencia para explicar los puntos generales del estilo clásico, pero menospreciando en todo momento el valor específico de las aportaciones individuales, como si todas ellas obedecieran a la lógica de un sistema autoevolutivo. Tom Gunning, especialista en Griffith y en el cine

de los primeros tiempos en general, manifiesta una lectura similar señalando que “aunque [Staiger y Bordwell] describen el genuino modo de producción que le dio tanto control esencial al hombre que de hecho operaba la cámara, en nuestro contexto ignoran el importante papel que jugaba la compañía de producción en la toma de decisiones de producción y particularmente en reconocer la propiedad y autoría del filme” (Gunning, 2003: 184).

La división tajante entre estilo clásico y cine moderno establecida cronológicamente y mediante parámetros generalizantes, como hace Bordwell, no permite juzgar con claridad el valor de las innovaciones artísticas de los primeros autores norteamericanos que nos obligan a reconocer en ellos por lo menos una intuición de modernidad artística, si no una plena consciencia de su vocación crítica. Esto es una consecuencia común de la comprensión del arte en los términos de *una* tradición, como se enseñan las artes visuales hasta el siglo XIX, es decir, mediante criterios generales y con fines pedagógicos —como está planteado también el libro de Bordwell— pero a costa de ignorar las enormes diferencias entre un artista y otro inscritos en la misma corriente¹⁷. De ahí que la comprensión del estilo clásico de Hollywood como un movimiento homogéneo e irreflexivo represente una reducción inaceptable para la crítica autorial. Sea todo esto una mera cuestión de enfoques o un problema de especialización, lo cierto es que este apunte refleja la tensión permanente que hay entre las intenciones de la crítica y las de la teoría en el estudio del arte. Al tiempo en que estos autores, entre los que podemos contar, además de Hawks, a Chaplin, a Welles, a Ford, a Cukor, a Griffith, a Hitchcock, a Renoir, y al menos a los dos primeros grupos de la taxonomía directorial de Andrew Sarris (1996), van dando las pautas para la construcción y consolidación de la tradición más importante en la historia del cine, y en virtud del peculiar procedimiento cinematográfico por medio del cual acentúan las motivaciones de su estilo personal, se definen a sí mismos como artistas y se vuelven ellos mismos referentes para otros cineastas y sus respectivos públicos.

A propósito de Sarris, esta investigación faltaría mucho a su sentido de justicia si no reconociera más allá de menciones esporádicas el valor que tuvieron las palabras (muchas

¹⁷ Una muestra clara de esto es que, en las academias de arte, los textos que se usan para enseñar historia del arte (casi siempre en uno o dos semestres) son por norma general libros de divulgación enciclopédica que miden con la misma vara a Rembrandt y a Velázquez, en lugar de textos especializados como los de Gombrich (1989) o Panofsky (1979).

veces tan ingenuas como provocadoras) del famoso crítico neoyorquino en la potencia que tiene el concepto de *auteur* para significar los principios artísticos del cine norteamericano, las cuales se parecen, aunque sólo sea en su actitud, a las de Rivette, por lo que vale la pena recuperarlas ahora.

En el número 27 de la revista *Film Culture* (1962-63), Andrew Sarris publicó por primera vez la idea de lo que él llamó «The Author Theory», en un texto¹⁸ que expropia las ideas más radicales de los *Cahiers du cinéma* con el fin de poner una primera piedra en la construcción de una historia del cine de Estados Unidos pensada a partir de sus logros directoriales, una historia que se observa mejor en su libro *American Cinema. Directors and Directions 1929-1968* (1996), y que se cuenta a modo de una clasificación jerárquica que, según su autor permite, primero, establecer con claridad su objeto de estudio y, segundo, definir su actitud hacia él. Esta clasificación contempla a más de 200 directores en once categorías, de las cuales, sólo las primeras dos (es decir, desde Griffith hasta Nicholas Ray) contemplan a directores que de hecho son referentes insoslayables para comprender el estilo clásico a partir de sus figuras autoriales. La cuarta categoría, “Fringe Benefits”, considera a autores extranjeros como Antonioni, Eisenstein, o Truffaut, que se relacionan con Hollywood apenas de manera tangencial. Los grandes directores que aparecen aquí y allá en las demás categorías no habían superado, al menos no hasta ese momento, la prueba inexorable del tiempo.

La función de una historia del cine norteamericano como la que propone Sarris cumple, en primer lugar, y también según sus propias razones, el objetivo de proveer una fuente de aprendizaje para estudiantes de cine, y en segundo, atender al problema de la absoluta carencia de tradición académica en el cine de Estados Unidos, lo cual se había traducido, incluso en las grandes metrópolis de la crítica del arte y el cine, como Chicago, Los Ángeles, o la misma Nueva York desde donde escribe Sarris, en una práctica crítica «provinciana» que sólo podía reconocer los méritos del cine extranjero, y que se acostumbró a ver a Hollywood como un sistema promotor de vulgaridades. El principal error de estos críticos —según Sarris— es un error de enfoque, es decir, un error de entrada: ceder su mejor criterio a una autocomplacencia que renuncia a emitir juicios de valor específicos que les

¹⁸ El ensayo se titula “Notes on the Author Theory in 1962” y, entre otras fuentes, se encuentra publicado en *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* (1992), por la Universidad de Oxford. Así es como aparece referenciado en nuestra bibliografía.

permitieran ver «los árboles en lugar del bosque». O sea que la lente con la cual decidieron estudiar el cine estaba diseñada para generalizar su objeto de estudio, para borrar de su mapeo las marcas de intencionalidad individual a favor de reconocer el patrón general que gobernaba la conducta de todo Hollywood entendido como un sistema monolítico regido por la producción de capital, razón por la cual su comprensión del fenómeno «Hollywood» “connota[ba] conformidad, en lugar de diversidad, repetición en lugar de variación. El crítico de bosque condescendiente confirma sus preconcepciones identificando aquellos elementos que las películas de Hollywood tienen en común” (Sarris, 1996: 20) e ignorando deliberadamente las anomalías; de ahí que los casos particulares le parezcan irrelevantes a este «crítico de bosque». La teoría del autor de Sarris se lee mejor como una respuesta crítica necesaria a esta falta de interés por las individualidades.

En ese primer ensayo sobre el autor de cine que escribe en 1962, decíamos, sintetiza las implicaciones críticas de la *politique des auteurs*, las cuales, desde su propia lectura, pueden exponerse en tres premisas básicas (Figura 1):



FIGURA 1. «THE *AUTEUR* THEORY», SEGÚN ANDREW SARRIS

La primera premisa 1) “es la competencia técnica de un director [...]. Una película mal filmada o una película con dirección inexistente no tiene importancia en una [esta] escala de valores [...]. Un gran director tiene que ser al menos un buen director. Esto es cierto en cualquier arte” (1992: 586). Tal vez Sarris se encuentre solo en esta aseveración. Todos los críticos de los *Cahiers*, incluyendo al propio Bazin, que sería la mejor carta que podría jugar

Sarris, hasta donde sé, son conscientes y reconocen de modo transparente que la pericia técnica puede ser (o incluso que es deseable que así sea) un factor ausente, débil, o deliberadamente subvertido en una película con una relevancia específica para la crítica autorial, y no por esa razón se convierte *ipso facto* en un objeto de estudio no pertinente, como veremos de manera especial en el caso de Nicholas Ray y, más adelante, en nuestros análisis de la obra de David Lynch. Así lo muestran también juicios como “[n]i [Jacques Becker] ni su trabajo alientan comentarios, y es mucho mejor que sea así” (Truffaut, 1954: 28); “*Les 400 coups* no es una obra maestra. ¡Mucho mejor para François Truffaut!” (Hoveyda, 1959: 53); o “la esencia del arte es que no tiene leyes. [...] Como siempre con Godard, la *mise en scène* crea esta imagen del desorden en dos voces diferentes: primero, por naturalidad, por libertad, los riesgos de la invención. [...] De modo similar, cuando Godard hace juegos de palabras, no son ni buenos ni malos, en cuyo caso nos reímos de su mediocridad intencional” (Moulet, 1960: 42). Ejemplos como estos abundan en las páginas de los *Cahiers*. Rechazar esta necesidad, dicho sea de paso, nos permite además evitar debates infructíferos sobre la legitimación de las obras de arte por medio de criterios arbitrarios de «calidad».

La segunda premisa es 2) “la personalidad distinguible de un director [...]. Sobre un grupo de películas, un director debe exhibir ciertas características recurrentes de estilo, que le sirven como su firma. La forma en que luce y se mueve una película debe tener alguna relación con la forma en que un director piensa y siente” (1992: 586). Aunque el asunto de la personalidad era una recurrente veta de discusión entre los *Cahiers*, es un tema que representa uno de sus puntos más débiles, peor entendidos, y más peligrosos. A lo largo de la evolución de las ideas de los *Cahiers* y de su posterior desarrollo a través de sus comentaristas, se ha hecho un enorme esfuerzo (esta misma investigación parte de esa actitud) por matizar las afirmaciones más extravagantes de los *Cahiers* y recuperar de su verborrea ocasional la razón más profunda de sus planteamientos. El culto a la personalidad es la antesala del biografismo; como iremos desarrollando en los próximos capítulos, la individualidad en el cine como en cualquier otro arte, no es un asunto del temperamento de un hombre o una mujer, sino de la organización de sus elementos en función de un «centro de consciencia» (Capítulo 5), de la intencionalidad estética de la obra que marca una pauta o una *dirección* a la lectura. Hemos llamado a esta función «intencional» porque responde a

una motivación artística, no técnica, que consiste en la necesidad de orientar *todos* los valores de una película, intelectuales, morales y estéticos, en una sola dirección que expresa y exige ella misma en tanto obra de arte; de ahí el título e importancia del director en este proceso. Esta intencionalidad consiste, de acuerdo con la *politique des auteurs*, en la particular forma en que la expresión audiovisual del pensamiento de un director responde de manera dialéctica a las circunstancias específicas de su situación concreta en el arte y en su mundo. En el apartado anterior ya hemos insitado en ello: la estrecha relación entre cine y vida que privilegia el cine de autor se justifica en el modo en que el *auteur* transforma los materiales de su vida y de su visión del mundo en auténticos problemas fílmicos, es decir, en una mirada cinematográfica individual, humanizada, y no en la verdad o falsedad de su valor biográfico o autobiográfico. Esto quedará más claro en nuestro Capítulo 5, donde discutimos la función del autor implícito como mediador entre vida y narración

La tercera premisa 3) “está relacionada con el significado interior, la última gloria del cine como arte. El significado interior se extrapola entre la personalidad del director y su material. [...] Este [el significado] es ambiguo, en cualquier sentido literal, porque parte de él está embebido en las cosas del cine y no puede ser interpretado en términos no cinemáticos” (1992: 586-587). Tampoco aquí podemos coincidir por completo con la lectura de Sarris, aunque sí estamos de acuerdo en que eso a lo que Sarris llama «significado interior» es en gran medida un significado cinemático ambiguo e intraducible literalmente (mediante la lengua natural, quiero decir [apartado 4.2; Capítulo 6]); sin embargo, de nuevo, no es la personalidad del hombre, sino la proyección de una cosmovisión en la película como obra de arte, en el movimiento de las imágenes que se sincroniza con el de los sonidos, en donde dicho significado reside y se hace comunicable. Lo que piensa o siente tal o cual director más allá de lo que piensa y siente a través de sus películas es un elemento distractor innecesario. Lo cual es natural y hace las cosas más simples, en realidad. Suena incluso contradictorio o esquizofrénico hablar de un significado cinemático inherente, encarnado —aunque sea sólo una parte— en la vida y la conducta del cuerpo contenedor de una personalidad. Por supuesto, como hemos dicho, tampoco es que la vida de un director sea del todo ajena a su discurso autorial, el caso de Truffaut que explicamos antes es un buen referente. Es el proceso mediante el cual la vida del *auteur* se transforma en problemas específicos del cine lo que establece con precisión esa vinculación. Tal vez eso mismo es lo que pensaba Sarris cuando

escribió que los pensamientos y sentimientos de un *auteur* deben tener algo en común con su estilo, pero en todo caso hacía falta precisar en qué consiste esa conexión y en qué dirección fluyen los significados. No es que la personalidad del director determine la forma y las ideas de sus películas, es la estrecha relación del cine con la vida, el realismo cinematográfico en el que insistieron los *Cahiers*, lo que tarde o temprano llama al *auteur* a voltear a su propia experiencia en busca de motivos auténticos.

Quiero insistir en que, como puede observarse, las teorías del cine de autor poseen muchas variantes y perspectivas disonantes. Dentro y fuera del círculo de los *Cahiers* las múltiples voces que han apelado al *auteur* como recurso crítico han repercutido en la conformación de un marco teórico muy inestable o, desde un punto de vista más optimista, de un aparato crítico muy poderoso; en ambos casos debido en parte a las enormes diferencias que separan una postura de las otras (y en parte también a la dificultad de superar lógicamente la famosa «falacia del autor¹⁹»). Y aunque no estamos de acuerdo en muchas de las conclusiones o generalizaciones a las que llega Andrew Sarris, no son éstas lo que sea quizás más fructífero recuperar de sus ideas, pues es en los textos en los que se ocupa de los casos individuales donde se manifiestan las mejores evidencias de su aparato crítico. Repasemos con celeridad algunos de los casos más significativos, teniendo sobre todo en cuenta a aquellos autores que más han contribuido a la construcción del cine clásico, además del caso de Hawks que ya revisamos.

El primer caso que es crucial en esta historia es quizás el de D. W. Griffith, debido a sus ideas sobre el montaje que, sumadas a las de Eisenstein, le dieron al cine su primera gran vocación como arte narrativo. Su capital importancia para el surgimiento de una noción autorial en el cine es descrita por Tom Gunning del siguiente modo: “con el nuevo involucramiento del director en la visualización del cine, la cual, los predecesores de Griffith [...] habían dejado por entero en manos del camarógrafo, el equivalente al director de teatro apareció en el cine: un rol que integra los elementos de la producción de acuerdo a un centro unificador” (2003: 184). Sin embargo, el discurso autorial de Griffith ha permanecido oscuro

¹⁹ La falacia del autor consiste en un argumento que se sostiene por adjudicar la intención de cualquier significado percibido en una obra intelectual a su autor, y defender más tarde cualquier tesis sobre la necesidad del estudio de la autorialidad. Una nota al pie no es lugar para discutir este asunto, baste decir por ahora que la circularidad de este tipo de argumento es un problema ineludible de la investigación, y será considerado con mayor atención en nuestros análisis (Tercera parte), donde sostendremos que toda significación autorial que proviene de la ideología de Lynch, el hombre biológico, repercute en la precarización de su técnica audiovisual.

hasta hace poco tiempo²⁰, de acuerdo con Sarris, por la forma en que lo han traicionado los títulos de sus películas y los intertítulos que «explican» sus escenas más sutiles y emotivas. Por lo tanto, Sarris sostiene que, para los tratadistas del cine clásico, la visión de Griffith quedó reducida a la ingenuidad precaria de un cineasta pionero.

Este malentendido, por supuesto, no significa que el cine de Griffith no tenga ninguna clase de repercusión en la actualidad, todo lo contrario, gracias a la falta de pericia de sus críticos más inmediatos, las ideas fílmicas de Griffith dieron un enorme salto en el tiempo y se instalaron de pronto en el umbral del cine moderno, en donde aparecen las figuras de Renoir, Von Sternberg, o Hitchcock, cuyas raíces se hallan sin duda en el montaje de Griffith. Sobre el modo en que este último afectó a Hitchcock, Sarris recuerda que “cuando uno observa en la imagen del pájaro-en-una-jaula-caseta-telefónica en *The Birds* [1963], de Hitchcock, una derivación de un punto de vista similarmente objetivo en *Broken Blossoms* [1919], de Griffith, la supuesta antigüedad de Griffith se vuelve más dudosa que nunca” (1996: 50). Si sus ideas no tuvieron esta clase de influencia en el cine clásico fue porque “[l]os mismos críticos e historiadores que denunciaron la intrusión del diálogo en el cine mudo son culpables de reducir las gloriosas imágenes del cine silente a las débiles convenciones del intertítulo explicativo” (1996: 51).

En cambio, me parece que el *auteur* que más ha quedado implícito en la estructura mítico-simbólica del cine clásico, cuyo máximo grado de perfección tal vez haya sido logrado por Howard Hawks, es sin duda Charles Chaplin. Junto con Griffith, Douglas Fairbanks y Mary Pickford, Chaplin había fundado en 1919 la primera casa productora que prometía a los directores un total control sobre sus películas: United Artists, aunque no tuvo el éxito que sus fundadores esperaban, por lo que Chaplin y Pickford terminaron vendiéndola en 1951. Chaplin fue el único director que sobrevivió a los cambios de esos treinta años, lo cual no fue una mera casualidad. En Chaplin, Sarris observa un talento peculiar para transformar las propiedades físicas de los objetos que aparecen frente a la cámara en propiedades simbólicas, es decir, para transformar el mero espectáculo de atracción en un discurso ideológico. Este procedimiento es uno de los recursos de significación que ocurren con más frecuencia en las películas del estilo clásico de Hollywood, y sin duda se lo debemos en gran parte a Chaplin.

²⁰ Gunning se ha especializado en recuperar la trascendencia de las ideas de Griffith tanto para entender los orígenes del discurso narrativo del cine como para comprender el sentido histórico del concepto de autor a través de la obra de Griffith (1994, 2003, respectivamente).

“El asombroso ballet con el globo del mundo en *The Great Dictator* [1940] deriva su efecto, no [tanto] de las propiedades físicas de los globos, sino [más bien] de una extensión simbólica de la megalomanía. El círculo que Chaplin traza en el suelo en *The Circus* [1928] es menos una imagen en el espacio que una imagen del tiempo y la vida” (Sarris, 1996: 41). Estos no son meros ejemplos recurrentes en la obra de Chaplin, sino formas de comprender el hecho de que si la comedia fue el primer recurso que explota Chaplin en sus películas (uno que fue poco a poco dejando atrás en la búsqueda de un lenguaje más auténtico) no es por la función humorística del gag por sí misma, sino porque a través de ella formulaba una profunda crítica a la sociedad moderna, su principal motor de creatividad.

Por supuesto, la construcción más poderosa de Chaplin, y por ende, su principal objeto de contemplación, siempre fue su misma «persona²¹», en la cual tiene lugar un conflicto entre la voluntad y las limitaciones físicas de un cuerpo cuyo mayor pesar es no poder evitar la muerte. Este es uno de los más importantes problemas que se asocian a la modernidad al instituir la razón por encima de la religión, y que Chaplin, quizás como ningún otro *auteur* lo ha hecho nunca, lo plantea como una relación esquizofrénica que se expresa en la mezcla de los arquetipos fundamentales de su comprensión del lenguaje cinematográfico: el del director y el del actor, en el arte como expresión simbólica de la vida y de la muerte. Ya en el crepúsculo de la carrera de Chaplin, esta reflexión encuentra su punto culminante en *Limelight* (1952) pues, de acuerdo con Sarris:

Al final Chaplin perdió la mayoría de su público, y en *Limelight* celebra la ocasión al imaginar su propia muerte, una concepción de sublime egoísmo sin precedentes en el mundo del cine. Para imaginar la propia muerte, uno debe imaginar la muerte del mundo, ese mundo que siempre se ha escurrido tan desesperadamente de las yemas de los elocuentes dedos de Chaplin (1996: 41).

Orson Welles es otro director que influyó mucho en el estilo clásico, a pesar de lo caótico y autodestructivo de su trayectoria como cineasta, y a pesar de que la *mise en scène* de sus películas es más exótica que la de cualquiera de sus contemporáneos, un hecho que habla otra vez de la necesidad de reconocer el papel de la individualidad en este periodo.

²¹ Sólo en *A Woman of Paris* (1923) y en *The Countess of Hong Kong* (1967), ha estado Chaplin ausente en el casting de sus películas, aunque en ambos casos aparece en cameos.

También Welles es el principal personaje de sus películas, pero a diferencia de Chaplin, Welles es más bien un actor mediocre, así que la fuerza autorial de Welles debe provenir de una fuente distinta a la dialéctica de Chaplin.

El cine de Welles es exótico porque es más europeo que americano, dice Sarris, y el hecho de que el más importante director de esa generación sea *L'enfant terrible d'Hollywood* le parece un signo de la decadencia del cine californiano, una decadencia que podríamos comenzar a contar a partir de que “*Citizen Kane* infectó al cine norteamericano con el virus de la ambición artística” (Sarris, 1996: 78). Por eso Sarris no coincide con la forma en que Bazin explica la influencia de Welles a partir del concepto de profundidad de campo al cual, al menos en el interior de las discusiones académicas, recurrimos siempre para hablar de la influencia de Welles como cineasta. Sarris sostiene que el carácter más distintivo de la obra de Welles es más bien el manejo excéntrico de la cámara que nos recuerda a Murnau, y no tanto la amplitud estática del escenario mediante la cual Bazin nos quiere llevar hacia la continuidad obsesiva del neorrealismo italiano.

Para Bazin, Welles es uno de los más influyentes directores en la construcción del realismo cinematográfico porque “Orson Welles restituye a la ilusión cinematográfica una cualidad fundamental de la realidad —su continuidad” (Bazin, 1967, Vol. 2: 28). En cambio, Sarris propone que la gran ventaja artística de construir las escenas a partir de las continuidades que sugieren los planos secuencia de Welles es que ofrece a su autor la libertad creativa de dirigir la mirada del espectador mediante la posición y los movimientos de la cámara que mejor convengan en cada caso, y así construir planos con una mayor plasticidad espaciotemporal. Esta plasticidad es, en efecto, lo que mejor define el discurso de Welles como *auteur*, puesto que atraviesa toda su trayectoria como director, desde *Citizen Kane* (1941) o *The Magnificent Ambersons* (1942), las obras más emblemáticas de su periodo «realista», hasta *Touch of Evil* (1958) o *The Trial* (1962), que representan su faceta más experimental. Y es también esa plasticidad a lo que Sarris se refiere cuando dice que “el cine wellesiano es el cine de la magia y las maravillas, y todo, y especialmente su protagonista primario, son extraordinariamente fantásticos” (1996: 79). El comentario de Sarris está quizás más cerca de nuestra propia experiencia del cine de Welles que la perspectiva que promueve Bazin, y además abre la puerta a una discusión sobre Welles más interesante, pues está más anclada en el estilo y las obras particulares de Orson Welles que la lectura de Bazin

que subordina las virtudes individuales del *auteur* a favor de establecer un enfoque mucho más teórico y generalizador, un enfoque que de hecho es muy útil, pero que no hace justicia a la experiencia cinematográfica tan lúdica que nos ofrecen las películas de Welles.

Otro caso ejemplar para mostrar el modo en que las contribuciones individuales de los grandes directores de Hollywood jugaron un papel crucial en la constitución de los principios más significativos del estilo clásico es el de George Cukor. Una de las características de su producción cinematográfica que mejor lo distingue de la mayoría de los directores consagrados como él, consiste en que es de los pocos que no defienden su calidad autorial escribiendo sus propios guiones, lo cual parecería en una primera impresión una seria desventaja para la construcción de un *auteur*. Cukor, así como el correspondiente fracaso de sus imitadores, son quizás la mejor prueba de que ser uno mismo el escritor de sus películas no es una condición trascendental para considerar *auteur* a un director, pero sí hace que conseguirlo sea mucho más difícil. En lugar de escribir sus guiones, dice Sarris, Cukor prefiere partir de un juicioso proceso de selección y de énfasis en sus temas.

La categoría de *auteur*, recordemos, no se consigue con historias originales, sino mediante la proyección cinematográfica de una visión concreta y auténtica del mundo. De ahí que escribir uno mismo la historia facilite la tarea, pero no la garantice; lo cual hace de Cukor un caso de estudio promisorio y un objeto muy difícil de aprehender, no sólo para los directores que pretenden seguir sus pasos, sino también para la crítica que busca dar cuenta de ellos. Por eso Sarris escribe que el *auteur*-no escritor es

una criatura que los críticos de cine literarios parecen incapaces de comprender. [...] El cine de Cukor es un cine subjetivo sin un correlato objetivo. Los esposos nunca aparecen en *The Women* [1939], y Edward nunca aparece en *Edward, my Son* [1949]. La mayoría de los críticos dirían que esto meramente prueba la fidelidad esclava de Cukor a sus dramaturgos, pero priva el hecho de que la mayoría de los directores intentan hacer obras de teatro más ‘cinemáticas’ mudándose a exteriores y añadiendo personajes y extras. Cukor no (1996: 89).

Por lo tanto, la dificultad de imitar el estilo de Cukor yace en la doble hazaña de cumplir con las exigencias intrínsecas de la dramaturgia en que se inscribe su *mise en scène* y, al mismo tiempo, ofrecer como resultado un estudio profundamente cinematográfico que no

puede alcanzarse (como creían sus imitadores) con el solo hecho de filmar teatro en exteriores. “La secuencia de Central Park que inaugura *The Marrying Kind* [1952] es uno de los más gráciles ejercicios al aire libre en la historia del cine. [...] Aun así, cuando los personajes deben discutir sus ilusiones y problemas en la mesa de cocina, Cukor se desliza a sus interiores sin las reservas de autoconsciencia sobre lo que es ‘cinemático’ y lo que no lo es” (1996: 89). Con esta clase de lectura, Sarris sugiere más bien que el secreto de Cukor es que la mayoría de sus personajes poseen un alto nivel de histrionismo o especial comportamiento melodramático, algo que procede quizás del teatro, pero que en el cine les permite a esos personajes (y a los actores que los encarnan) proyectar una existencia imaginaria que con dificultad se percibe en el teatro o que no vemos con esa claridad en los mismos actores bajo la dirección de otro cineasta. Dicha proyección de los personajes se traduce en una visión emocionalmente exacerbada del mundo con la que Cukor, que viene de dirigir teatro en Broadway, a todas luces simpatiza. Esto se vuelve más claro cuando observamos el modo en que el cineasta dirigía y transformaba a sus actrices²², por eso es que se suele percibir a Cukor como un director de películas para mujeres.

Sarris termina la entrada de Cukor diciendo que es un director que “está comprometido con el soñador, si no con el contenido del sueño” (1996: 90), es decir, que Cukor es un tipo de cineasta cuyo interés está más anclado en la actitud o el carácter de sus personajes que en las acciones concretas en las que se expresa dicho carácter. En el caso de los personajes de Cukor, este balance crítico que hace Sarris es una forma curiosa de explicar las virtudes de esta aproximación «femenina» al cine que podría replantearse así: la tendencia de las mujeres a hiperbolizar el significado de las emociones, que si no para cualquiera, al menos en la obra de Cukor sí es evidente, se convierte en el canal más apropiado para explotar el tema de la imaginación, que es lo que en última instancia se muestra obsesivamente en las películas de Cukor: la imaginación femenina.

²² Basta con comparar la actuación de Katherine Hepburn y de Cary Grant (quien eventualmente se declaró homosexual) en *The Philadelphia Story* (1940), que dirigió Cukor, con la que hicieron en *Bringing up Baby* (1938), dirigida por Howard Hawks, para ver el alcance del argumento de Sarris. Otra forma de dar cuenta de la mirada femenina o feminizada de Cukor podría ser comparar *The Philadelphia Story* con *Eraserhead* (1977), de David Lynch, como una inversión de los valores de la idiosincrasia americana, especialmente el matrimonio y la familia, desplegados en ambos filmes a partir de sus contrastantes visiones de la ciudad de Filadelfia. (V. Olson, 2008: 60).

Por último, hagamos una breve revisión del cine de Nicholas Ray quien, igual que Cukor, encuentra en la mujer a su gran arquetipo heroico. Pero la cualidad femenina que cabe destacar aquí no es tanto la magnificencia de su imaginación o de sus emociones, sino más bien su integridad moral, que contrasta siempre con la mente atribulada de los personajes masculinos de las películas de Ray, quienes reflejan en cada caso las peripecias de la frustrante trayectoria de su creador, razón por la cual encontramos en estas películas peligrosas marcas de una composición autorial que son por sí mismas un arma de doble filo para el crítico. Por un lado, estas marcas dan cuenta de los motivos artísticos del cineasta que explican, a su vez, el origen de la profunda fuerza emotiva que imprime el *auteur* en sus mejores incursiones, y que termina conmoviendo a su público. En otras palabras, la relación de Nicholas Ray con sus películas es tan estrecha que siempre termina hablando de sí mismo, ofreciéndole al crítico su propia clave de interpretación en charola de plata. Pero, por otro lado, el crítico incauto interesado en esta dimensión autorial tiende a confundir estos significados con la condición psicológica o privada de la vida personal de Raymond Nicholas Kienzle, el hombre de carne y hueso que alberga a Nick Ray, el artista. La irrelevancia de esta última lectura para la crítica del cine de autor es algo que queda claro cuando observamos que todos los conflictos que sufrió Ray durante su trabajo como director no se traducen en problemas profesionales, en malas relaciones con sus colegas, ni en demandas laborales, todos ellos asuntos quizás pertinentes para las revistas de farándula de más baja categoría y de los cuales deberíamos preferir no saber nada. Digámoslo una vez más: la relación de un *auteur* con su vida sólo es fructífera si enriquece con los matices (claros u oscuros) de la vida su *mise en scène*. El comentario de Sarris sobre Ray abona varios ejemplos para mostrar cómo es que “incluso aunque la carrera de Ray ha sido plagada de muchas frustraciones, ninguna de sus películas carece de ráfagas de inspiración” (1996: 108).

Tal vez por esta razón es que Nicholas Ray es uno de los *auteurs* americanos más celebrados por los *Cahiers* (una celebración muy desproporcionada, en la opinión de Andrew Sarris) y, en efecto, uno que también le dio al cine lecciones importantes de vida que hasta hoy siguen vigentes. Si Hawks es el gran maestro de la moraleja en el cine anglosajón, lo es en virtud de presentar en cada una de sus películas ese binomio de acción/moraleja al que nos hemos referido ya, expresado mediante un argumento intelectual, refinado hasta en los detalles más insignificantes, que como resultado nos da siempre un mensaje claro y que de

un modo u otro simpatiza con el código moral ideal de la sociedad estadounidense. El tema central de la obra de Nicholas Ray se puede esquematizar de un modo similar, es decir, mediante la mutua implicación de la acción y lo moral, sin embargo, su procedimiento es del todo distinto al de Hawks. Las tramas de las películas de Ray, entre las cuales destacan *They Live by Night* (1948), *Johnny Guitar* (1954), y *Rebel without a Cause* (1955), están atravesadas, como es evidente, por una línea temática moral común, la cual, a diferencia de la moral de las historias de Hawks, es siempre ambigua, o mejor dicho, “cada una de las relaciones [del cine de Ray] establece su propio código moral, [que muestra] que no existe tal cosa como una moralidad abstracta” (Sarris, 1996: 107-108).

Además de reconocer en Ray a un *auteur* moralmente orientado, también es una pieza clave de su *mise en scène* su interés por una pureza cinematográfica que vemos sobre todo a través del color y el movimiento. Por eso es que sus mejores películas son las que están filmadas a color y en *CinemaScope*. Ray explica su fascinación por el formato de la pantalla ancha cuando habla de su relación con Frank Lloyd Wright, con quien tuvo contacto laboral en la Universidad de Chicago, pues en su comprensión del lenguaje arquitectónico Ray descubrió una forma de ver al mundo en sentido horizontal, que puede observarse con mayor claridad en *Rebel without a Cause* y en *Party Girl* (1958). Este interés es lo que viene a cerrar el binomio acción/moral que lo emparenta con Hawks. Y así como la moral hawksiana se subvierte en el cine de Ray, lo mismo cabe decir al respecto de la relación técnica entre ambos *auteurs*. En el caso de Hawks, sobra decir que su *mise en scène* es una báscula que mide la densidad dramática de cada movimiento, de cada encuadre, que luego el director analiza y compara en un balance que no busca otra cosa que la perfección misma. En el caso de Ray, la perfección fue quizás la menor de sus preocupaciones. *Johnny Guitar* es quizás, después de *El Topo* (1970), de Alejandro Jodorowsky, el peor *western* jamás filmado, “pero esa es la falacia de escribir sobre los géneros. *Johnny Guitar* ha inventado su propio género” (Sarris, 1996: 108), y este principio de invención es un valor mucho más productivo en términos artísticos —y autoriales— que la perfección, al menos esa es la idea que justifica la defensa del *auteur* de los *Cahiers*. Aunque *Rebel without a Cause*, por citar un ejemplo conocido, nos puede llegar a fastidiar por su excesivo melodrama de telenovela, o que películas como *Party Girl* cuenten historias tan insignificantes (por no decir estúpidas); o que la edición de *Johnny Guitar*, entre otras, sea catastrófica... las películas de Ray ofrecen una propuesta

audiovisual que excita a tal grado los sentidos que el significado de todas las demás dimensiones del filme parece ser absorbido y reivindicado justamente por su falta de pretensiones extrafílmicas. De ahí proviene la excitación que lleva a Rivette o a Rohmer a decir que “Nicholas Ray [es] uno de los más grandes —Rivette diría *el más* grande, y yo estaría dispuesto a suscribirlo— de la nueva generación de cineastas norteamericanos, la generación que sólo figuró en la escena después de la guerra” (Rohmer, 1956: 111).

Si comparamos esta última referencia de Rohmer con su ensayo “Rediscovering America” que citamos antes, veremos ahí uno de los muchos casos en los cuales las posturas de los *Cahiers* son ambiguas o contradictorias. Y si hemos insistido en que la renuncia a verdades incuestionables de los *Cahiers* es una de sus mejores virtudes, el cambio de perspectiva de Rohmer (que transcurre en sólo un año de distancia) no es más que un síntoma de humildad y apertura a nuevas ideas. Sin embargo, a pesar de los cambios de punto de vista personal ocasionales de los críticos de los *Cahiers*, sus nombres son referentes bastante confiables para significar las posturas más radicales que proponía la revista. En el apartado anterior decíamos que Rivette y Bazin representaban posiciones casi polares respecto a la *politique des auteurs*, y eso es algo que ha venido quedando más claro conforme hemos acudido a sus ideas.

Bazin, decíamos, lejos de las perspectivas sobre el *auteur* que hemos resumido aquí, entendía la grandeza de Hollywood no por el ingenio de sus *auteurs*, sino por la ingeniería de sus géneros, sobre todo la del *western*, porque para él, este género refleja mejor que ningún otro la idea de que la escuela hollywoodense nace como discurso estético al asimilar el mito como principal andamiaje ideológico de una forma de arte emergente: “Aquellos atributos formales por medio de los cuales normalmente reconocemos el *western* son simplemente signos o símbolos de su realidad profunda —el mito. El *western* nació de un encuentro entre una mitología y un medio de expresión” (Bazin, 1967, Vol. 2: 142).

Todo lo que vimos que opinaban Rivette, Hoveyda, Truffaut, Godard²³, o Sarris, al respecto de la falsedad de las imposiciones estéticas del género del *western* que Nicholas Ray derrumba en *Johnny Guitar*, contrasta reciamente con las ideas de André Bazin. Incluso

²³ Para completar las lecturas sobre las impresiones particulares de los *Cahiers* al respecto del cine de Nicholas Ray, puede consultarse el dossier que diseña Jim Hillier (1985) sobre este *auteur* en la segunda parte de su primer volumen recopilatorio de los *Cahiers du cinéma*, así como el ensayo de Fereydoun Hoveyda (1960) al respecto de *Party Girl*.

cuando escribe para exaltar las virtudes de *auteurs* como John Ford (*The Searchers*, 1956; *Stagecoach*, 1939) en “The Western or the American Film *par excellence*” (1967), Budd Boetticher en “An Exemplary Western” (1957a), o Anthony Mann en “Beauty of a Western” (1957b), lo hace con el fin último de mostrar de qué modo las decisiones de estos directores, tan innovadoras e ingeniosas como son, no hacen sino reforzar las motivaciones inmanentes del género del *western*, como la dimensión atmosférica del paisaje que se potencia con la apropiación de las tecnologías del *CinemaScope* y el *Technicolor*²⁴, o la estructura mitológica, o épica —si se quiere— de sus referentes²⁵. De tal modo, la fuerza estética del *western*, que en sí mismo es un género que se desarrolló en un contexto de importantes y vertiginosos acontecimientos tecnológicos, es para Bazin una muestra de que “no puede haber una crítica definitiva del genio o del talento que no tome primero en cuenta el determinismo social, la combinación de circunstancias históricas, y el trasfondo técnico que en última instancia la determina” (Bazin, 1957c: 251). La defensa del neorrealismo italiano del autor se fundamenta también en esta suposición, y no en la doctrina «verista» del cine a la cual se le asocia con demasiada libertad, me parece.

De todos modos, en los debates posteriores a la primera etapa de los *Cahiers*, el énfasis en el autor ha perdido mucho terreno y credibilidad y, hasta nuestros días, ha privado esta postura de Bazin que hemos mencionado, al menos en dos sentidos que, desde nuestra perspectiva, están equivocados tanto uno como el otro. El primero está relacionado con una idea ingenua del realismo (una ingenuidad que no tiene su origen en las propias ideas de Bazin, como veremos más adelante, sino en las malas lecturas que se han hecho de sus textos), cuyos partidarios toman como argumento que el valor documental del cine está garantizado por la objetividad de la cámara, valor al que habría que hacer justicia captando al hombre en su estado verdadero; o, dicho llana y simplemente, que la misión del cine es

²⁴ La tecnología del color en el cine ya había experimentado varios cambios décadas antes de *Technicolor*, pero fue a partir de 1954 cuando se consolidó su formato y se empezó a incluir en los créditos de las películas.

²⁵ Un ensayo que ofrece las características más profundas del *western* es “Movie Chronicle: The Westerner” de Robert Warshow, donde compara las figuras del gánster y el *cowboy* con sus respectivos contextos y simbologías, una comparación a partir de la cual se define al *cowboy* como un arquetipo de moralidad en un estado puro, es decir, fuera de la civilización: el Oeste. Los valores de la virtud, el refinamiento y la cristiandad, asociados a las figuras femeninas, en el mundo civilizado (donde se mueve el gánster) son estatutos de la moralidad estadounidense, y la falta de estos valores reduce a los hombres ciudadanos a niños. Pero en el *western* estas características son más bien debilidades; fuera de la civilización las normas morales son las normas de los hombres, como matar, es decir, lo que vuelve al gánster un villano (2001:107). En consecuencia, los demás signos del género negro se pueden entender también por oposición a la simbología del *western*.

registrar lo real. Desde esta tradición «verista», como se le suele conocer, se suele suponer que la tecnología cinematográfica “es un instrumento imparcial que capta, o más bien está impregnado de, el mundo en su ‘realidad concreta’” (Comolli and Narboni, 1992: 685). Esta creencia se opone por definición al énfasis en el *auteur*, pues implica la idea de que privilegiar la visión del mundo de un artista (así fuera la de un genio) obscurece esta presunta misión ‘verista’ e imparcial del cine que no se enfoca en la subjetividad del hombre, sino en la (supuesta) imparcialidad de la máquina. Sea de forma consciente o inconsciente, el dogma del verismo todavía sigue vigente en muchas autoridades e instituciones (como la *Academy of Motion Picture Arts and Sciences*), pues tanto los veristas como los construccionistas que son su némesis directa (aunque ignoro si sobrevive todavía una visión formalista rigurosa del cine que esté de algún modo institucionalizada) se niegan a reconocer que la relación entre la ficción y la realidad no es cosa de polos opuestos, sino una cuestión del grado o nivel en el que la primera imita a la segunda.

El problema radical del verismo, y que de cierta forma corrigen las teorías del autor, es que por más ecuánime que sea la intención del cineasta, no puede subvertir el hecho de que la mera presencia de la cámara es ya una decisión humana que representa un sesgo ideológico que cambia el significado de la *mise en scène* (pues toda película es una dramatización). El principal error de quien niega, ignora, o menosprecia esta verdad es —de acuerdo con Fereydoun Hoveyda, uno de los críticos de los *Cahiers* más cercano a las ideas de Bazin— que cae presa de una especie de fascinación voyerista²⁶ por un cine que según él o ella registra la exótica vida de otras personas a la que sólo mediante el cine tenemos acceso; pero no se da cuenta de que en realidad no nos informa de nada, pues carecemos del contexto, de las memorias y percepciones compartidas, del mundo como lo perciben esas personas. En este sentido, el cine “no necesita representar lo real sino, a través de sus procedimientos técnicos, significarlo” (Hoveyda, 1960: 140).

La segunda objeción que, tomando a Bazin como recurso, se suele imputar a los *Cahiers du cinéma*, y en general, a los entusiastas del cine de autor, parte de la suposición de que la defensa de la individualidad del *auteur* ignora que este está determinado por su medio social; como dice Pierre Marcabru, “no existe un solo cine universal, sino cines gobernados

²⁶ En nuestro Capítulo 7 hacemos una reflexión más amplia sobre la relación entre cine de autor y voyerismo a partir de su tratamiento en el cine de Lynch.

por la geografía y el tiempo” (Marcabru en Hoveyda, 1960b: 140). Es cierto que durante la reflexión sobre el autor se llega a cierto límite en el que se cruza uno con la necesidad de buscar el valor de especificidad y autonomía artísticas del cine que en última instancia justificaría la pertinencia de un concepto en apariencia tan pretencioso y poco probable como el de *auteur*. En semejante empresa corremos el riesgo de adoptar una actitud esencialista o metafísica que no sólo sería anacrónica, sino que si nos jactáramos de poseer alguna definición general de lo que debe ser o lo que es el Cine, o el arte del cine, porque conocemos su valor positivo y específico, llegaríamos a una conclusión estéril que no nos permitiría entablar ninguna discusión con nadie. En otras palabras, si dijéramos que X o Y es el único valor que hace al cine ser cine y no otra cosa, también estaríamos diciendo que sólo aquello que cumpla con el criterio X o Y puede ser entendido como cine, excluyendo cualquier otra posibilidad, más o menos el mismo vicio de la *Tradition de la qualité* que denunciaba Truffaut para el caso del cine francés de su tiempo. Sin embargo, me parece que aquí se confunde la especificidad trascendental de un medio con la universalidad de cualquier definición, porque no hace falta que un valor estético específico posea la precisión de una definición conceptual puesto que, como explica Guilles Deleuze, estamos hablando de dos cosas que pertenecen a órdenes distintos: los perceptos, por un lado, y los conceptos, por el otro²⁷. Y a pesar de que dudo mucho que los críticos de los *Cahiers* hubieran tenido oportunidad de leer a Deleuze, no tengo conocimiento de un solo texto de ellos en el que hayan sostenido poseer ni la definición de *auteur* ni ninguna otra; al contrario, insistimos, cuando los *Cahiers* apuestan por ciertos *auteurs*, como dice Fereydoun Hoveyda,

[c]ontrario a una creencia generalizada, no hay equipo más ecléctico que el de los *Cahiers*. [...] No sólo nunca hemos defendido la existencia de un cine monolítico, sino que no incluimos a Lang, Rossellini, Losey, Preminger, Ermiler y Mizoguchi en una categoría con base en que usan el mismo lenguaje. Sino que, desde nuestro punto de vista, ellos difieren más por el estilo individual de su *mise en scène* que por sus orígenes geográficos o raciales. Cuando Renoir va a la India, no hace una película

²⁷ Me refiero a la distinción que establecen Deleuze y Guattari entre conceptos y perceptos, según la cual, el conocimiento provisto por el arte (las sensaciones) es la creación de «perceptos», que son de una naturaleza radicalmente distinta de la de las ideas de la filosofía que crean «conceptos»; y este conocimiento está limitado al plano estético-material desde el cual se construye y que lo configura como percepción (Deleuze y Guattari, 1997). Volveremos sobre ello.

india, sino una película de Renoir, lo mismo sucede con Lang en América, Losey en Inglaterra, y Rossellini en Alemania (1960: 140).

Al inclinarnos más por la postura de Rivette, o hasta la de Sarris, que por la de Bazin (o al menos por la versión reduccionista de algunos de sus tratadistas), no queremos con ello negar de ningún modo que la relación del cine de autor con sus condiciones de producción es, en efecto, un asunto fundamental e insoslayable; en lo que nosotros queremos hacer hincapié es sólo en que dicha relación no es tampoco de modo alguno unilateral. Insisto en ello aquí para adherirme a los varios contribuyentes de los *Cahiers* y a sus comentaristas que piensan que el cine de autor se distingue porque asume con toda consciencia una actitud dialéctica ante sus condiciones de producción. No es fortuito que la revista en cuestión dirigiese sus políticas hacia una visión marxista-althuseriana del problema a partir de 1968. De la mano de Jean Narboni, y sobre todo, de Jean-Louis Comolli, los redactores de los *Cahiers du cinéma* de la segunda generación (1960-1968) empezaron a ser más conscientes en sus revisiones de autores de que cualquier producción cinematográfica (al menos cualquiera de su tiempo) está sujeta a un sistema de relaciones económicas cuyo fin último es la producción de capital. Aunque esta necesidad no determina el potencial artístico de ninguna película, ninguna película puede plantearse fuera del sistema de producción de capital; en otras palabras, toda película es un bien de consumo, gobernado por las leyes del mercado, es decir, posee un valor de cambio, determinado (en ese entonces) en esencia por el balance entre su costo de producción y la venta en taquillas. Pero, y dicho sea de paso, también hay que entender al *auteur* como una especie de bien de consumo gobernado en parte por las leyes del mercado, la cosa interesante en él es el modo en que manifiesta en su producción fílmica su capacidad y su voluntad de rehusarse a someter dócilmente su libertad artística a dicho control.

Por otro lado —observa Comolli, al ser un producto del sistema capitalista, sea de autor o no, toda película se convierte tarde o temprano en un producto ideológico de dicho sistema, la pretensión de trabajar fuera de ese sistema a la que aspiraron autores como Godard en los tiempos de los *Cahiers*, o, digamos, del famoso movimiento creado por Lars von Trier y Thomas Vinterberg en 1995, *Dogme 95* (*Dogville*, 2003, Lars von Trier; *Festen*, 1998, Thomas Vinterberg) es ingenua porque ninguno de sus esfuerzos pueden evitar que sus

películas formen parte del macrosistema económico global, y que por lo tanto se vuelvan de inmediato parte del sistema ideológico capitalista, de entrada —como dice Comolli— “porque ‘cine’ y ‘arte’ son ramas de la ideología” (1992: 684).

Por supuesto, esto no quiere decir que todos los cineastas jueguen el mismo papel dentro del sistema, en eso radica justamente el valor específico de cada *auteur*. Pero este asunto lo trataremos con mayor profundidad cuando cuando analicemos el caso concreto de David Lynch y sus estrategias de resistencia. Por ahora, baste hacer justicia al desarrollo histórico de las ideas de los *Cahiers* señalando que una de las principales tareas que se plantearon desde este nuevo enfoque fue establecer cuál es el lugar que un cineasta ocupa dentro del sistema, “y lentamente, pacientemente, sin esperar que transformaciones mágicas ocurran con la inercia de un slogan, ayudar a cambiar la ideología que los condiciona. [...] Toda película es política, en la medida que está determinada por la ideología que la produce” (Comolli and Narboni, 1992: 684). En consecuencia, todo *auteur* se distingue porque se niega de forma rotunda y con toda consciencia a ser gobernado por dicha ideología. En los tiempos de Truffaut, esta lucha se libraba en función de un polisémico concepto de realismo que nos proponemos estudiar ahora y que hacía converger a casi todos los críticos de los *Cahiers* en el término no menos complejo de *mise en scène*.

1.3. *MISE EN SCÈNE*: EL REALISMO COMO ESPECIFICIDAD CINEMÁTICA

A partir de la consciencia de que el *auteur* no es una noción absoluta ni ajena a sus condiciones de producción, el extremo de los *Cahiers* que cuestiona la defensa a ultranza del genio directorial plantea que el éxito de los autores en Estados Unidos no puede ser entendido sin considerar el modo en que Hollywood ha establecido una política popular e industrial en su configuración como sistema. De acuerdo con Bazin, por ejemplo,

[l]o que hace a Hollywood mucho mejor que cualquier otra cosa en el mundo no es sólo la calidad de ciertos directores, sino también la legitimidad y, en cierto sentido, la excelencia de una tradición [que] yace mucho más en lo que uno podría llamar el genio cinematográfico americano [que en los talentos individuales], algo que debería ser analizado, luego definido, desde una aproximación sociológica a su producción” (Bazin, 1957c: 251).

Esta idea implicó para los críticos de los *Cahiers* la necesidad de rastrear el desarrollo estético de su propia estimación del caso francés. En este sentido, aunque la *Nouvelle vague* se inspiró en parte en el movimiento del *film d'Art*²⁸, la mayoría de los críticos de los *Cahiers* coincidían en que los experimentos de la *avant-garde* que practicaron, por ejemplo, los pintores surrealistas, inspirados en los experimentos de Pudovkin, Dovjenko, y Eisenstein, perseguían su propia motivación proveniente de la plástica modernista, pues su propósito era definir el arte cinematográfico en los términos abstractos de las relaciones espaciales de la imagen en movimiento, una empresa igual de nociva para el desarrollo de la teoría del cine

²⁸ El subgénero francés *Film d'Art* se deriva del «*art cinema*», cuya principal característica es la preferencia por las cualidades cinemáticas del sonido y la imagen por encima de la narrativa (Kuhn, 2012).

(Astruc, 1948), e igual de aberrante que las llamadas obras de teatro «enlatadas»²⁹. Así, la labor crítica que emprenden los críticos de los *Cahiers* surge de la necesidad de “liberar al cine de la tiranía de lo que es visual, de la imagen por sí misma, de las demandas concretas e inmediatas de la narrativa” (Astruc, 1948: 32). Si el importar cánones literarios o pictóricos era un error, el objetivo era corregir el acento y ponerlo de verdad en las propias posibilidades del cine; por eso, como hemos dicho, la reflexión sobre el *auteur* conduce en algún momento a la pregunta por la especificidad del cine como forma de meditación artística. Hacía falta, entonces, responder eficientemente a la pregunta de qué es lo que define al cine como un arte en su propio derecho, para poder juzgarlo sobre esa base.

No obstante, la respuesta de los *Cahiers* a esta pregunta no es tanto el *auteur* (aunque este se halla en definitiva implicado en ella) como su noción de *mise en scène*, la suposición de que existe algo como *ideas-cine*, esto es, expresiones de un pensamiento que no puede ser dissociado de su formulación y percepción cinematográfica³⁰. Como hemos dicho en una nota anterior, recuperamos esta intuición de Guilles Deleuze y Félix Guattari, una reflexión que se encuentra recapitulada en uno de sus últimos libros, *¿Qué es la filosofía?* (1997), pero que

²⁹ El término «teatro enlatado» señala el debate sobre la relación entre cine y teatro en las prácticas de filmación de obras dramáticas en el siglo XX, una variante de la *Tradition de la qualité*. Se consideraba que lo ideal en una adaptación era que el cineasta recuperara la esencia temática del texto dramático y fuera mostrada en los términos de una *mise en scène* cinematográfica, mientras que el término despectivo «teatro enlatado» se solía aplicar a las adaptaciones que se podían reducir al montaje de una obra teatral frente a una o dos cámaras. Sin embargo, a partir de las incursiones de Laurence Olivier, Orson Welles, Jean Cocteau, entre otros *auteurs*, Bazin pone en tela de juicio esa idea (1967, Vol. 1: 84-94), pues estos autores desdibujaron estas distinciones demasiado simplistas estableciendo relaciones dialécticas más complejas entre el realismo cinematográfico y las convenciones del teatro. Cocteau utilizó en casi todas las escenas el punto de vista del público (que es el mismo que en el teatro) para filmar *Les parents terribles* (1948).

³⁰ Utilizamos el término «cinemático» como distinto a «cinematográfico» para referirnos con ello sólo a la especificidad mediática y perceptiva de la tecnología del cine, independientemente de sus factores contextuales socioculturales. De acuerdo con la definición del *Oxford Dictionary of Film Studies*, el término ‘especificidad cinematográfica’ se refiere a “las características distintivas del cine como medio” (Kuhn, 2012: «Cinematic Specificity»). Esta aclaración tiene especial resonancia si consideramos que en textos fundamentales de la teoría de cine es un término que puede tener varias acepciones dependiendo de su contexto, por ejemplo, en el libro *Language and Film* (1974), Christian Metz se vale de la distinción de Gilbert Cohen-Séat entre «*cinema*» y «*film*», y utiliza la expresión «cinematic fact» (como opuesto a «*filmic fact*») para referirse al fenómeno sociocultural del cine. Creemos que esta idea ha propiciado la propagación de una ambigüedad innecesaria del término, pues además de que el «hecho cinematográfico» pueda ser entendido, según Metz, como fenómeno sociocultural, heteróclito y complejo [Capítulo 1], también —dice— “uno puede decir de una cierta configuración del montaje que es *propriadamente cinematográfica* [Capítulo 2], o que *pertenece al lenguaje del cine* [cinema]. Y es claro, aunque *paradójico* [énfasis mío], que el cine [cinema] así concebido está situado *dentro* de lo que Cohen-Séat llama hecho cinematográfico” (Metz, 1974: 22). Podríamos ahorrarnos estos dos capítulos primeros de *Lenguaje y cine* si nos apegamos al uso común del término «cinemático» para referirnos a la especificidad mediática del cine, y reservamos el término «cinematográfico» (aunque en términos etimológicos no sea lo más preciso, es lo que tenemos hasta ahora) para hablar del cine como hecho social multifacético.

antes ya había sido tratada por Deleuze varias veces. La más significativa para nosotros, dado que ahí se refiere específicamente a las ideas y al acto de creación en el cine, es una conferencia que dictó el filósofo en 1987, en La Fémis³¹, la actual Escuela Nacional Superior de Oficios de la imagen y el sonido, en París.

Las ideas no son generales —dice Deleuze—, sino que surgen ya consagradas a cierta individualidad y a tal ámbito:

En cierto modo, las ideas hay que tratarlas como si fueran potenciales, [...] pero potenciales ya comprometidos según qué modo de expresión. E inseparables del modo de expresión, de tal manera que no puedo decir «tengo una idea en general». En función de técnicas que conozco, puedo tener una idea en determinado ámbito (1987).

No es, entonces, lo mismo una idea en cine que una idea en novela, o una idea en filosofía. Cada una está consignada a una forma de pensar y a un modo de expresión diferentes que corresponden al tipo de cosas que crea o inventa cada disciplina. Así, sugiere Deleuze, quizás lo que el cine inventa sean “bloques de movimiento-duración”. Sin embargo, esta diferencia no impide que las ideas de un ámbito no sirvan de inspiración para tener ideas de otro tipo, de ahí la fuerza seductora de la adaptación, por ejemplo. “¿Qué hace que un cineasta tenga muchas ganas de adaptar, por ejemplo, una novela?”, se pregunta el filósofo. “Si le apetece adaptar una novela me parece evidente que es porque tiene ideas en cine que se corresponden con lo que la novela ofrece en cuanto ideas en novela”.

Un ejemplo de idea-cine que sugiere Deleuze, aunque no lo desarrolla de forma suficiente, es la separación de la imagen y el sonido. Su potencial retórico lo podemos ver, por ejemplo, en las películas de Jean-Marie Straub, porque —según el filósofo— en ellas “la palabra se eleva en el aire al mismo tiempo que el suelo que estamos viendo se va hundiendo cada vez más, o mejor dicho, aquello de lo que nos hablaba la palabra elevándose en el aire [...] se va hundiendo bajo el suelo”. “No se escatima la historia, la historia siempre está ahí, pero lo que nos interesa es por qué la historia es tan atractiva”. No me queda muy claro si Deleuze está pensando en algún pasaje en concreto, y en dado caso en cuál, pero quizás se refiere en términos generales a que las películas de Straub y Huillet se caracterizan por

³¹ Acrónimo para referirse a la antigua *Fondation européenne des métiers de l'image et du son*.

mostrar cierta resistencia al estilo re-presentacional del montaje clásico de Hollywood en el que todos los elementos de la *mise en scène* apuntan en una sola dirección que es la de significar (re-presentar) la historia narrada. Es cierto que el aparente arcaísmo de la pareja de cineastas nos recuerda primero al cine narrativo de Griffith o al teatro filmado antes que a los experimentos autorreferenciales de los rusos sobre el montaje; sin embargo, siguiendo la pauta artística de la *avant-garde*, su estrategia se basa en la idea-cine de *presentar* (por oposición a *re-presentar* otra cosa) la complejidad del bloque movimiento-duración —para emplear el concepto deleuzeano— subrayando la especial disparidad entre imagen y sonido que puede lograr el cine mediante una oposición dialéctica de dichos elementos.

Así lo podemos ver, por ejemplo, en *Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht* (1965), título traducido a casi todos los idiomas como *No reconciliados*. Es el primer largometraje de Straub-Huillet, cuyo título deja ver ya esta misma actitud de resistencia y de separación, una especie de objeción al cine clásico que nos hace ver la fuerza retórica que puede explotar el cine al separar la imagen del sonido, y que el estilo clásico sacrifica a favor de su obsesión por la continuidad. En este sentido el título no describe sólo la situación narrativa que nos cuenta la historia de tres generaciones de una familia fragmentada por la guerra (el abuelo arquitecto, el padre demoledor de edificios, y el hijo estudiante desinteresado de arquitectura), sino que, como es menester en todo buen título para las obras de arte, da cuenta del modo en que el artista hace dialogar al discurso con su contenido, o mejor dicho, del modo en que, en este caso, la historia tematiza o alegoriza la idea-cine que nos propone la película. Lo curioso de esta idea-cine en particular es que no procede de una reflexión sobre el montaje como la primera y máxima expresión de la especificidad cinematográfica, sino que toma prestadas algunas ideas del distanciamiento del teatro brechteano para aplicarlas al lenguaje del cine. Por ejemplo, aunque los escenarios y situaciones de *Nicht versöhnt* son típicos del imaginario clásico del cine, cada toma está encuadrada con una precisión apolínea que enrarece artificialmente la escena y trivializa el contenido dramático de los diálogos. De tal modo, mientras que la palabra de los personajes lleva un mensaje de conflicto y resentimiento político y generacional, la precisión y la belleza intínsecas de las imágenes tiene un efecto casi paródico que solamente el cine puede lograr. Aunque esta estrategia nos recuerde a las ideas de distanciamiento en teatro de Brecht, se

transforman en ideas-cine en el momento en que el cineasta las repiensa y las aplica a los problemas concretos de su disciplina y de ese modo las resignifica.

Una de las ideas-cine que podemos mencionar de pasada aquí, pero que retomaremos en la tercera parte de la tesis, es la forma en que Lynch explota la capacidad del cine para afirmar sentidos opuestos al mismo tiempo. Este tema lo trata Sonia Rangel justamente desde una óptica y un dialecto profundamente deleuzeano, a partir del cual Rangel se refiere a la simultaneidad espaciotemporal que expresa el conflicto de identidad entre Fred Madison y Pete Dayton en *Lost Highway* (1997) como *non-sense*:

El *non-sense* opera como paradoja o como absurdo, [que es puesto] en escena en *Lost Highway* formando un bucle, un tiempo retrógrado. En la secuencia final del filme vemos a Fred tocar el timbre de su casa y decir por el interfono: "Dick Laurent está muerto", frase inicial del filme, en una serie de movimientos regresivos que nos devuelven a la carretera, escuchando música de Bowie, dándonos cuenta de que durante dos horas hemos estado perdidos, deambulando en la carretera; proceso alucinatorio, trance que opera como circuito integrado, formando *loops*. (Rangel, 2015: 31).

Retomaremos el hilo de esta cuestión más adelante en este mismo capítulo. Por el momento, lo importante de nuestra apleación a las ideas-cine para definir el sentido de la *mise en scène* que defendían los críticos de los *Cahiers* es mostrar que se trata de una idea que, aunque es aplicada del teatro (como se ejemplifica en las operaciones de resistencia de Straub), nos habla de la forma específica en que el cine expresa en cada película una preocupación y una necesidad diferentes a los problemas que plantean otras disciplinas. Así, autores como Alexandre Astruc (1948, 1959), Jacques Rivette (1954, 1955), André Bazin (1967, vols. I y II), y Fereydoun Hoveyda (1960a, 1960b), entendían la *mise en scène* como un principio de invención, orgánico y dinámico, pues como todo acto de habla, se halla consignado a su autor y al ámbito concreto de su enunciación (v. Capítulo 4). De ahí que la primera y más destacada defensa de la *mise en scène* de los *Cahiers* fuera en favor de que la figura central responsable del arte cinematográfico sea el director, el *cine-asta*³² pues, como

³² Aunque por razones de limpieza en la escritura emplearemos más bien la expresión «cineasta» para hablar del artista que hace cine, quizás sería más precisa la expresión inglesa «*film-maker*», pues el sufijo «-asta» es

hemos dicho, en ese momento privaba en Francia un gusto esnobista por la adaptación de textos dramáticos, de novela o teatro, que otorgaba todo el mérito creativo del quehacer cinematográfico a los escritores, mientras que todo el trabajo artístico que hace específico al cine como medio de expresión permanecía oscuro o ignorado. El reclamo de los *Cahiers* no era, pues, que el cine no contara historias ni que los temas no fueran importantes, sino que el arte del cine era juzgado con parámetros ajenos al cine mismo y desde una postura elitista que privilegiaba no tanto la palabra escrita por encima de lo audiovisual, sino la autoridad del texto dramático o literario por encima de los valores auténticos del cine como tal. Uno de los críticos que celebraban la *mise en scène* con mayor entusiasmo, Fereydoun Hoveyda, plantea el asunto del siguiente modo:

Quando decimos aquí que la especificidad del trabajo cinematográfico yace en su técnica y no en su contenido, en su *mise en scène* y no en el *screenplay* y el diálogo, [...] que todo está expresado en la pantalla a través de la *mise en scène*, de ningún modo estoy negando la existencia e importancia del tema. Simplemente quiero señalar que la característica distintiva de un gran autor es precisamente su habilidad para transformar el más estúpido argumento a través de su técnica. Es obvio que si queremos resumir el argumento de *Time without Pity* [Joseph Losey, 1957] terminaríamos con un melodrama muy débil. ¿Pero es que vamos al cine para traducir imágenes a palabras? El guion, un trabajo literario que tiene que leerse, no puede ser criticado a través de una película, una obra cinematográfica que tiene que ser vista [y oída]. De ningún modo la historia constituye la base para una película. [...] A la fecha, un esnobismo de los temas ha pesado sobre los cineastas. [...] Chabrol ha establecido bien el punto: no hay grandes temas, ni pequeños temas. [O en palabras de Jean Cocteau:] ‘El lector «consciente de las minorías» [...] mantiene el extraño esnobismo del aburrimiento que toma por seriedad en el que públicamente se desentiende de lo que disfruta en secreto’ [Y Hoveyda, por último:] Tal es el poder del cine que, bajo la batuta de un gran director, el ‘thriller’ más insignificante se transforma en una obra de arte (1960: 138-39).

una derivación del sufijo griego «-ista» que, a pesar de que en su origen significa «oficio», su uso actual comprende un conjunto más amplio de relaciones que incluyen la simpatía o entusiasmo por algo, como de hecho es el caso del término *cineasta*, acuñado por Louis Delluc en la década de 1920 para referirse a su propia invención del *cine-club* (Follet, 1998: 217).

Al oponerse a la idea de que el valor más elevado del cine francés sea el proceso de adaptación de la literatura (o del texto dramático), el cine de autor y la noción de *mise en scène* de los *Cahiers* promueven la idea de que el cine es una totalidad de sentido que no se puede reducir a *ninguno* de sus elementos, no sólo a los literarios; el objeto cinematográfico ideal, planteado desde esta trinchera de los *Cahiers*, sería un objeto unificado en el que todos sus elementos respondan a una misma idea central, directorial, que los sincronice, de modo que la pregunta de cuál de ellos tiene más peso resultase impertinente. Esta es una postura que mantendremos a lo largo de nuestra disertación. Como lo dijo Andrew Sarris, “El crítico de *auteur* está obsesionado con la totalidad del arte y el artista. Él observa el filme como un todo, al director como un todo. Las partes, tan entretenidas individualmente como sean, deben cohesionarse significativamente” (1996: 30); o Antonin Artaud, “es en el uso y manejo de este lenguaje [la *mise en scène*] que la vieja distinción entre autor y director será disuelta, remplazada por un tipo de único Creador sobre quien recaerá la doble responsabilidad del espectáculo y el argumento” (1958: 94); y después, Astruc, “en este tipo de cinematografía la distinción entre autor y director pierde todo sentido. La dirección ya no es un medio para ilustrar o presentar una escena, sino un verdadero acto de escritura” (1948: 35). Volveremos a esta metáfora de Astruc unas líneas más adelante.

Ya antes de los *Cahiers du cinéma*, de un modo o de otro surgía en los debates sobre cine la pregunta sobre su esencia o su naturaleza artística, pero se optaba por privilegiar un aspecto del cine en detrimento de los demás. Tal vez el debate más famoso al respecto sea aquél entre construccionistas y veristas (extremos que ya hemos mencionado antes), según el cual, el cine inventa o expresa el sentido (Lizarazo, 2004). En otras palabras, ese debate se define como una dicotomía que se supone irresoluble en la que el arte del cine es una abstracción o se fundamenta en la realidad. Desde nuestro punto de vista al menos, la apuesta de los *Cahiers* por la *mise en scène* posee la ventaja intrínseca no sólo de que integra en un único concepto dialéctico las dos posibilidades o polaridades de esa discusión (y otras que pudieran darse en un sentido similar), como sugieren en sus aparatos conceptuales las teorías semióticas (Lotman, 1979; Metz, 1991, 1974) que Lizarazo presenta como «conciliadoras», sino que también explica el flujo estético y dramático del devenir de una cosa en otra, como veremos más adelante.

La forma más simple de definir el concepto de *mise en scène* en los términos de los *Cahiers* podría ser decir —como Hoveyda— que es la «técnica» del cineasta, o mejor, la técnica que un cineasta *inventa* para expresar un argumento en lenguaje cinematográfico. Así parece entenderlo el autor iraní cuando dice que [l]a originalidad de un *auteur* no está en los temas que elige, sino en la técnica que emplea, en la *mise en scène*, a través de la cual todo es expresado en la pantalla” (1960b: 142). Sin embargo, cuando Hoveyda utiliza la expresión «técnica», no se refiere al conocimiento y dominio de cierta tradición o de ciertas convenciones o valores más o menos establecidos históricamente, a eso que también nos gusta llamarle «canon», pues la *mise en scène* es producto de la originalidad del autor, un concepto dinámico, dijimos, puesto que adquiere una forma particular en cada caso de estudio, y por lo tanto no puede ser contenida por ninguna definición general. Lo que da cuenta de ella en la obra de un *auteur*, en la de otro puede estar del todo ausente. “¿Cómo podría uno dar una definición general de [la *mise en scène*] cuando proviene del interior de cada artista y varía junto con él?” (Hoveyda, 1960b: 142). Esto quiere decir que el error común de las aproximaciones anteriores que se busca corregir mediante el concepto de *mise en scène* es la búsqueda de una definición general de lo que debemos entender por «Cine», el inminente fracaso que supone tal pretensión conduce siempre a privilegiar un aspecto del cine por sobre los demás; la *mise en scène* no puede entenderse como un atributo del cine, pues es una propuesta particular de unidad que vincula un atributo del cine con los demás, eso que al mismo tiempo está en todos lados y en ninguna parte y que sólo percibimos durante la proyección; la expresión de un tipo de pensamiento cuyo canal de comunicación es la forma audiovisual en su totalidad, en su conjugación, la cual, tal como el mismo Christian Metz tuvo a bien reconocer, sólo puede ser entendida como un lenguaje sin lengua, o como explica Hoveyda en una nota, “[a]unque podemos enumerar muchos de los elementos que contribuyen a ella, la *mise en scène* permanece difícil de señalar directamente” (1960b: 145).

Quizás el término técnica que prefiere usar Hoveyda no sea el más adecuado para hablar de *mise en scène*, esta misma investigación se ha ido desarrollando al ir explorando nuevas formas de caracterizar el (los) valor(es) más esencial(es) del concepto, pero en todo caso, más allá de los términos o adjetivos que cada quien vea más cercanos, útiles o adecuados, la dificultad misma de definir la *mise en scène* en un concepto habla ya de su especificidad como recurso estético, como forma *perceptiva*, no conceptual, y sugiere por

ende la idea de que su función es más artística que técnica (en el sentido formal más estricto) o científica (lógica), y como argumentaremos en la segunda parte de la tesis, pertenece a la dimensión retórica de la obra cinematográfica. Otra fórmula sencilla es decir que la *mise en scène* es el arte del cine porque es lo que nos permite abstraer el *qué* del *cómo* de un cineasta, lo que ve de su forma peculiar de ver. Como dice Sarris, “el arte del cine es el arte de una actitud, el estilo de un gesto. No es tanto el *qué* como el *cómo*. El *qué* es algún aspecto de la realidad [...]. El *cómo* es lo que los críticos franceses designaron con cierto misticismo como *mise en scène*. [Pero no es que para la construcción de la *mise en scène* el *qué* sea irrelevante, esa idea es absurda porque el *cómo* es siempre el *cómo* del *qué*]. Todo el punto de un estilo significativo es que unifica el *qué* y el *cómo* en una declaración personal” (1996: 36) y por eso la *mise en scène* está tan vinculada a la idea de *auteur*. El énfasis en el *cómo* no es, pues, para negar el *qué* o su importancia, sino para subrayar el hecho de que si la *mise en scène* de un *auteur* remite a cierta idea-cine, lo que debe quedarnos claro es que ésta no es traducible a ningún orden lingüístico verbal mediante el cual sólo podemos dar cuenta (y no por completo) del *qué*. El mismo Hoveyda lo dice en sus mejores pasajes:

Como dijo Sartre, ‘Uno no es escritor por elegir decir ciertas cosas, sino porque ha decidido decirlas de cierta manera’, ¿por qué debería ser distinto en nuestro arte? Tal como ‘los pensamientos de un pintor no deben ser considerados separadamente de sus medios’ (Matisse), así el pensamiento de un cineasta aparece a través de su *mise en scène* [...]. La obra de arte no es reducible a una idea [es decir, no a un concepto], porque es la producción de un ser [una idea-cine], de ese algo que no puede ser pensado: su idea está en su misma técnica. [...] Lo mejor es cuestionar las películas y escuchar las respuestas de los *auteurs*. A través de la técnica, lo que buscamos es el sentido de la obra. No es una cuestión de poner la búsqueda de significados en contra del estudio de la forma. La originalidad de las películas que nos gustan con frecuencia yace precisamente en una correspondencia [o, más aún, una identificación] entre pensamiento y forma (1960b: 142-143).

Al vincular la noción de *mise en scène* con la de *auteur* como lo ha hecho aquí Hoveyda, la *mise en scène* se vuelve un concepto dinámico, no normativo, pues sus propiedades y/o sus jerarquizaciones estéticas, políticas e ideológicas cambian radicalmente

de un cineasta a otro, de un momento o de un lugar a otro, de tal modo que si apelamos a una «estética de la *mise en scène*» lo que obtenemos no es ninguna determinación de lo que debe ser el cine, al modo de los debates estéticos precedentes, sino un recurso crítico para entender mejor lo que *es* el cine para X o Y director en tal o cual circunstancia de producción, una clave de interpretación que nos da un acceso más profundo a la realidad de las obras de arte cinematográficas concretas. En este sentido, la *mise en scène* tal como insistieron en ella los *Cahiers du cinéma* es el medio de comunicación entre un director y su público, los recursos que emplea aquél para expresar, no sus reflexiones *sobre* el cine, o lo que éste debe ser, sino para ofrecernos un acceso inmediato a su pensamiento cinematográfico, a sus propias *ideas-cine*.

Ya hemos señalado que la idea de *pensar cine* la hemos tomado prestada de Godard (y de Deleuze), y es quizás a Godard a quien le sea más cercana la idea que estamos planteando, porque sin duda alguna es quien mejor encarna al crítico y al *auteur* al mismo tiempo, al menos dentro del círculo de los *Cahiers*. Además de Godard, o del mismo Hoveyda a quien ya hemos citado bastante, también Alexandre Astruc es un crítico que apoya nuestra perspectiva de la *mise en scène*. Por medio del concepto de *mise en scène*, Astruc vinculó los argumentos más significativos de los críticos de *Cahiers du cinéma* con otras ideas estéticas al respecto del estilo y el arte moderno, caracterizando al cine, en primer lugar, como un lenguaje autónomo. Tal vez Astruc sea el único colaborador de los *Cahiers* que insistió (tanto) en esta relación con el lenguaje, o si me equivoco, y para ser más preciso, sí con la escritura. Para él, el cine es una forma artística autónoma, un lenguaje evolucionado que expone del siguiente modo en su famoso ensayo “The Birth of a New Avant-Garde: ‘*La Caméra Stylo*’”:

El cine se está convirtiendo simplemente en un medio de expresión, tal como hicieron antes las otras artes, particularmente la pintura y la novela. Después de haber sido exitosamente una atracción de feria, una maravilla análoga al teatro de bulevar, o un medio para preservar las imágenes de una era, se está convirtiendo gradualmente en un lenguaje. Por lenguaje, me refiero a una forma en la cual y por medio de la cual un artista puede expresar sus pensamientos, tan abstractos como puedan ser, o traducir sus obsesiones exactamente como lo hace en el ensayo contemporáneo o en

la novela. Esta es la razón por la cual me gustaría llamar a esta nueva era del cine la era del *caméra stylo* (Astruc, 1948: 31-32).

Cuando asimila al cine con la escritura, Astruc no está utilizando una mera metáfora —según dice, sino que para él el ser humano puede de verdad expresar a través del cine un pensamiento tan complejo, tan sutil y tan flexible como lo puede hacer a través de la escritura, en otras palabras, puede escribir con cine. Si este pensamiento que permite expresar el cine es el mismo que el de la escritura no está del todo claro en el texto citado de Astruc, pero considero que suponer tal cosa sería por lo menos arriesgado. En efecto, podríamos pensar, al menos en una primera lectura, que la idea de la *caméra stylo* de Astruc apunta un poco hacia las ideas que se han planteado en diversos contextos académicos de que el cine es un espacio de reflexión apto para hacer filosofía o ensayo o literatura, pero eso sería por lo menos muy cuestionable si lo tomamos al pie de la letra; siguiendo la propuesta de Deleuze ya esbozada, si bien reconocemos que las ideas de un ámbito pueden inspirar otra clase de ideas —no sólo como sucede en la adaptación, sino en otra clase de experimentos intermediales como la narración transmedial, o *Cagliostro* (1934), la novela-filme de Vicente Huidobro—, no tendrán nunca la misma apariencia ni el mismo sentido, pues cada idea está consignada a su ámbito de expresión, así, por ejemplo, por más que una idea-literatura esté inspirada en el cine (como en *Cagliostro*), el resultado no deja de ser una idea *en* literatura.

Las ideas de Astruc, por lo tanto, son más útiles en la medida en que se independizan de su metáfora de la «cámara-pluma», como en su ensayo “What is *mise en scène*?” (1959), en donde dice que el interés principal del cine es más la acción —un nombre más común que el bloque de movimiento-duración que propone Deleuze— que la actuación, es decir, no tanto la retórica ficcional de los acontecimientos o su efecto dramático como su comportamiento kinésico; no sólo cómo actúan las personas, sino qué es lo que los hace actuar, moverse. “Lo que la cámara captura es el movimiento —una revelación inmediata, como todo lo que es físico: la danza, la mirada de una mujer, el cambio de ritmo en el andar, belleza, verdad, etc. El cine asume cierta confianza en el mundo tal como es” (Astruc, 1959: 266). Y esta preocupación por el mundo en constante movimiento es justamente lo que nos llama a encontrar —no sin un remanente de la estética del romanticismo que sigue todavía en el aire que respiran los críticos y teóricos como Astruc— el orden artístico del cine en una idea como la *mise en scène*, “una cierta forma de extender los estados mentales a

movimientos de los cuerpos” (Astruc, 1959: 267). La relación que establece un director con el movimiento que persigue con la cámara se vuelve para un *auteur* no un simple interés — sugiere Astruc, sino una obsesión³³ de la cual no puede apartarse, pues al captarla se ha vuelto su cómplice, y todos los medios de los que dispone como cineasta los organiza y dirige en función de revelar su inherente grandeza.

Mizoguchi (*Ugetsu*, 1953; *Saikaku ichidai onna*, 1952) es para Astruc un caso ejemplar pues, siguiendo al crítico francés, para Mizoguchi la *mise en scène* “es una canción, un ritmo, una danza. No es carácter, no es autoconocimiento, sino ese movimiento irresistible que se arroja sobre sí mismo siempre a través de los mismos caminos en búsqueda de realización —o destrucción” (1959: 267). A diferencia de Hoveyda, Astruc no utiliza el concepto de técnica para hablar de los procesos de construcción de la *mise en scène* de un *auteur* como Mizoguchi, porque el estilo (la abstracción cinemática pura de la *mise en scène*) no es sólo el aspecto técnico del oficio de un *auteur* (lo que, en términos de los *Cahiers*, lo «rebajaría» al nivel del *metteur en scène*³⁴), sino los recursos que diseña este último para establecer, con plena consciencia, una distancia específica entre su propia vida y el mundo que construye. No es que el *metteur en scène* mantenga su propia vida del todo al margen de su trabajo como director, por el contrario, al renunciar a su individualidad toda ella se filtra en sus películas sin que aquél tenga la menor idea.

Esta consciencia de distanciamiento, y no la confusión de los niveles de sentido en la que han insistido los detractores del acento en el autor (y estoy feliz de reconocer que cada vez son menos³⁵), es la línea que separa a cualquier director de oficio de un *auteur*, puesto

³³ Es esta idea la razón por la cual hemos insistido tanto con el término «obsesión» para caracterizar al *auteur* en el apartado anterior.

³⁴ La forma más despectiva de pensar en el *metteur en scène* puede ser la función que los adaptadores de la *Tradition de la qualité* concedían al director como «el caballero que agrega las imágenes» (véase la sección 1.1). Pero no todos los *Cahiers* pensaban que el término fuera un rango menor. Para André Bazin era un mejor elogio que el mismo título de *auteur*, y es desde el mismo Bazin que podemos entender que la diferencia entre un *auteur* y un *metteur en scène* es que el primero se rehúsa a subordinar sus ideas en función de otros criterios artísticos, como sí lo hace el *metteur en scène*. Esa cesión de derechos es lo que vuelve al *metteur en scène* más un técnico o un artesano que un artista. Por ejemplo, para exponer el talento de Anthony Mann, Bazin escribe que “para el director de *The Naked Spur* [1953] el hombre está apenas separado de la naturaleza. Ciertamente es que, desde los mismos inicios del *western*, el paisaje ha sido un elemento básico constante, pero es precisamente en la función que [Anthony Mann] le da que podemos reconocer la vocación del verdadero *metteur en scène* del *western*” (1957b: 167). En otras palabras, lo que hace a Mann un gran director es que cede su propia individualidad a las exigencias inherentes del *western*.

³⁵ La suposición de que el análisis estructural, la base teórica de la narratología, implica de forma invariable un divorcio con el autor, es una simplificación grosera y anacrónica de la metodología actual de la narratología, la cual, quizás más que cualquier otra disciplina de tradición lingüística, ha rebasado desde hace ya mucho tiempo

que el *auteur* es el director más consciente de que todos los cuerpos que se mueven y desarrollan enfrente de su cámara poseen, en efecto, alguna voluntad *distinta* de la suya, y la realización o destrucción de sus deseos —dice Astruc— se reflejan en las cámaras como en los ojos mismos del *auteur*, es decir, con una especie de placer voyerista que ha hecho al cine un arte inherentemente autorreferencial, filosófico, diría Stanley Cavell (1981: 761), y que le confiere esa fuerza misteriosa que nos llama a todos a permanecer a oscuras y en silencio en la sala de cine.

La aparente pasividad de la función autorial por la cual asociamos nuestra propia actitud como espectadores hacia el cine con la actitud del director no significa, como lo supone Sarris, que la dirección “no es creación en absoluto, sino una muy extenuante forma de contemplación” (1996: 37), porque el director (como tal vez lo haría algún excéntrico voyerista en otro contexto) no se contenta con observar, sino que aprende, se nutre de lo que observa y se lo apropia, lo asimila y lo transforma en un objeto distinto. Tanto es el poder creativo de esta relación del cine con el voyerismo que su interpretación ha marcado paradigmas en la historia de la cinematografía como *Rear Window* (Alfred Hitchcock, 1954); *Blowup* (Michelangelo Antonioni, 1966); *Blue Velvet* (David Lynch, 1986); *Der Himmel über Berlin* (Wim Wenders, 1987); o *The Truman Show* (Peter Weir, 1998); y en la que coinciden las lecturas de muchísimos críticos respecto a la obra de directores emblemáticos como Alfred Hitchcock, Stanley Kubrick, Kenji Mizoguchi, o el mismo David Lynch quien, como veremos (Capítulo 7), configura su *mise en scène* en función de esa precisa ubicación respecto a la línea narrativa general de sus historias.

La forma de la *mise en scène* de Lynch es fácil de reconocer porque insiste siempre en mostrar su mundo desde una rendija que revela muy poco, y esta perspectiva influye en todos los valores de producción por igual. Eso explica su obsesión por el misterio en todos los géneros que toca, mostrando siempre sólo una parte ambigua del mensaje, dejando volar la imaginación de su público: desde la recurrencia de los disfraces, de máscaras, de dobles identidades, hasta el uso de una fotografía clausurista, o de largas cortinas rojas que siempre ocultan algo siniestro y nunca lo revelan del todo; o la correspondencia entre el ritmo pausado

las fronteras cerradas que la tradición formalista había impuesto al estructuralismo y las disciplinas derivadas de su enfoque. En particular, la narratología aplicada al análisis del objeto cinematográfico ha demostrado con resultados esta superación. Una buena referencia sobre este tema puede consultarse en nuestra bibliografía, en Verstraten (2009).

de sus diálogos y lo absurdo o ambiguo de su significado; o su insistencia en presentar todos sus argumentos a partir de dualidades abstractas; incluso el hecho de que el mundo del cine sea uno de sus temas predilectos también tiene algo en común con esto. Pero abordaremos de manera extensa estas cuestiones en la tercera parte de la tesis. Lo esencial aquí es que todo el sistema narrativo lyncheano es atravesado por esta fascinación por lo desconocido y lo prohibido, por la limitación de la perspectiva oculta y silenciosa del voyeurista.

Me parece que el caso de Lynch es un ejemplo de que el voyeurismo también es una forma de entender que el *auteur* es un tipo de director que se caracteriza por ser consciente de su propia práctica fílmica, y si sus películas suelen asociarse con su propia vida, es justamente porque lo que nos ofrece es un espectáculo de «sí mismo», pero no de la persona privada, sino de su necesidad artística de observar. Como dice el mismo Astruc, la *mise en scène* puede entenderse

como un medio para hacer el espectáculo de uno mismo —pero entonces lo que el artista no sabe es que lo que se ve importa menos, no que la forma de ver, sino que una particular forma de necesitar ver y mostrar. [...] *Mise en scène* no es necesariamente la voluntad de otorgar un nuevo sentido al mundo, pero nueve de diez veces se construye en la secreta certidumbre de atrapar algún fragmento de verdad, primero acerca del hombre, y luego acerca de la obra de arte —indisolublemente ligados. [...] El mundo del artista no es el que lo condiciona, sino el que necesita para crear y transformar perpetuamente en algo que lo obsesionará incluso más que eso por lo cual está obsesionado. La obsesión del artista es la creación artística (1959: 268).

La obsesión por la creación artística de la que Astruc habla y en la que hemos insistido también en esta tesis, es la motivación principal del artista moderno: romper ataduras ideológicas y compromisos políticos o sociales, y crear con plena libertad. Por eso el *auteur* escribe sus propias obras o manipula a sus escritores, por eso no suele medirse la importancia de sus obras en función de su calidad o perfección, sino por su valor experimental; por eso también las más emblemáticas muestras de cine de autor son tan personales e intimistas que el *auteur* termina volviéndose sobre sí mismo, sobre sus verdaderas fuentes de inspiración, cada vez más crípticas para los públicos ajenos, sobre todo aquellas que revelan su propio

proceso creativo. Sin embargo, no debería entenderse esto (al menos no de manera absoluta) como una actitud egocéntrica, porque la construcción de la *mise en scène* tampoco es un ejercicio terapéutico, y no puede serlo porque, como debemos insistir, el *auteur* no es una persona, es fundamentalmente un artista, es decir, es una construcción crítica siempre inacabada y que sigue evolucionando en función de todas las consecuencias que trae consigo su manifestación y percepción como cineasta, y no las vicisitudes de su vida privada. De aquí la dificultad o el pleno engaño que representa la aplicación de las baterías psicoanalíticas a los *auteurs*. La idea de *mise en scène*, tal como sugiere Astruc, es la forma en que un autor aprende a «hablar» el lenguaje cinematográfico y a responder a las preguntas y a los problemas que plantea no tanto un objeto tecnificado llamado película como su propia condición específica de cineasta con relación al mundo que lo afecta a través de la obra de arte. Esta capacidad del cineasta para reconocerse en situación —dirían los fenomenólogos— lo pone de inmediato en una relación de franca oposición con la tradición en la que se inserta su obra. Esta oposición constituye el más profundo significado de la categoría de *auteur*, así como el lazo más estrecho que tiene con la noción de *mise en scène*. Para desarrollar esta hipótesis, regresemos una vez más a Deleuze y volvamos a nuestra discusión sobre las ideas-cine.

Decíamos que las ideas-cine de Straub y Huillet procedían de alguna forma del teatro brechtiano. Pues bien, no es casual que el ejemplo en el que pensaba Deleuze nos lleve a un arte tan político como el del poeta y dramaturgo alemán; es una postura que emparenta el pensamiento de Deleuze con la posibilidad de redención que observó Walter Benjamin en el cine justo después de su encuentro con Brecht. De acuerdo con Deleuze, lo más distintivo de «tener una idea» —sea en cine, en filosofía, o en ciencia— es su valor creativo, esto es, la necesidad de su invención. Por su propia naturaleza, la necesidad de las ideas es opuesta a la necesidad de información en tanto se entiende la información como sistema de control, explica el filósofo francés. Si todo el teatro de Brecht se define por su composición dialéctica, (un valor que privilegió la crítica de los *Cahiers du cinéma*) es porque Brecht concebía el oficio del artista como un acto de resistencia. En este sentido, entendemos que toda innovación es un valor del arte —y no sólo del arte, sino de toda forma de creación— en la medida en que se opone a la tradición en que se produce y que la posibilita. Esta convicción es quizás el pilar más importante sobre el que se sostiene el principio de modernidad en el

arte de cualquier época. Por este motivo, pensar la *mise en scène* como «técnica», entendida esta como el conjunto de estrategias y conocimientos establecidos ideológicamente para someter el pensamiento de una civilización a cierto sistema de control, no sólo significa un reduccionismo sino una caracterización indigna. En el caso de la *Nouvelle vague*, en general, Hollywood representaba para los nuevos directores franceses una estrategia de resistencia al modelo de la *Tradition de la qualité*. En el caso del director de Hollywood contemporáneo, cuyo origen podemos ubicar en 1969, como explicaremos en el próximo capítulo, la función del autor actúa a partir de ese momento como una fuerza de resistencia al sistema de los estudios y a la ideología consolidada del cine clásico. Las reglas instituidas por estos dos sistemas —la hegemonía de los estudios y el estilo clásico— no aportan al cine de nuestro tiempo *ideas* (en el sentido de innovación que hemos recuperado del trabajo de Deleuze) sino que propagan la información necesaria para mantener a los artistas y a sus públicos bajo control. De ahí que la fuerza de un *auteur*, como afirmamos al abrir el apartado anterior, no se mida por la “calidad” de sus obras —pues este criterio no hace sino reforzar de manera redundante la ideología del contexto—, sino por la coherencia de sus *ideas-cine*.

Ahora podemos ver con mayor claridad el eje sobre el cual se sostiene o se traiciona dicha coherencia y la resonancia y potencia de la objeción que tenía Bazin ante la defensa del genio de un *auteur* dado por hecho y de antemano: lo que afirma y exige la unidad de la *mise en scène* no es nada más una coherencia narcisista, esto es, justificada al interior de la forma cinematográfica que revela el estilo autóctono de un autor, sino una coherencia fundamental con el espíritu de su época y las exigencias y necesidades de su situación geográfica. Esta dinámica de oposición dialéctica será un elemento común de nuestros análisis de autores.

A propósito de Bazin, resta un asunto más que aclarar respecto a la comprensión de la *mise en scène* que promovieron los *Cahiers du cinéma*, y es su relación con el realismo, o la inclinación natural hacia el realismo que veían ellos en las *ideas-cine*. La confianza del cine en el mundo tal como es, a la que Astruc se refería en relación con el movimiento, es un factor que vincula por necesidad la *mise en scène* de los *Cahiers* con una cierta idea de realismo que dificulta mucho que una cosa pueda ser discutida sin atender a la otra. En primer lugar, porque la ruta crítica de la *politique des auteurs* estaba marcada por la consigna de rescatar al cine de la tiranía estética de la alta cultura y devolvérselo al pueblo al que pertenece, la explicación sociológica superficial que ya hemos abarcado. El sentido de

pertenencia del cine para el pueblo que los *Cahiers* reconocían apuntaba hacia la obligación de derrumbar los criterios de valor preestablecidos por otros cánones (como los de la literatura o la pintura oficialistas, o de los valores aristocráticos de la práctica social del teatro que provocaron la deserción de los grandes públicos tiempo antes de la llegada del cine) y construir al cine desde sus propios cimientos populares³⁶ que garantizan su independencia. Según este planteamiento, la independencia del arte del cine (y, en última instancia, su dosis de realismo) es más visible en tanto que éste es capaz de construir puentes con la vida a los que la literatura o el arte no pueden aspirar por el hermetismo formal que exige su propia formulación estructural moderna³⁷. En este sentido, las tesis más influyentes de los *Cahiers* confluyen en la idea de que la brecha entre ficción y realidad es mucho más estrecha en el cine que en otros medios, y en que esta condición le concede al cine una prerrogativa artística única (el realismo cinematográfico) que se desprecia cuando juzgamos el cine a partir de valores literarios, teatrales o pictóricos que exigen pensar en otras formas de relacionar ficción y realidad. Por eso, para los críticos de los *Cahiers du cinéma*, el cine consigue plena consciencia de su vocación artística cuando se propone descubrir la distancia específica de esa brecha de acuerdo con sus propias limitaciones y se deslinda de la retórica de otros discursos.

Si es cierto que la relación cine-mundo es más estrecha que la relación entre otras artes con la realidad, y por lo tanto, que un principio como el de *mise en scène*, propuesto

³⁶ Habría que recordar tal vez que el cine de los primeros tiempos y sus antecedentes fundamentales se vendieron a los grandes públicos como espectáculos de feria. Al menos desde este punto de vista genealógico, el argumento de los *Cahiers* en defensa de un cine popular (aunque en la práctica de la *Nouvelle vague* esta idea se fuera perdiendo cada vez más), así como la sistematización del cine de Hollywood como industria global, se justifican en la idea de que el entretenimiento es una condición trascendental del arte cinematográfico.

³⁷ La diferencia fundamental entre las propuestas de la *Nouvelle vague* y las estrategias de las vanguardias de las disciplinas del arte tradicional, como las de la plástica y la música, es que para estas últimas la modernidad significaba la separación del arte y la vida. Así lo sostiene Jürgen Habermas, para quien la revolución de la modernidad en el arte se expresa mejor en tanto muestra con mayor violencia un divorcio irreconciliable entre la estética y la sociedad. De acuerdo con él, “[e]sta transformación modernista se realizó tanto más dolorosamente cuanto más se alienaba el arte de la vida y se retiraba en la intocabilidad de la autonomía completa. [...] [E]l intento surrealista de hacer estallar la esfera autárquica del arte y forzar una reconciliación del arte y la vida[, así como] todos esos intentos de nivelar [...] la función y la praxis, apariencia y realidad en un plano; los intentos de eliminar la distinción entre artefacto y objeto de uso, entre representación consciente y excitación espontánea[...]... todas estas empresas se han revelado como experimentos sin sentido. [En cambio, d]ieron una nueva legitimidad, como fines en sí mismas, a la apariencia como el medio de la ficción, a la trascendencia de la obra de arte sobre la sociedad. Al carácter concentrado y planeado de la producción artística” (Habermas, 2008: 30). No cabe duda de que el cine se desentiende de esa separación al asumir una forma predominantemente narrativa, y al tomar como principal motor de experimentación la representación de la vida humana, con más vehemencia y con más éxito que ninguna otra forma de arte hasta el momento.

sobre esa base, puede evidenciar la condición específica de la percepción cinemática para establecer los límites del campo de un cineasta de los de, digamos, un pintor, un dramaturgo, o un escritor, hace falta explicar con mayor precisión en qué consiste la peculiaridad de esa relación de cercanía entre cine y realidad.

La dificultad de responder a esa pregunta desde las ideas de los *Cahiers* es que las formas en que ellos entendían y expresaban esta convicción, al menos durante la década de 1950, por supuesto, estaba determinada por la manera en que cada uno entendía la relación del cine con su contexto o, dicho de otra forma, por la forma en que cada uno entendía el realismo como valor estético del cine. Así, las maneras de defender esta relación cine-mundo a menudo eran tan contradictorias que el concepto de realismo terminó siendo demasiado arbitrario para que pudiera ser considerado un criterio funcional. El concepto de realismo era uno si se relacionaba al cine italiano (neo-realismo italiano), otro si se asociaba al cine norteamericano (en especial a la estética del *western* y sus derivaciones), otro si se asociaba al cine soviético, etcétera. Dado que no disponemos del espacio suficiente para cubrir los matices de estas visiones de manera aislada, sintetizaremos la discusión en dos ideas sobre el realismo que nos han parecido las que mejor vienen a redondear nuestra reflexión sobre la forma en que la especificidad de la *mise en scène* como principio cinematográfico se articula con el cine de autor en función de sus valores de resistencia.

La primera de ellas nos remite a la influencia que tuvo en la configuración de la idea de realismo de la *Nouvelle vague* el movimiento del *cinéma vérité*, en especial a partir de la figura de Chris Marker. En su libro, *El cine y la puesta en escena* (2013), Jacques Aumont explica que, a partir de la llegada del cine sonoro, los dispositivos estéticos y formales del teatro se apoderaron del lenguaje cinematográfico. Herencia del teatro son conceptos e ideas tan arraigados en las prácticas cinematográficas como el guion, el diálogo y la escena; el punto de vista obligado por la caja escénica que en el cine no limita tanto al camarógrafo como al espectador; el director, realizador, o *metteur en scène*, términos que en su origen remiten al “ilustrador” de los textos; los temas predilectos (no es casual que la obra de Shakespeare pueda ser estudiada en el cine como si fuera un género por sí solo); el estigma de atracción embrutecida para las masas; la sobreactuación de la pantomima (desde Chaplin hasta Cary Grant y Jim Carrey) que escapa al factor del parlante; o la profundidad de campo

que celebraba Bazin como prodigio del cine, pero que se remonta al ideal del teatro antiguo de ofrecer al público una perspectiva omnisciente de la historia.

En la idea del montaje como pluripuntualidad, así como en la separación entre acción y proyección que permite la edición, podemos encontrar las respuestas formales más influyentes del primer cine narrativo para emanciparse de sus vestigios teatrales y reclamar su autonomía como medio de expresión. Pero parece ser que tales esfuerzos no han sido suficientes, por decir lo menos, pues no han conseguido trascender las ideas teatrales como las que mencionamos, sino acaso transformarlas parcialmente y dotarlas de una ambigüedad que oscila siempre entre los significados de las dos disciplinas.

Una estrategia quizás más efectiva se dio cuando el cineasta se planteó la posibilidad de recorrer los exteriores y olvidarse de los escenarios de cartón. Uno de los primeros géneros sonoros en probar esta estrategia fue el *western*, aunque no con muy buenos resultados, pues esta idea-cine estaba incompleta, no sólo porque los primeros *westerns* seguían dependiendo demasiado del primer plano a falta de una mejor comprensión estética del espacio abierto, sino porque carecían también de técnicas fotográficas espaciales para trabajar con luz natural, de cámaras más manejables, o de la posibilidad de sincronizar el registro del sonido y la imagen. Estas tecnologías eran necesarias para poder aprovechar al máximo las posibilidades de filmar en espacios abiertos, y tardarían varios años en ser eficientes.

Así, de alguna forma la llegada del parlante definió la historia del cine como una carrera tecnológica, y a partir de ese momento, los desarrolladores de tecnologías para el cine se dividieron entre aquellos que apostarían por la hegemonía del estilo clásico, como Technicolor, y aquellos que vieron un nuevo nicho de mercado en las producciones independientes, generando un *boom* de innovaciones tecnológicas a mediados de los años 60 y 70 que redundó, más que en cualquier otro ámbito, en la consolidación técnica del cine documental que, como es sabido, supone como su principal característica una separación con los géneros ficcionales al basar su argumento en el registro histórico de la realidad, más que en su dramatización. Esta consigna fue sin duda la base ideológica y retórica sobre la cual se sostenía la renovada³⁸ necesidad de hacer cine fuera del estudio, lejos de los valores burgueses que Hollywood y el cine clásico europeo habían heredado del teatro y la literatura,

³⁸ No podemos hablar en terminos estrictos de una *nueva* necesidad, puesto que la motivación de documentar la realidad fue una de las primeras y más importantes expectativas que se tenían a partir de la invención del cinematógrafo.

y los habían vuelto canónicos. El documental se convierte así en el dechado de un nuevo concepto de realismo definido por oposición a los valores artificiales del montaje escénico.

Inspirados por los diversos orígenes de este naciente género cinematográfico (desde *Nanook of the North* [Robert J. Flaherty, 1922] hasta los experimentos vanguardistas rusos durante la década de 1920, como el *Kino-Pravda* «Cine-verdad», de Dziga Vertov, que buscaban revelar el valor poético del fragmento de realidad³⁹), y ante la mala imagen que daba Hollywood hacia la mitad del siglo, actuando como principal promotor ideológico del imperio bélico estadounidense, surgen casi de forma paralela en Norteamérica y en Francia el *cinéma direct* y el *cinéma vérité*, respectivamente, dos estilos similares de cine documental en el sentido de que se oponen al sistema de estudios y a la lógica de la megaproducción, aunque separados en general por los matices de su intencionalidad política. El *cinéma vérité* enfatiza la forma en que los temas a menudo cotidianos de este estilo revelan la profundidad de sus causas políticas y sociales, privilegiando los valores militantes de sus autores que lo emparentan con las diversas causas del movimiento del '68 (la lucha obrera, la protesta contra Vietnam y las dictaduras, o el movimiento estudiantil, tal como suceden en Francia, en España y Latinoamérica), utilizando con frecuencia la voz en *off* y la cámara en mano como sus principales instrumentos de mediación para motivar un resultado esperado de antemano. Mientras que el *cinéma direct* (mejor escrito en francés dado su origen canadiense) se centra más en su rol de observador, que «reporta» más que «provoca» la mirada a los eventos que registra, esperando capturar un momento estructural de crisis que lo define como subgénero documental. En este sentido, a diferencia de la profunda militancia del *cinéma vérité*, el *cinéma direct* busca ser un estilo neutro que no asuma de entrada ninguna posición ideológica. Dado que el estilo que dialogó con la *Nouvelle vague* fue el *cinéma vérité*, nos concentraremos en él.

Como si el cine estuviera condenado a la esclavitud, el nuevo ideal que adopta este movimiento de cineastas independientes no parece provenir de una consciencia de las posibilidades de los propios recursos del cine, pues a menudo sus defensores más entusiastas, como Chris Marker, no ven en el cine sino la posibilidad de hacer otra cosa diferente: “Soy ensayista. El cine es un sistema que le permite a Godard ser novelista, a Gatti, hacer teatro, y a mí, ensayos” (Marker en Fortes, 2013: 57). Sin embargo, como veremos, la relativa

³⁹ V. *Kino: A History of the Russian and Soviet Film* (Leyda, 1983).

subordinación a esta especie de nueva literacidad, que aleja a esta nueva veta del cine de su vocación ficcional para acercarlo más bien al periodismo o al activismo político, no oscurece el papel crucial que jugó en la revolución de la *Nouvelle vague*, un movimiento que, dadas las razones que hemos expuesto aquí, me parece que sí se sostiene en una profunda autoconsciencia artística.

Por eso, lo importante de tales intercambios es que, lejos de reivindicar los valores de la tradición literaria de los que parten, al hacerlos dialogar con el cine, la intención de estos cineastas es desmitificar tanto unos valores como los otros, mostrando evidencias de que la cultura no tiene por qué ser un concepto burgués, de que no hace falta ser académico para ser ensayista, ni tener los recursos materiales y políticos de los productores norteamericanos para hacer cine, o como diría el mismo Marker, “no se necesita un título en sociología para prever, en este contexto y con un año de anticipación, los temas esenciales de Mayo del 68” (citado en Fortes, 2013: 80). Bajo esta luz, el realismo de la *Nouvelle vague* adquiere su matiz más específico, definido por su particular cercanía con la lucha de clases, más allá de todo refinamiento técnico, de ahí su cercanía y sus contrastes con otras corrientes similares como el neorrealismo italiano o el cine soviético.

Si bien la *Nouvelle vague* es el más vivo reflejo de esta ideología en el imaginario de nuestra cultura cinematográfica actual, su más cruda y más elocuente representación está quizás en las películas del *cinéma vérité*⁴⁰. Especialmente comprometido con la lucha de clases es el trabajo de Chris Marker, que adopta las formas del *cinéma vérité* para desarrollar una nueva práctica que hoy, gracias a Marker, se conoce como cine-ensayo. Las películas más icónicas del creador francés, como *Letter from Siberia* (1956), *¡Cuba sí!* (1961), o *La jetée* (1962), están filmadas en esta forma. En cuanto a la contribución más cercana a los autores de la *Nouvelle vague*, se trata de *Loin du Viêt-Nam* (1967), una protesta colectiva en contra de la guerra de Vietnam en la que Marker participa al lado de Godard, Resnais, Varda y otros cineastas y activistas. Sin embargo, por otro lado, la labor de Marker de mayor impacto se encuentra en su relación directa con la clase trabajadora, a partir de la cual

⁴⁰ Entre las películas reconocidas dentro del estilo podemos mencionar *Chronique d'un été* (Jean Rouch, Edgar Morin, 1961); *Moi, un noir* (Jean Rouch, 1958); *Crisis: Behind a Presidential Commitment* (Robert Drew, 1963); *Genbaku no Ko* (Kaneto Shinido, 1952); *Shadows* (John Cassavetes, 1958); *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, 1979); y *Gimme Shelter* (Maysles Brothers, 1970). Esta última registró la muerte de un afroamericano en el festival *Woodstock* a manos de la policía, y será un referente para los cineastas de la contracultura de la *American New Wave* de los que nos ocuparemos en el próximo capítulo.

desarrolló una dinámica de trabajo sin jerarquías a la que llamaba «cine militante», y que no es del todo ajena al cine de autor —algo que sonará a paradoja para algunos—, sino que, por el contrario, se propone desmitificar la categoría de autor como autoridad exclusiva del texto fílmico y la redefine como un principio operatorio de una voluntad colectiva.

Un caso paradigmático —uno de muchos que pueden hallarse en la obra de Marker— que refleja este «imposible» giro del concepto de autor es el del Grupo Medvedkin, surgido en la comuna de Besanzón, Francia, a partir del encuentro entre Marker con el cineasta ruso Aleksandr Medvedkin. Se trata de un grupo de obreros de una fábrica textil convocados por Marker para proyectarse a sí mismos en la pantalla de cine, a pesar de que carecían de cualquier formación cinematográfica. En palabras de Trevor Stark, lo que Marker encontró en Medvedkin y que puso en práctica en este colectivo “fue una posibilidad de trascender el papel del turista revolucionario en un mundo que no le pertenece (el del «explorador bienintencionado» como él dijo) y de transformar el cine de autor en un modelo de producción y recepción colectiva” (Stark en Fortes, 2013: 83).

Lo que distingue a las películas del Grupo Medvedkin es que “se oponía[n] al individualismo y la unilateralidad de la cultura en la sociedad burguesa, a la vez que seguía[n] un modelo colectivo y no jerárquico de producción, buscando abolir la separación entre expertos y aficionados, entre productores y consumidores”. Lo que expresa este ideal de forma más radical es que las acciones del grupo no buscaban simplemente llevar el cine a la gente, sino involucrar a la clase obrera en todas las facetas de la producción, hacer sus propias películas, tratar en ellas sólo las cuestiones que les interesaban, con lo que consiguieron “no tanto la consolidación de la identidad de la clase obrera, sino la experiencia liberadora de reclamar para sí los sectores de vida inaccesibles para los verdaderos obreros: la creatividad, la cultura, la comunicación” (Stark en Fortes, 2013: 80).

Identificado con estas y otras estrategias dirigidas al encuentro de la clase obrera con los medios de producción de capital simbólico, el trabajo de Chris Marker representa una práctica cinematográfica con un potencial sin precedentes, pues su valor de resistencia ya no es un mero reflejo filtrado por una visión ajena más o menos alineada con las exigencias de su tiempo, sino la expresión directa de un colectivo que había sido sistemáticamente excluido del proceso de construcción de la cultura: “Verte a ti mismo, a tus amigos y tu calle en la pantalla es siempre un evento desconcertante en la vida de cualquiera. Nosotros nos hemos

percatado rápidamente de esto y lo utilizamos como el instrumento más potente en la búsqueda de géneros de cine militante” (Widdis en Fortes, 2013: 82).

Sin embargo, debe quedarnos claro que las ideas del cine de autor que defendían los críticos de los *Cahiers du cinéma* no pueden igualarse con los proyectos del *cinéma vérité*, ni con las causas que defendía Chris Marker o cualquier otra veta del cine documental. Ese movimiento libró sus propias batallas, dejó su propia huella en la historia del cine y, por lo tanto, merece su propia narración. No obstante, sirva esta breve mención de sus incursiones para recordar un valor insoslayable del cine de autor que suele ser ignorado o infravalorado por la crítica general que sugiere que la revolución de los *Cahiers du cinéma* se basa en un romanticismo trasnochado. Cuando hablamos de que los artistas de la *Nouvelle vague* y sus críticos legitimadores «robaron» (por decirlo de la forma más radical posible) al teatro la idea de *mise en scène* y la resignificaron cinematográficamente, no debemos olvidar que uno de sus significados más importantes es que la nueva concepción del realismo implícita en cada uno de los gestos de esa apropiación se acerca de forma asintótica al ideal de hacer del cine un arma de y para el pueblo en el que se sostiene todo el estilo del *cinéma vérité*, como muestra de forma elocuente el trabajo de Chris Marker.

Así, podemos observar que, desde sus mismos gérmenes, el cine de autor está motivado por una consciencia de clase que lo aleja de toda carga de autoritarismo que la modernidad le había imputado al concepto de autor (principalmente en literatura). Por tal motivo, consideramos que ningún cine de autor puede ser ajeno a esta consciencia y que, por lo mismo, una de las tareas más importantes de la crítica autorial en el cine es revelar las estrategias particulares de resistencia que caracterizan al correspondiente *corpus* de análisis. Lo importante de este concepto de realismo no es, entonces, pensar en qué medida o de qué forma las ideas-cine de Truffaut y compañía se sostienen en los valores formales (como el reportaje o el activismo político) de los documentales del *cinéma vérité*, sino entender que los dos estilos representan dos caras de una misma moneda cuyo proyecto trasciende los límites de la forma pura de su discurso, y que el vínculo más fuerte que comparte la *Nouvelle vague* con el *cinéma vérité* es que el principal motor artístico de ambas corrientes consiste en la necesidad de poner los medios de producción en manos de la gente.

Es cierto que este es un ideal que, en un primer sentido literal y materialista, limitaría el concepto de autor a los valores del cine independiente, es decir, se es un *auteur* en este

sentido en la medida en que el cineasta se opone por convicción a la lógica dualista del capitalismo que separa materialmente a productores y públicos, a expertos y aficionados, valiéndose de las nuevas tecnologías para socavar dichas distinciones. Sin embargo, nosotros pensamos que esta definición resulta demasiado restrictiva y politizada para explicar un fenómeno tan amplio y diverso en el que, no obstante, la consigna de devolver el cine a la gente no desaparece en ningún momento, sino que se aplica (o se explica) de forma diferente, a saber, alguien es un *auteur* cuando sabe hacer y difundir un cine que demanda la gente, no el sistema, convirtiéndose en una poderosa voz de la contracultura. Nosotros exploraremos varios caminos para formalizar este principio dialéctico que define al cine de autor como el movimiento consciente en el que el cineasta cede su sitio al espectador como última autoridad del proceso de significación.

La otra discusión sobre el realismo a partir de la noción de *mise en scène* de los *Cahiers du cinéma* se da al interior del discurso fílmico y la pensamos en los términos de un lenguaje cuya especificidad, de acuerdo con Alexandre Astruc, consiste “primeramente, en la imposibilidad de contar una mentira” (Astruc, 1959: 266). Podríamos pensar que esta última idea alude de forma directa a la función indéxica propia del registro cinematográfico, con la cual se han emparejado sobre todo las tesis de André Bazin al respecto de la imagen cinematográfica (Wollen, 1972: 136), la misma conexión a la que apelan los veristas, cuya visión del cine ya hemos criticado (p. 42). Me parece, insisto, que esta puede ser una reducción de las verdaderas implicaciones de la «ontología» de Bazin⁴¹. Supongamos que tal parentesco entre el realismo de Bazin y la cualidad indéxica de la imagen cinematográfica es razonable, al menos propongo partir de ahí, pues es de hecho desde esas ideas famosas de Bazin que podemos explicar mejor por qué el realismo cinematográfico depende de la lógica de la *mise en scène* que, dicho sea de paso, es todo menos indéxica.

Hemos dicho que, dado que el objetivo de los *Cahiers* —o uno de los más importantes— era definir la especificidad del quehacer cinematográfico, la necesidad de importar términos de otros medios obedece a razones complejas, como la relación dialéctica entre los valores del teatro y el documental que acabamos de discutir. Otra forma de acercarse al problema es considerar que, si bien es cierto que, traducido de forma literal como «puesta

⁴¹ Me parece que Wollen tiene una impresión similar cuando dice que, a diferencia de Charles Peirce, para Bazin, el signo indéxico no es pertinente para establecer una lógica de la imagen fotográfica, sino una estética (1972: 126).

en escena⁴²», *mise en scène* es una idea que remite a la actividad de disponer o configurar objetos en un espacio dramático ficcional, algo que comparten el teatro y el cine, su propia comprensión cinematográfica constituye para los *Cahiers* un principio diferencial que explica al mismo tiempo por qué el cine no es ni puede ser juzgado en términos de literatura, ni de pintura, ni tampoco en los términos del teatro. Este principio está determinado por la relación estrecha cine-mundo que mencionábamos antes (p. 62), y se puede expresar como *la realidad del espacio inherente a la imagen cinematográfica*, un asunto que fue discutido con mayor profundidad filosófica por André Bazin, por ejemplo, en “Theater and Cinema, Part Two”, y en “The Ontology of the Photographic Image” (Bazin, 1967, Vol I).

Que la realidad del espacio sea una condición inmanente del cine implicaría que la relación entre cine y realidad es tan estrecha que no puede ser dissociada de la estética de la *mise en scène* tal como la propusieron los críticos de los *Cahiers du cinéma*, implicación que —según sus partidarios— le confiere al cine su verdadera autonomía como medio de expresión artística. Por lo tanto, lo importante en este argumento será explicar en qué consiste esta cercanía, y ver si, efectivamente o no, entre el cine y el mundo real no existe sino una operación de causa y efecto a la que, apelando a una particular jerga semiótica, adjetivamos como «indéxica⁴³». Para tal efecto, entonces, parece útil —como observaron también autores como Peter Wollen (1972: 120)— la segunda tricotomía de signos de Charles Peirce: las distinciones entre ícono, índice y símbolo (Peirce, 1931: §5), a las que apelaremos en lo que sigue.

Bazin explica que la discusión de las relaciones entre el cine y las otras artes conduce siempre a un problema de realismo (1967, Vol. I: 107), porque lo que está en juego en la adaptación de obras de otros medios al cine es la relación específica que cada medio establece con el mundo. Por eso es que es una interpretación incorrecta de los textos de Bazin entender que el realismo del cine se mide en función del realismo de los temas que trata, como se suele

⁴² Para su uso específico en el cine, es probable que la traducción más adecuada sea «dirección»; sin embargo, hemos preferido mantener la escritura y conjugación original del concepto buscando preservar tanto como sea posible su grado de especificidad terminológica, no sólo para distinguirlo de su significación teatral, sino para referirnos con él a su relación con el *auteur* en esta investigación.

⁴³ La tesis de Bazin que estamos discutiendo se refiere sólo a la banda de las imágenes, no al sonido, el cual tendría, sin duda, otra clase de implicaciones al momento de tratar de establecer su valor específico como «indéxico». Por ahora, parece más probable que tendríamos que hablar de la propiedad sincrética de la imagen con el sonido en virtud de su movimiento, pero en todo caso, su efecto, al igual que el efecto del sonido en el cine por sí solo, se pueden explicar también en los términos de iconicidad que vamos a plantear.

explicar su fascinación por el neorrealismo italiano; o del realismo del histrionismo actoral, pues desde el estilo de actuación y la comedia como recurso de crítica social de Chaplin, hasta las más recientes adaptaciones de estilos teatrales como *Titus* (Julie Taymor, 2000) dan fe de la ineficacia de ese criterio. Es, en cambio, en función del realismo del espacio que el cine refleja, como si fuera un espejo, la unidad misma del mundo.

Ese reflejo es lo que lleva a Bazin a la afirmación —errónea, me parece— de que la relación entre el cine y el mundo es ontológica, y esto ha llevado a los teóricos de Bazin a una confusión más profunda, que responde, como lo había dicho ya Andrew Sarris, a “la dualidad del cine como un medio de registro, como la prensa impresa, la fonografía, la radio, la litografía, y la televisión, y como una forma artística” (Sarris, 1996: 23). Para explicar a qué se refiere Bazin con «ontológico», lo más común es que se explique como el fundamento indéxico⁴⁴ de la imagen fotográfica que nos da una huella o un rastro tanto de la configuración lumínica espacial de su objeto (Peirce, 1931: §2.248) —igual que la fotografía—, como de su duración en el tiempo —que está abstraída del instante fotográfico—, y esta cualidad es tan inseparable de la percepción cinemática como imposible de llevar a otros medios; tanto que la misma idea prevalece en el espectador de cine de manera subconsciente a pesar de que éste suele aceptar esta cualidad aun si sabe que ese supuesto registro fotográfico está fabricado. Pero el hecho de que el espectador tenga la facultad de aceptar o rechazar sustitutos de lo real es lo que demuestra que el fundamento del cine no es su pretendida propiedad indéxica: la función fotográfica *supuestamente indéxica* del cine es en realidad una cualidad estética, no psicológica ni real, pues no depende de ninguna creencia en la realidad auténtica (auténticamente indéxica) de lo que sea que se proyecte en la pantalla, pues dicho estado de creencia no depende de ninguna consciencia necesaria de los mecanismos de producción de las imágenes, sino de nuestra complicidad estética al aceptar esa premisa como verdad, un juego de hacer «*como si*» que está fundado en nada más que en los criterios de percepción de la imagen cinemática y las convenciones que median en la configuración cultural de esos criterios, un asunto del que ya se han ocupado otros autores⁴⁵. Porque una imagen puede ser

⁴⁴ Discutimos más directa, aunque brevemente, la tricotomía de Peirce del ícono, el índice y el símbolo en el apartado 3.1, a partir de que Peter Wollen recupera dichos criterios en su trabajo sobre los signos en el cine.

⁴⁵ V., por ejemplo, el libro de Kendall Walton, *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts* (1990), referido en la bibliografía.

producida toda o en parte por otros medios no fotográficos y aun así ser *percibida como si* fuera capturada a partir de un mundo natural (o sea, como ficcional).

He aquí, de nuevo, la mala lectura que se debe evitar de los textos de Bazin y que se produce al asociar su idea de realismo con la propiedad de registro del medio cinematográfico, y que podemos extirpar de los textos de Bazin si rechazamos la correspondencia «ontológica» entre cine y realidad, y matizamos su argumento diciendo que tal relación sería más bien *cuasiontológica*. Me explico: Bazin sostiene que el cine posee un coeficiente de realidad (1967, Vol. 2: 13) único de la configuración espacio-temporal de la imagen cinemática que es la marca identitaria del lenguaje cinematográfico. Y desde las mismas ideas de Bazin podemos argumentar que ese valor no está dado por los procesos mecánicos del signo indéxico, sino por la facultad de la sensibilidad del ser humano, que es la facultad a la que apela el crítico francés en última instancia.

Entendamos, pues, que el fundamento —en el sentido de Peirce (1931: §1.551), y que explica mejor las ideas de Bazin— del carácter específico de la *mise en scène* cinemática es más icónico que indéxico, quizás podríamos explicarlo como el ícono de un índice, es decir, como la apariencia (ícono) de la imagen fotográfica en movimiento (índice) y, por cierto, también como la apariencia de los sonidos⁴⁶, un problema que no le interesó a Bazin.

Pero esta base icónica de la *mise en scène* la distingue no sólo del registro mecánico (índice), sino también de su valor específico en el teatro clásico, que es simbólico (Peirce, 1931: §2.249). Mientras que la puesta en escena del teatro clásico funciona como un marco simbólico que, de acuerdo con Bazin, sirve para separar la obra del mundo natural, de tal modo que funciona como el marco de una pintura, en el sentido de que es el límite pero no forma parte de la obra (Bazin, 1967, Vol. I: 105), tanto que así podemos explicar que el texto para teatro se concibe sólo en función del actor y su efecto dramático procede de él (aunque se puede extender al escenario); en el cine es al revés: la dramaturgia aquí procede de la configuración espacio-temporal de la *mise en scène*, en la cual el actor es sólo uno de sus posibles recursos, por eso es que puede haber escenas (la escena de la pluma inicial de *Forrest*

⁴⁶ Porque es irrelevante si el sonido de un disparo se consigue mediante el registro (índice) de una pistola real o si se finge chocando un objeto de lámina con un martillo, por ejemplo; siempre y cuando se alcance el «coeficiente de realidad» que plantea la *mise en scène* en la que se inserta ese elemento en la película, de modo que el resultado garantice el efecto de ilusión perceptiva, que es la propiedad que define al signo icónico, no al indéxico.

Gump [Robert Zemeckis, 1994]), secuencias (la secuencia del universo en *The Tree of Life* [Terrence Malick, 2011]), o incluso películas completas (*The Bear*, Jean-Jacques Annaud, 1988), con una profunda carga dramática sin la intervención de emociones o pensamientos humanos o antropomorfizados (aunque se pueda insistir en una lectura simbólica de ese modo en otro momento). Por esta posibilidad Bazin concluye que, en el cine, “[l]a fuerza dramática del texto, en lugar de ser reunida en el actor, se disuelve sin eco en el éter cinematográfico” (1967, vol. I: 107) y que “[e]sta reversión del flujo dramático [...] está atada a la esencia misma de la *mise-en-scène*” [sic] (102).

En suma, si el realismo fotográfico es un fenómeno estético es porque depende de nuestra creencia en la verosimilitud del mundo representado (creencia estética), es decir, depende de su efecto de ilusión, sin el cual su carácter dramático no sería sino imaginario (como cuando leemos la descripción de un espacio en una novela). Ahora bien, hemos dicho que en el teatro no sucede así porque el escenario es en principio esquemático, es decir, es simbólico, pues su significado está basado en una convención social preestablecida, no en la verosimilitud del espacio, es por esa razón que en el teatro el espectador puede reconocer sin mucha dificultad la utilería de todos los recursos de la producción, y ver por ejemplo que una espada o un muro están hechos de cartón pintados, y no interferir de forma negativa con su experiencia estética, pues en el teatro —nos dice Bazin— la eficacia retórica procede del efecto dramático de la actuación, y no del espacio de la producción, que no es mucho más que su marco; mientras que para el cine la actuación se inscribe y responde como un elemento más de la lógica dramática de la *mise en scène*. El carácter icónico o, si se quiere, mimético en el sentido de Walton (1990: 3), de la representación espacial, es decir, su valor de congruencia, verosimilitud, o de sentido intrínseco, es el lugar donde reside la carga dramática específica del filme, y este es un valor establecido por la *mise en scène*, volviéndose un factor tan inalienable que cuando se perciben defectos en la sincronía de la producción cinematográfica la experiencia estética pierde gran parte de su efecto.

Para Bazin, lo que hace posible que el cine tenga la facultad privilegiada de adaptar obras de otros medios —más de la literatura y del teatro (y hoy en día, de los videojuegos), que comparten el factor dramático en su dimensión temporal (pues se puede hablar al menos en términos metafóricos del «dramatismo» de una pintura, por ejemplo)— es el carácter realista de la *mise en scène* cinematográfica que, al reflejarse como un objeto natural en virtud de

su *aísthēsis* fotográfica (no su identidad ontológica con el mundo), y que se potencia mediante el montaje y la movilidad de la cámara, se vuelve dramáticamente opaca, subordinando a su comportamiento todos los niveles del discurso fílmico. Por eso Godard insiste en que la moralidad y la estética en el cine “son la misma cosa. Los travelling son una cuestión de moralidad” (Godard en Domarchi, 1959: 62). Dicho en otros términos, el realismo del cine, desde esta perspectiva, se construye en función de la *mise en scène* porque el cine vive en una especie de limbo entre la realidad y la ficción, o como lo dice Andrew Sarris

El cine es tanto una ventana como un espejo. La ventana mira hacia afuera en el mundo real tanto directamente (documentación) como vicariamente (adaptación). El espejo refleja lo que el director [...] siente respecto al espectáculo. El cine moderno [o el cine de autor, que por esta razón es la manifestación más clara de la modernidad en el cine], tiende a empañar la ventana para iluminar el reflejo (1996: 31).

De tal suerte, críticos como el mismo Bazin en “The Myth of Monsieur Verdoux” (1967, Vol. II), Pierre Kast (1951), Fereydoun Hoveyda (1960a, 1960b, 1961) Jean Domarchi (1956), Alexandre Astruc (1959), Jacques Rivette (1954), Jean-Luc Godard (1959b), Claude Chabrol (1955), entre otros, coinciden más o menos en la idea de que cuando el cineasta se vuelve consciente de esta doble función de la *mise en scène* en la que hemos insistido como la relación específica «cine-mundo» y que articula todos los niveles de una película, se revela ante él un complejo espectro semiótico que le permite moverse en un espacio propio y hasta cierto punto libre de las ataduras ideológicas de su tiempo, en un nivel al que hemos llamado por ahora «autorial», y que a su vez le exige tomar cierta actitud crítica ante sus propias condiciones de producción. Insistimos una vez más en que esta toma de consciencia es lo que distingue el trabajo artístico del *auteur* del de otros directores, una actitud que Pierre Kast, por ejemplo, asocia al dandismo, entendido como “el rechazo a toda mistificación impuesta desde afuera [y que en el caso del *auteur* de cine consiste] primero y en principio en ser capaz de evitar cualquier tipo de puntualización y confinarse a sí mismo a la declaración, pura y simple, de su escenario” (Kast, 1951: 227-228).

Precisamente, el poder de transformación de esta resistencia es lo que daría a los autores del llamado «Nuevo Hollywood» de los años sesenta y setenta, de cuyos casos más

emblemáticos ahora nos ocuparemos, el poder político y económico tan inmenso que conquistaron al sacar a la industria de Hollywood de la profunda crisis artística, ideológica y financiera en la que se encontraba, sobre todo debido a su dócil aceptación de servir al Estado norteamericano de panfleto y escaparate en su tosca intervención en Vietnam.

Cuando la asamblea nacional se convierte en un teatro burgués, todos los teatros burgueses deben convertirse en asambleas nacionales.

Leyenda inscrita sobre la entrada del Teatro Odéon de París, tomado por los estudiantes de Nanterre, el 15 de Mayo de 1968.

— (V. BARKER, 2002).

El arte no es un espejo para reflejar la realidad, sino un martillo con el cual darle forma.

Apócrifo

— BRECHT/MAYAKOVSKI/MARX

(V. MALZACHER, 2015)

[...] en Europa todo está de sobra consolidado, y el nacionalismo no es más que una manía, el pretexto que se ofrece para eludir el deber de invención y de grandes empresas. La simplicidad de medios con que opera y la categoría de los hombres que exalta, revelan sobradamente que es lo contrario de una creación histórica.

La rebelión de las masas

— JOSÉ ORTEGA Y GASSET, 1937 (1990)

En aquel tiempo, respondiendo Jesús, dijo: Te alabo, Padre, Señor del cielo y de la tierra, porque has escondido estas cosas de los sabios y de los entendidos, y las has revelado a los niños.

— MAT. 11:25

CAPÍTULO 2

1969-1980. *AMERICAN NEW WAVE*.

EL NUEVO CINE DE AUTOR, O LOS PRIVILEGIOS DE LA JUVENTUD

2.1. DECADENCIA Y RENACIMIENTO DE LA IDEOLOGÍA DEL AUTEUR EN ESTADOS UNIDOS

Hollywood se ha ganado a pulso el título de la meca artística del siglo XX. De acuerdo con la «moral de la *mise en scène*⁴⁷» de los *Cahiers du cinéma* que hemos expuesto en el capítulo anterior, en parte se explica porque los directores americanos entendieron mejor que nadie que el cine está llamado, igual que todo el arte moderno, a forjar su propia identidad, y los críticos franceses la descubrieron fascinados en la ingenuidad, el optimismo, la vivacidad, la ambigüedad y la espontaneidad de las películas de Hollywood y de sus *auteurs*, quienes se distinguían por disfrutar hallarse a sí mismos libres de las pretensiones y las ataduras literarias del cine académico europeo, incluyendo también y hasta cierto punto las ambiciones mismas de la *Nouvelle vague*. El cine norteamericano, decíamos en los párrafos anteriores, era para los *Cahiers* un cine que encontraba en sus propios recursos, al abrazar la estética de masas que distingue al cine de la literatura y de toda forma de arte premoderna, una conexión más sincera con la vida. La fuerza estética de *Les quatre cents coups*, de Truffaut, en este sentido, se ancla mejor en este ideal que la de *Hiroshima mon amour*, porque su éxito proviene de su cercanía existencial a su material, lo cual se refleja en una afirmación más dramática y más humanizada del espacio cinematográfico, es decir, más centrada en la

⁴⁷ Ni siquiera en la apasionada defensa del neorrealismo italiano que hace André Bazin, cuya “expresión última” es, de acuerdo con él, *Ladri di biciclette* (Vittorio De Sica, 1948), el concepto de *mise en scène* deja de ser el centro sobre el cual gira el arte cinematográfico. “Aunque esta *mise en scène* [la de *Ladrón de bicicletas*] apunta a su propia negación, al ser transparente ante la realidad que revela, sería ingenuo concluir que no existe. Pocas películas han sido más cuidadosamente ensambladas, más ponderadas, más meticulosamente elaboradas” (Bazin, 1967b: 68).

cosmovisión de los personajes que en el carácter propiamente *narrativo* de la historia. La historia de la rebelión que emprende todo adolescente para reclamar la vida adulta es perfectamente tipificable en su estructura narrativa convencional y, ciertamente, la película de Truffaut no está fuera de los límites de esa categoría; sin embargo, tiene un toque personal en cada encuadre, en cada espacio fotografiado; su poética tan celebrada deriva de la capacidad del cineasta para establecer una relación más estrecha entre la transparencia y sinceridad de una trama que no busca en ella nada más que recuperar la inocencia de su mirada infantil mediante el manejo de los propios recursos del montaje y el movimiento de la cámara; algo que *Hiroshima* pierde mucho en su autorreferencialidad y en su abstracción⁴⁸. Aunque es difícil sostener que la *Nouvelle vague* y la *politique des auteurs* hayan sentado por completo las bases teóricas para reflexionar sobre el cine norteamericano de su tiempo⁴⁹, es innegable que toda la «teoría de autor», construida sobre la base de este estilo personal, intimista, de la práctica fílmica, le debe a los *Cahiers du cinéma* la potencia crítica de sus argumentos fundamentales. El mismo hablar de una *American New Wave* es, de entrada, un tributo a la *Nouvelle vague*, una forma de reconocer que “[e]l nuevo poder de los directores estaba legitimado por su propia ideología, el «auteurismo»” (Biskind, 2001: 17). El prestigio que tiene hoy en día el director como responsable de la unidad artística del filme en toda la cultura cinematográfica occidental no se habría consolidado sin las batallas que libraron y que alentaron los cineastas de la *Nouvelle vague*, pues antes de que la *politique des auteurs* se apoderara del espíritu de Hollywood —lo dice bien Peter Biskind,

los grandes directores de la era de los estudios, como John Ford o Howard Hawks, se consideraban a sí mismos nada más que como ayudantes contratados y (sobre)pagados para manufacturar entretenimiento [...]. Los directores del Nuevo Hollywood, por otro lado, no se avergonzaban —en muchos casos con razón— de asumir la capa de artista, ni se achicaban al desarrollar estilos personales que distinguían su trabajo del de otros directores (Biskind, 2001: 16).

⁴⁸ No obstante, como dice Jim Hillier, *Les 400 coups* y *Hiroshima mon amour* “fueron signos particularmente importantes de los nuevos tiempos, y en muchos sentidos representantes de las (muy diferentes) nuevas estrategias estéticas. Las formas en que los *Cahiers* lidian con las dos películas revelan mucho la situación en la que se encontraban los *Cahiers* al final de los años 1950” (1985: 24).

⁴⁹ Como señala Andrew Sarris, “los críticos de cada país deben pelear sus propias batallas dentro de sus propias culturas, y ningún historiador norteamericano que se estime a sí mismo debería aceptar París como la máxima autoridad del cine estadounidense” (1996: 28).

Si bien hoy en día pocos artistas y críticos en América rinden un ciego tributo a Truffaut y a sus colegas, sus grandes figuras seguían siendo todavía en los años 1970 una especie de guía espiritual para muchos directores de Hollywood⁵⁰. Sin embargo, luego de que la agitación revolucionaria del movimiento se amortiguara en Europa y se rompiera la máscara ideológica de Hollywood al mostrar su rostro siniestro como objeto privilegiado del sistema capitalista, como escribe Antoine de Beacque, “ni siquiera los magníficos testamentos de los grandes pioneros del cine norteamericano, Ford, Walsh, Hawks, McCarey, filmes tardíos de esa forma «clásica y moderna», como la calificó *Cahiers du cinéma* diez años antes, podrán contener la decadencia de un imperio” (De Beacque, 2004: 141-142). Me parece que sólo obedeciendo a cierta nostalgia del cine como «séptimo arte» (es decir, de una nostalgia por el arte del pasado), así como de una interpretación condescendiente de la significación tanto de la llamada época de oro del cine de Hollywood como del legado mismo de los *Cahiers du cinéma*, cuyos textos han influido mucho en su legitimización, podemos considerar a ese periodo como «la mejor» época del cine norteamericano; una prueba está en el hecho de que las fórmulas ideológicas del cine clásico de Hollywood, que en su mayoría tienden a reivindicar, de un modo o de otro, las instituciones sociales occidentales más fundamentales, como el matrimonio o el Estado, no sobrevivieron a la revolución cultural y política que trajo consigo el fracaso de Vietnam, y que se apoderó de la consciencia colectiva de Estados Unidos en los años sesenta. En palabras de Peter Biskind, “el movimiento por los derechos civiles, los Beatles, la píldora, Vietnam, y las drogas [...] sacudieron terriblemente a los estudios, y provocaron que la ola demográfica que eran los *baby boomers* chocara con ellos” (Biskind, 2001: 14).

Otra muestra de los problemas para entronizar al *auteur* clásico de Hollywood o a su crítica legitimadora, es la poca atención que ponían los artículos más efusivos de los *Cahiers*

⁵⁰ Después de estrenar con gran éxito *The Exorcist* (1973), William Friedkin se mostró casi obsesionado con la idea de conocer a los directores franceses, especialmente a Henri-Georges Clouzot, a quien Friedkin llamaba «maestro», al punto que le suplicó le cediera los derechos necesarios para hacer un *remake* de *Wages of Fear* (1953), que terminó llamándose *Sorcerer* (1977). “—Billy, no seas tonto. Eres un chico brillante, ¿para qué quieres hacer esa mierda vieja y cansina? —Quiero hacerla, es una obra maestra. [...] Prometo no hacerla tan bien como Usted” (Biskind, 2001: 224). Como decía Kit Carson, “la meta de todos ellos [los directores de la *American New Wave*] era hacer su primera película antes de los treinta años, porque era lo que los directores de la *Nouvelle vague* habían hecho” (Carson en Biskind, 2001: 232). Otro homenaje inolvidable de este movimiento a la *Nouvelle vague* es el papel de Truffaut en *Close Encounters of the Third Kind* (1977), de Spielberg.

a ese carácter siniestro que Hollywood, epítome de la industria cultural, impone al *auteur*, «empantanando» su dinámica, como dice Peter Graham en su comentario sobre un texto de Gérard Gozlan (Graham, 2009: 129). De ahí aquella célebre cita de Bazin que dice que “no puede haber una crítica definitiva del genio o talento que no tome primero en consideración el determinismo social, la combinación histórica de circunstancias y el trasfondo técnico que a gran escala lo determina” (1957: 135). Es por esa misma razón que nuestra apuesta por el autor no puede barajar sólo las cartas de los *Cahiers*, ni quedarse tampoco en los límites del texto fílmico. Quizás la constante más innegable que atraviesa todas las perspectivas sobre el cine de autor es que se trata de un fenómeno dialéctico. Ni esa falta específica de atención de los *Cahiers* anula por sí sola el valor de su celebración del cine estadounidense, ni tampoco puede entenderse que los críticos que admiraban profundamente el sistema de Hollywood lo hacían ignorando esta verdad. Como hemos visto en el capítulo anterior, el carácter industrial del cine es un factor que no sólo reconocían, sino que lo consideraban una razón fundamental para ver en él la posibilidad de redención del autor, la cual reside en un giro hacia la modestia que no proviene sino del efecto que tiene en el *auteur* el modo industrial de producción de Hollywood que lo obliga a poner los pies en la tierra y prestar más atención a las necesidades de su gente y de su tiempo. Quizá nadie entendió esto mejor que Truffaut, luego de su encuentro con Hollywood: “Yo no pienso que el mundo necesite mis películas, yo no pienso que el mundo me necesite a mí. Más bien creo que debo hacerme aceptar por él, y que la forma de hacer esto es por medio de mi trabajo” (1962: 212).

Para los redactores de los *Cahiers du cinéma*, el clima político y cultural que se respiraba a raíz de Vietnam volvió imposible seguir celebrando el cine de Estados Unidos y mantener al mismo tiempo su militancia política de izquierda: La guerra misma, el escándalo de *Watergate*, el terrorismo generalizado, la crisis energética y el fracaso de las políticas de los años 1930 que condujo más tarde a la consolidación de la economía neoliberal, son algunas de las claves históricas importantes de esos años que han modulado la percepción negativa de la hegemonía estadounidense que en la izquierda se suele percibir como imperialismo, razones dolorosas pero suficientes para que las páginas de los *Cahiers*, o bien se cerraran para las nuevas producciones y los nuevos *auteurs* de Hollywood, o mostraran un profundo sesgo político que entorpeció con una brutalidad inquietante el juicio crítico de sus

nuevos escritores, quienes se valían de recursos sociológicos o psicoanalíticos, como recuerda Antoine de Beacque, para interpretar, por ejemplo,

en *Star Wars* (George Lucas, 1977), la arrogancia de un imperio «sin temor y sin reproche» (Le Péron), en *Jaws* (Steven Spielberg, 1975), un «mordisco» que arrebata un trozo del cuerpo yanqui para escupirlo una vez digerido y masticado (Bonitzer), en *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979), el arte de un exhibicionista dispuesto a tomar por asalto el mercado de gran consumo del espectáculo de las imágenes (Daney), o en *Riders of the Lost Ark* (Steven Spielberg, 1981), el desecho incoloro de la «gracia perdida» del cine clásico (Assayas) (De Beacque, 2004: 143-44).

Cualquiera pensaría que, después del divorcio de los *Cahiers* con Hollywood, la meditación sobre el cine de autor se reservaría para las peripecias del cine europeo. Las razones de esta separación son complejas pero, al menos para fines prácticos, podríamos fijar una fecha significativa en mayo del año de 1968, con la protesta de estudiantes en la Universidad de Nanterre en contra de la guerra de Vietnam, momento culminante de una serie de movimientos sociales en Francia y en Europa en general, y que en el campo de la teoría y la crítica de la cultura significó un cambio general hacia las perspectivas posestructuralistas que, en los estudios de cine, y en especial en el replanteamiento crítico de los *Cahiers*, se tradujeron en una nueva escritura que

eclipsó el tradicional *auteurismo* y asimiló su propia comprensión de los estándares variados del estructuralismo francés. [...] En su integración y desarrollo del marco más amplio de los discursos del psicoanálisis, del marxismo y, con mayor precaución, de la deconstrucción, los *Cahiers* retomaron [...] los temas privilegiados del posestructuralismo [...] bajo la premisa central de la crítica althusseriana de la ideología que los caracteriza” (Browne, 1996: 5).

En los textos más importantes de los *Cahiers* producidos a partir de 1969, reunidos en *Cahiers du Cinéma, Volume 3. 1969-1972: The Politics of Representation* (1996), editado por Nick Browne, la defensa del *auteur* casi desaparece como criterio estructural, a favor de

una postura política mucho más vinculada con la crítica posestructuralista al concepto de representación, más general, más teórica y más abstracta. Una consecuencia importante del giro de esta nueva postura es que la revista deja de lado el perfil crítico dirigido por el análisis de casos de estudio concretos y la comprensión del cine como arte que la caracterizaba, para acercarse al formato e intereses de las publicaciones académicas de las universidades, especialmente las inglesas, para “compartir [...] la postura de que la función social del cine es la reproducción de la ideología burguesa, que el filme es una obra engañosa, [...] y rechazar una estética de la transgresión basada en la práctica autorreflexiva de la *avant-garde*” (Browne, 1996: 3)⁵¹. El estatuto artístico del cine queda, así, casi nulificado en estos críticos, y con él, el carácter idealista del concepto de *auteur* promovido por los primeros *Cahiers du cinéma*.

Este conflicto tuvo como una de sus principales consecuencias la puesta en duda de la pretendida virtud de imparcialidad ideológica del modelo estructuralista que en los estudios de cine está representado por la interpretación de los textos de Lévi-Strauss, especialmente por su texto “The Structural Study of Myth” (1969), que prometía ofrecer una base científica para el estudio del cine como ficción⁵². Pero la crítica estructuralista se vendría a menos a partir de que la bomba atómica y la Segunda Guerra Mundial destruyeran la ilusión dogmática de la ciencia como método o como ideal del progreso, de modo que los responsables del primer mundo intelectual comenzaban a ser conscientes de su condición posmoderna. En el estudio de la cultura, curiosamente, los textos de economía crítica de Marx nos dieron una de las pautas más provechosas para desarrollar esta crítica, a partir de una relectura *estética* (o, mejor dicho, estético-política) de dichos textos⁵³, como hace Louis Althusser, en Francia y con respecto al cine:

De acuerdo con Althusser, [establecer los fundamentos de una ciencia del cine] requería una “ruptura epistemológica” con anteriores discursos ideológicos sobre el

⁵¹ Cabe aquí señalar que las editoriales de los *Cahiers* fuera de Francia, como la española y la latinoamericana, siguen teniendo esa orientación original hacia la crítica de arte, aunque no necesariamente desde los criterios del *auteur* y la *mise en scène* que privilegiaron los franceses.

⁵² Aunque este estudio no es de particular interés para este trabajo, quizás valga solamente recordar que Lévi-Strauss estudia ahí el mito de Edipo para mostrar que tanto el de Sófocles como el de Freud constituyen «el mito de Edipo»; en otras palabras, que la definición de mito está dada por todas sus variantes, permitiendo así diferentes versiones de un mismo relato.

⁵³ V. Anderson, Perry. *Consideraciones sobre el marxismo occidental* (1987).

cine. En la perspectiva post-1968 de los *Cahiers*, los discursos ideológicos incluían sistemas estructuralistas de tipo empírico. Para efectuar semejante ruptura en el discurso del cine, los *Cahiers* se concentraron en autores de la segunda generación estructuralista (Kristeva, Derrida, Schefer) y en aquellos de la primera generación que se oponían a cualquier interpretación empírica del trabajo de Lévi Strauss (Dayan en Mast, 1992: 180).

A diferencia de la renuncia al criterio del *auteur* por el que se decantaron los *Cahiers du cinéma* a partir de 1968, cuando buscaron adoptar esta postura crítica, nosotros encontramos en la postura general del materialismo histórico que se basa en este marxismo cultural una ruta alentadora para el desarrollo posterior de la teoría del cine de autor como una de las prácticas más importantes de Hollywood en términos artísticos, y que esperamos poder explorar en las próximas etapas de nuestro trabajo de investigación. El giro que dieron los *Cahiers du cinéma* hacia el materialismo fue tal vez, como era la tendencia de la crítica del momento⁵⁴, demasiado radical, pues no permitió ver en la nueva producción de cine hollywoodense, a partir de 1969, ninguna posibilidad de redención o transformación de la figura del *auteur* como pieza fundamental de la renovación crítica y artística del cine. Es posible que esta renuncia al *auteur* tenga una raíz más política que crítica o filosófica, pues la reversión de la dialéctica hegeliana que llevaron los críticos posmarxistas al terreno de la estética tenía un programa más urgente, que consistía en dar una explicación suficiente para que el nazismo no implicara una total imposibilidad de la cultura, tarea que asumió con mayor compromiso la Escuela de Fráncfort, por ejemplo, cuando Adorno escribe que “[l]a crítica cultural se encuentra frente al último escalón de la dialéctica de cultura y barbarie: luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa barárica escribir un poema” (1962: 29). Tenemos razones para ver en los textos de los nuevos *Cahiers* una condena fácil del *auteur* al equiparlo de forma automática con la ideología, simplemente “porque ‘cine’ y ‘arte’ son ramas de la ideología” (Comolli, 1992: 684), sin considerar la función crítica que conlleva la noción de autor como arquetipo del artista moderno. Esta reducción del autor a la ideología

⁵⁴ Apenas un año antes (1967) de la protesta de Nanterre, Roland Barthes publicaría su influyente ensayo “The Death of the Author” (en *Image-Music-Text* [1977]), al que volveremos más adelante, y que representa el texto más hostil hacia el autor como origen del sentido del texto literario.

nos parece una falta de atención a las inquietudes más profundas del materialismo histórico como uno de los pilares de la crítica moderna de la cultura y la sociedad.

Incluso en los núcleos culturales de Estados Unidos, que en el campo del cine se concentraban en Nueva York y en Los Ángeles, era difícil encontrar una voz crítica que no fuera presa de ese marxismo fácil en el que cayeron los *Cahiers* y que pudiera así hacer justicia al enorme flujo de creatividad cinematográfica de los nuevos autores de Hollywood después de 1968, y puede ser que todavía no haya aparecido ninguna con la suficiente madurez y distanciamiento como para defender cualquier autoridad al respecto. Una curiosa excepción (curiosa porque está muy lejos de ser una apología del *auteur* o una crítica sistemática) es el libro de Peter Biskind, *Easy Riders, Raging Bulls. How the Sex-Drugs-and-Rock 'N' Roll Generation Saved Hollywood* (2001), publicado por primera vez en 1998, una crónica de la decadencia de la era de los estudios en Hollywood y su renacimiento, gracias a una nueva generación de directores conocida en español como *Nuevo Hollywood* (*American New Wave*). Con películas como *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967), *The Graduate* (Mike Nichols, 1967), *2001: A Space Odyssey* (Stanley Kubrick, 1968), o *Rosemary's Baby* (Roman Polanski, 1968), “[a]ntes de que cualquiera se diera cuenta, había aparecido un movimiento —instantáneamente etiquetado como *New Hollywood* por la prensa— liderado por una nueva generación de directores. Esta iba a ser una década de directores si es que alguna vez hubo alguna” (Biskind, 2001: 16).

El sentido crítico de todos estos filmes pasó por completo desapercibido para los escritores de los *Cahiers* y las academias universitarias europeas de esos años (aunque no para las academias de cinematografía, sobre todo para Cannes, que recibió a los directores del *New Hollywood* incluso con mayor entusiasmo que las academias estadounidenses). En Hollywood, por su parte y por lo menos hasta antes de *Jaws*, película que cambiaría las reglas del juego, la crítica impresa era una variable con una gran repercusión en taquillas, por lo cual tenía una resonancia importante tanto cultural como económicamente. Un crítico respetable tenía el poder de cambiar de un plumazo el éxito comercial e incluso el impacto cultural de una película, de tal modo que la crítica y el cine, entre 1969 y 1975, participaron de una nutritiva relación de retroalimentación que permitió al nuevo estilo madurar de forma vertiginosa. Es curioso que una de las figuras críticas más influyentes durante los años 60 y 70 era Pauline Kael, quien escribía en esos años en la revista *Film Quarterly*, pues es la

misma autora que años antes profesaba desde la misma trinchera una profunda aversión a la defensa del *auteur* norteamericano que sostuvo una década antes Andrew Sarris⁵⁵. Kael mantuvo una relación muy estrecha con muchos de los primeros directores de la *American New Wave*, amistad que le permitió reconocer la violencia necesaria de sus primeros éxitos, a los que, por cierto, Sarris despreciaba. El debate que había en esos años es un síntoma inequívoco, como lo observó Sarris, de que “la teoría del autor es en sí misma una teoría de patrones en constante flujo” (Sarris, 1992: 587), aunque el mismo Sarris no haya sido capaz de comprender esos cambios.

De hecho, *Two-Lane Blacktop* [1971] no era una mala película. Ahogándose en los humos de la más vulgar y más violenta *Easy Rider*, su sutil malestar modernista nunca tuvo éxito en taquillas, y una actuación brillante de Warren Oates fue desperdiciada. Este es uno de los problemas de resolver las disputas entre *auteuristas* y anti-*auteuristas*. Ambos lados no pueden nunca ponerse de acuerdo sobre lo que es bueno y lo que es malo. (Sarris, 1996: 271).

Así como Sarris no pudo ver la necesidad del nihilismo de *Easy Rider*, tampoco Kael supo aplaudir las transformaciones que suscitaron los grandes *blockbusters* de Lucas y Spielberg, ni, por lo tanto, que el concepto mismo de *auteur*, tanto como el de arte, es algo que está siempre en flujo y en disputa.

Los primeros directores de este movimiento produjeron películas que desafiaban de forma abierta los valores de la burguesía institucional estadounidense. Directores como Bob Rafelson en *Five Easy Pieces* (1970), Peter Bogdanovich en *The Last Picture Show* (1971), William Friedkin en *The French Connection* (1971), Robert Altman en *M*A*S*H* (1972), Hal Ashby en *The Last Detail* (1973), o Roman Polanski en *Chinatown* (1974); establecerían el estilo que mejor define a los cineastas de la primera de dos olas (o tres, si consideramos a

⁵⁵ “La diseminación del debate en torno al *auteurismo* en Norteamérica fue auxiliada por la revista de la Costa oeste, *Film Quarterly*, cuya contribución inicial fue la dramatización de las hostilidades entre Pauline Kael y casi cualquiera que mencionara *auteurism* en inglés: El principal blanco de Kael era Sarris, pero se disparaban salvadas a *Movie*, y a la relativamente inocente *Film Quarterly* misma. En consecuencia, *Film Quarterly* posee una serie de artículos que desarrollaron el *auteurismo* y el «*auteur-estructuralismo*» a un nivel más teórico” (Caughie, 2001: 61).

la generación de Lynch, Nolan, Tarantino, etcétera, como una tercera ola) del *New Hollywood*, y que abrirían el camino para la proliferación de un cine más fresco, más vivo, más experimental y más lúdico (también más vulgar, más del pueblo, aunque Sarris viera esto como algo negativo), cuyo interés central se encontraba en la reflexión sobre la misma posibilidad de relación isomorfa entre medio y mensaje (Biskind, 2001: 76) que, quince años atrás, había hecho de la *Nouvelle vague* la primera forma de pensamiento fílmico moderno, es decir, consciente de su propia condición estética e ideológica.

Estas disputas muestran que, si bien cabe emparejar en esta proximidad entre forma y contenido, o entre arte y vida, los paralelismos críticos y estéticos entre la *Nouvelle vague* y el *New Hollywood*, no es posible comprender las nuevas producciones hollywoodenses aplicando las premisas de la *politique des auteurs* al pie de la letra, ni siquiera en sus más cercanas aproximaciones. Más importante será detectar las transformaciones que el contexto político y social de los años 70 suscitó en el proceso de autocontemplación de los nuevos *auteurs* norteamericanos.

De acuerdo con Peter Biskind, el carácter estético e ideológico que va a identificar a este nuevo movimiento será la consigna «*sexo, drogas, y rock & roll*» que caracteriza los aspectos más visibles de la cultura popular de la sexta y séptima década del siglo XX en Estados Unidos. El cronista plantea que esta proposición había encontrado en las películas, a partir de *Easy Rider*, su principal instrumento de reflexión artística, inaugurando una nueva era del cine hollywoodense motivada por la necesidad de resistencia y de redención propia de la juventud de sus principales directores.

Biskind divide la *American New Wave* de acuerdo con dos criterios para distinguir una primera y una segunda ola de directores. El primer criterio es cronológico y bastante claro y abierto:

hombres blancos nacidos a mediados de los años 1930, incluidos Peter Bogdanovich, Francis Coppola, Warren Beatty, Stanley Kubrick, Dennis Hopper, Mike Nichols, Woody Allen, Bob Fosse, Robert Benton, Arthur Penn, John Cassavetes, Alan Pakula, Paul Mazursky, Bob Rafelson, Hal Ashby, William Friedkin, Robert Altman, y Richard Lester. La segunda fue formada por los *boomers* tempranos, nacidos durante (y mayormente) después de la Segunda Guerra Mundial, la generación de la escuela de cine, los así llamados *Movie brats*. Este grupo incluía a Scorsese,

Spielberg, George Lucas, John Milius, Paul Schrader, Brian de Palma, y Terrence Mallick (Biskind, 2001: 15).

A pesar de su claridad, este criterio no es muy efectivo para entender ni el cine de autor ni la misma evolución estética del movimiento. En el mismo libro de Biskind se puede detectar, aunque no de manera explícita, el reconocimiento de que algunos directores no encajan con comodidad con las características de la primera ola o la segunda, de modo que tenemos casos de *auteurs* como Coppola, Friedkin o Allen, que nacieron todavía en los 30, y cuyas primeras películas respiran el aire contestatario de los artistas de la primera ola, pero que sobrevivieron con más o menos suerte los embates del segundo giro. Y por otro lado, aunque artistas como Scorsese, Schrader, o De Palma, forman parte ya del grupo de los *movie brats*, sus convicciones artísticas y el sentido más profundo de sus películas se identifican mejor con el cine violento, identitario y deconstruccionista de la primera ola, pues son obras dirigidas a un sector amplio, pero selecto, de la población, por lo cual suelen ser estandartes de pronunciamientos contraculturales muy concretos. De tal modo, su sesgo ideológico las sitúa fuera de los circuitos globales del *mainstream* que va a recibir a las películas de la segunda ola con los brazos abiertos. Esta es la principal distinción entre la primera y la segunda ola del *New Hollywood*. Como lo explica Martin Scorsese al comparar su trabajo con el de George Lucas, “las películas que yo iba a hacer serían para grupos especiales, mientras que *Graffiti* y *Star Wars* interpelarían a todos⁵⁶” (Scorsese en Biskind, 2001: 320).

En suma, para distinguir el cine de la primera ola del de la segunda, podemos hablar de un criterio cronológico y uno estético. Pero, siguiendo a Scorsese y a partir de los otros casos que vamos a revisar a continuación, en especial el de David Lynch (nacido en 1947), veremos que sólo el segundo criterio parece funcional, pues el cine de Lynch, de forma simialr al caso de Scorsese, se entiende mejor dentro de los criterios artísticos que definen a

⁵⁶ Truffaut observa esta misma distinción en Malvilk y en Hitchcock, cuando dice que el primero se equivoca “al imitar la brutalidad y desbocamiento de los norteamericanos. Pero siempre que consideremos el cine como popular, —y todos lo hacemos— [...] podemos disciplinar nuestro trabajo para que se vuelva complejo y tenga más de una capa de sentido. Es el mismo principio de los tres filmes superpuestos uno al otro que Hitchcock produce. Él es uno de los pocos cineastas que apelan a todo el mundo, de modo que es un buen ejemplo a seguir” (1962: 211-12).

la primera ola, aunque esta tercera generación se caracteriza más bien por participar de los dos estilos.

Aunado a las distinciones que podamos hacer entre los primeros *auteurs* del Nuevo Hollywood y sus sucesores, es también importante aclarar el hecho de que todos estos directores corresponden a una misma línea evolutiva que, gracias a la efervescencia política de su momento histórico, creció en madurez y en prestigio muy rápido a partir de 1969, por lo cual las transformaciones que podemos observar en esa línea corresponden a un mismo flujo de conciencia colectiva. 1969 fue un momento muy significativo en la historia del cine de autor, pues el derecho a la libertad (que es el fundamento último del ideal del *auteur* que defendieron los *Cahiers*), en el umbral de los años setenta en Estados Unidos, era entonces una bomba política, cultural y social. John Lennon y Yoko Ono cantaban en Montreal *Give Peace a Chance*; Martin Luther King Jr. lideraba las voces de la comunidad afroamericana que reclamaban igualdad de derechos civiles; el naciente movimiento feminista protestaba contra la explotación de las mujeres con la imagen imborrable de muchachas quemando sus sostenes; Con *Highway 61 revisited* (1966) y *Blonde on Blonde* (1967), los discos más influyentes de la carrera de Bob Dylan, el cantautor era abucheado por el público y la crítica por pararse en el escenario tocando una guitarra eléctrica; Andy Warhol y David Bowie comenzaban a derrumbar la imagen exclusivamente heterosexual del *rockstar* con los primeros pasos del movimiento *glam*... Y en el cine, *Rebel without a Cause* había ya sembrado una semilla que tardaría al menos doce años en germinar, cuando aparecen *Bonnie and Clyde* (1967), que transformó al arquetipo del gánster de villano machista a poeta impotente; y *The Graduate* (1967), que presenta un nuevo enfoque de actuación (el gran debut de Dustin Hoffman en la pantalla grande, nada menos) que dio paso a una renovada generación de actores, como Robert de Niro (*Taxi Driver*, 1976), Barbra Streisand (*Funny Girl*, 1968), Jack Nicholson (*Chinatown*, 1974), Faye Dunaway (*Bonnie and Clyde*, 1967), Al Pacino (*The Godfather*, 1972), Diane Keaton (*Annie Hall*, 1977) Harvey Keitel (*Mean Streets*, 1973), entre otros.

2.2. CONTRACULTURA Y REDENCIÓN: EL AUTEUR DE LA PRIMERA OLA

Sin duda el equipo de artistas y gestores-productores independientes que trabajaron con Dennis Hopper, y a pesar de él, fueron quienes revolucionaron con mayor fuerza a Hollywood como movimiento cultural, con su película *Easy Rider* (1969), pues esta película transformó, con toda su anarquía, por primera vez y con mayor sentido de identidad, el canto libertario de los últimos *beatniks*⁵⁷ en un viaje de motociclistas de la pantalla grande. Y no es que la idea de hacer una película de motociclistas fuera novedosa en sí misma. “¿Qué quieres decir [...]? Ya hicimos todas las películas de motos, yo hice once [le respondió Bruce Dern a Jane Fonda cuando ella le habló por primera vez de *Easy Rider*]. Es todo para las películas de motociclistas. —No, esta es diferente” (Biskind, 2001: 73), responde Fonda.

Lo que nos exige pensar a *Easy Rider* como una película en una categoría aparte no es el tema, sino que su *mise en scène* representaba como ninguna otra la voz de la contracultura, el hecho mismo de que iba en contra de todas las normas establecidas por Hollywood le permitió convertirse de inmediato en un ícono de generación de los *baby boomers*: “Cuando hacíamos la película, sentíamos a todo el país incendiándose —Negros, hippies, estudiantes. [...] Quise convertir este sentimiento en los símbolos de la película, como la gran moto cromada del Capitán América⁵⁸ —esa bella máquina cubierta con barras y estrellas con todo el dinero en el tanque de gasolina es América—” (Hopper en Biskind, 2001: 74). Al adoptar esta postura, *Easy Rider* estaba denostando al mismo tiempo el *status quo* de su sociedad como los valores intelectuales del cine clásico, volviendo a uno símbolo del otro, y apelando en cambio a los valores de los jóvenes hippies contestatarios de los 60, a través de una historia vaciada por completo de aquellas tragicomedias sabor vainilla que inmortalizaron a Howard Hawks, o de la simbología épica de los *western* que Nicholas Ray ya se había encargado de desmitificar con *Johnny Guitar* quince años atrás.

Easy Rider renuncia a la narrativa lineal, progresiva, del cine clásico, para poner en primer plano la cosmovisión de los personajes, motivando la proliferación de un cine más

⁵⁷ Quizás cabe aquí subrayar que la película es una de las primeras cuya composición del *soundtrack* musical está conformada en su totalidad por canciones de la música popular.

⁵⁸ El personaje de Fonda (Wyatt) simboliza, según Hopper, en parte a Wyatt Earp, y en parte al Capitán América (Dawson, 2012: 17).

personal y auténtico que convirtió a las películas de los años 70 que siguieron con esadinámica que inspiró *Easy Rider*, curiosamente, en un negocio rotundo. Para 1972 la película de Hopper y Fonda, por la que antes nadie hubiera apostado un centavo, había recaudado más de cien millones de dólares a nivel global de los 400,000 que más o menos costó su producción. Es cierto que si *Easy Rider* es un signo paradigmático de este Nuevo Hollywood, así como de la ideología del auteurismo es, más que por cualquier otra cosa, porque las consecuencias cinematográficas de las extravagancias de Dennis Hopper durante la producción de la película representan una victoria del mundo del arte contra el sistema. Si *Bonnie and Clyde* había transformado al gánster en un héroe contracultural —explica Biskind—, lo había hecho desde dentro del sistema, siguiendo las reglas. En cambio, “Hopper y Fonda eran renegados. [...] Para ellos, era una venganza, vencer a Hollywood en su propio juego, probar que puede uno drogarse, expresarse a sí mismo, y hacer dinero todo al mismo tiempo” (Biskind, 2001: 74-75). Pero esta victoria, como todas las demás que esciben la historia del cine de autor, no puede entenderse aislada de su contexto socioeconómico y del modo en que se inserta en él y lo modifica. El giro de 360 grados de la configuración del *New Hollywood* es que subvierte la idea de que las películas en Hollywood representan una gran inversión y son un negocio con un alto índice de riesgo; por eso Biskind afirma que “Hopper estaba en lo cierto cuando dijo que las películas que cuestan menos de un millón socavaban todo el sistema” (2001: 94).

Tal vez la lectura más relevante del caso de *Easy Rider* para la constitución de una retórica del cine de autor como la que buscamos caracterizar aquí es que es la primera película que *sí* se resuelve en las tensiones de la dialéctica entre arte y entretenimiento, una fórmula presente de una u otra manera desde sus inicios. La película celebra su vulgaridad politizada como industria del entretenimiento, por un lado, y, por otro, atiende el llamado de la ideología del auteurismo a pensar el quehacer cinematográfico como voluntad de experimentación, como resistencia a ese mismo sistema que lo posibilita y que lo condiciona. Muestra de modo brillante cómo el *auteur* siempre está en cierto grado remando a contracorriente. Y en el caso de la actitud de rebeldía pacífica de *Easy Rider* con la que, en efecto, se identificaba la mayoría de los jóvenes, para Dennis Hopper y Peter Fonda (coescritor, coprotagonista y productor, una especie de *co-auteur* de la película) el tema de la libertad era una cuestión de principios, no una simple moda generacional, razón por la que eran considerados en

Hollywood como «una confederación de perdedores» —según Brooke Hayward, exesposa de Hopper. Y al mismo tiempo, esa rebeldía era una actitud que tiñó de un matiz autorial indeleble (aunque problemático para nuestros fines) cada uno de los aspectos de la *mise en scène* de *Easy Rider*, un toque de ingenuidad conmovedora que nos recuerda mucho la inocencia de Truffaut y *Les 400 coups*.

Por ejemplo, cuando Fonda y Hopper presentaron el proyecto a la AIP (American International Pictures), Sam Arkoff —miembro de la mesa directiva— tenía serias reservas acerca del uso de drogas fuertes de los protagonistas que se preveía en el guion, a lo que Fonda replicó: “What we doing is fucking with the rules. There should be no rules, man. We’re being honest to ourselves⁵⁹” (Fonda en Biskind, 2001: 40). Al final, el uso explícito de drogas se limitó casi por completo a la marihuana. Todo aquél que haya visto *Easy Rider* puede encontrar en cada escena la proyección de la ideología que dejan ver aquí Arkoff, que representa el lado de una sociedad que, a pesar de su supuesta apertura, en el fondo le teme a la libertad, y Fonda, que la encarna.

A menudo nos resulta imposible citar textualmente o de forma concreta las proposiciones que hace una película a nivel autorial, no porque estos sean una mera invención hermenéutica de nuestra parte, sino porque constituyen un tipo de significado que se halla implícito en la totalidad de la obra, en un nivel distinto, no manifiesto, de la diégesis, y, por lo tanto, casi siempre es un mensaje que hay que leer entre líneas. Sin embargo, *Easy Rider* facilita mucho la tarea porque hace de su ideología el tema central de la historia y de todos los niveles del discurso. Una muestra clara de ello la encontramos en uno de los diálogos más emotivos entre George Hanson (Jack Nicholson) y Billy (Dennis Hopper) (Billy por *Billy the Kid*) en la que resuena con mucha fuerza el significado de la anécdota que acabamos de citar —la cual sólo ejemplifica su condición de *outsiders* con respecto a sus condiciones de producción— para los *auteurs* del filme y que resonó con una fuerza similar en la gran mayoría de los jóvenes de la época a los que estaba dirigida, así como el modo en que *Easy Rider*, en la voz de Jack Nicholson, reivindica a los autores como espíritus libres:

⁵⁹ En los casos de citación de diálogos de las películas o, como en este caso, de usos tan específicos del argot de una lengua, preferimos dejarlos en su idioma original, pues consideramos que su sentido se perdería mucho en la traducción.

HANSON: You know... this used to be a hell of a good country. I can't understand what's gone wrong with it.

BILLY: Everybody got chicken, that's what. Hey! We can't even get into a second-rate hotel. I mean, a second-rate motel! You dig? They think we'd cut their throat. They're scared.

HANSON: They're not scared of you... They're scared of what you represent to them.

BILLY: Hey, man. All we represent to them is somebody who needs a haircut.

HANSON: Oh, no. What you represent to them... is freedom.

BILLY: What the hell they got with freedom? Freedom's what it's all about.

HANSON: Oh yeah, that's right. That's what it's all about. But talking about it and being it... that's two different things. It's real hard to be free when you are bought and sold in the marketplace. Don't tell anybody that they're not free, because they'll get busy, killing and nailing to prove to you that they are. They're gonna talk to you, and talk to you, about individual freedom. But they see a free individual, it's gonna scare them.

BILLY: Well, it don't make 'em running scared.

HANSON: No. It means you're dangerous [01:09:48].

Al final, Hanson muere apaleado por unos desconocidos (puede ser que haya sido a manos de los hombres que se burlaron del grupo de hippies en una cafetería) y poco después Billy termina también muerto, a causa del disparo de la escopeta de un pueblerino que no pudo entender por qué Billy no se cortaba el cabello.

Esta última imagen se puede leer hoy como una especie de profecía de la efímera carrera de los cineastas, como un resultado ineludible que los autores ya veían venir al pronunciarse desde una visión anárquica del mundo y desde la negación de la tradición del cine clásico dirigida por la trama, y centrada más bien en la vida de los personajes/*auteurs*, en su propia composición de valores estéticos, morales y políticos, “que desafiaba las convenciones de la narrativa tradicional, la tiranía de la corrección técnica, que rompía los tabús del lenguaje y la conducta, y se atrevía a terminar de forma infeliz” (Biskind, 2001: 17).

Porque, por supuesto, practicar el cine desde la total indisciplina es un pronunciamiento artístico insostenible a largo plazo, la misma culminación exitosa del proyecto de *Easy Rider* es una proeza de la gente involucrada en su gestión, si no es que un

verdadero milagro. Gracias al temperamento imposible de Hopper, la película fue realizada de forma penosamente descontrolada. De forma paradójica y accidental, el que Hopper entorpeciera con su paranoia y egocentrismo cada paso de la producción, provocó que todas sus grandes faltas técnicas, éticas y profesionales, se convirtieran en parteaguas para el advenimiento del nuevo estilo. El libro de Biskind se ocupa a profundidad de contar esa historia, por mi parte sólo quiero señalar de paso algunas de las virtudes artísticas anidadas en dichos accidentes.

En el contrato los créditos del guion aparecen a favor de Fonda, Hopper y Terry Southern; sin embargo, de acuerdo con la crónica de Biskind, gracias a que Hopper se auto acreditaba todas las ideas, nadie tiene claro qué parte escribió quién, además de que una gran parte fue sustituida por diálogos y situaciones improvisados durante el rodaje. El resultado fue una película dirigida por la espontaneidad de los diálogos, por las relaciones que se revelan por sí mismas durante la filmación, virtudes propias del cine de autor que ya habíamos señalado antes a través de Godard. Los *lens flairs*⁶⁰, o las inconsistencias de la luz natural durante la filmación, soleado un día, nublado al siguiente, la tradición clásica los consideraba errores de continuidad gráfica (Bordwell, 1997: 250), pero al montaje arbitrario de *Easy Rider* le confieren un carácter de espontaneidad, pureza y sinceridad que se suma a la falta de transiciones en los cortes, o a la utilización de actores sin formación dramática, recursos que por su extrañamiento vuelven al filme un objeto autorreferencial, aunque Hopper los justificaba casi como excusa en la tabla de valores de la *Nouvelle vague*. Tan arbitrario fue el proceso de edición que, si se hubiera dejado en las manos de Hopper, la película hubiera terminado durando cuatro horas y media; por fortuna, Bert Schneider mandó de vacaciones a Hopper, y la película fue reducida a la hora y media estándar. Por esta y otras medidas extremas —recuerda Brooke Hayward, “Bert fue el salvador heroico de esa película. Sin él, nunca hubiera habido una *Easy Rider* [...]. La razón por la que [a Hopper] le gustaba tanto en esa longitud era porque todos los que iban a [las] proyecciones estaban drogados’. [...] Hopper estaba convencido de que debía ser reproducida como un *road show*, con un intermedio, precios elevados y asientos reservados” (Biskind, 2001: 71). Como resultado, el montaje final de *Easy Rider* es tan poco convencional y fragmentario que se

⁶⁰ Un destello (*lens flair*) es una reflexión fractal de la luz que ocurre cuando la dirección de la lente coincide demasiado cerca de los rayos del sol y afectan de manera accidental a los objetos fotografiados.

vuelve, de forma accidental, insisto, un motivo constante de reflexión cinematográfica autorreferencial. Un último ejemplo. Si Hopper puede jactarse de que *Easy Rider* tiene una de las primeras bandas sonoras en introducir la música de rock que tanto influyó en los jóvenes contestatarios de los años sesenta y setenta, tampoco esto es el resultado de una reflexión directorial consciente. Al principio, la película iba a tener un *score* original que había compuesto Crosby, Stills and Nash, una banda emergente que contrató Peter Fonda. Sin embargo, Hopper rechazó la propuesta a pesar de no tener ninguna otra. El resultado fue que *Easy Rider*, sin proponérselo, sino más bien porque no aceptó la banda propuesta por Fonda fue un mero capricho de Hopper, puso de moda el recurso hoy tan prolífico de hacer dialogar al rock con el cine.

En suma, parece ser que, “como lo plantea Buck Henry [amigo de Bob Rafelson y Bert Schneider, (productor y productor ejecutivo, respectivamente)], *Easy Rider* era anónima, la escritura automática de la contracultura. [...] ‘Nadie sabe quién la escribió, nadie sabe quién la dirigió, nadie sabe quién la editó, supuestamente Rip [Torn] iba a estar en ella, Jack estuvo en cambio, parece un par de cientos de tomas de varias otras películas todas ensartadas con el *soundtrack* de lo mejor de los ‘60s. Pero abrió un camino” (Biskind, 2001: 75).

Sí, puede decirse como Henry que la película en ese sentido es anónima. Sin embargo, hay que reconocer que la mayoría, si no es que todos los accidentes que la hacen tan peculiar y original, sin los cuales hubiera sido con certeza una película más entre tantas historias de motociclistas que parecían haber agotado ya el tema, no hubieran sucedido sin la intransigencia, arrogancia y esquizofrenia de Hopper. En términos de la crítica autorial, un caso como este, en el que todas las virtudes de una película sean resultado de una serie de accidentes afortunados, es un problema complejo que no puede descartarse ni asimilarse sin mayor consideración. No cabe duda de que Dennis Hopper poseía el temperamento suficiente para estar a la altura de Welles, o de Truffaut. De tal modo, la tesis de Sarris y de muchos críticos de los *Cahiers* que sustentaban el poder artístico de un *auteur* en la fuerza de su personalidad parece confirmarse aquí; sin embargo, pienso que más bien lo que sucede es que la tesis de la personalidad se refuta mejor, de hecho, con un ejemplo como el de Hopper. *Easy Rider* es un caso paradigmático que funciona como preludio para la conformación de la *American New Wave* como movimiento del cine de autor porque posee el impulso subversivo

de *Les 400 coups* o de *Citizen Kane*; pero esto no es suficiente para reconocer en Dennis Hopper la figura consumada de un *auteur* en toda regla, como Truffaut o, mucho menos, como Welles. Porque el centro de la reflexión artística sobre el cual está construida la película no es tanto la meditación de la praxis cinematográfica que caracteriza a la obra de un *auteur*, sino la visión desproporcionada de la personalidad de su creador. Es posible que no haya habido un director con una personalidad más fuerte que la de Hopper, y es más bien por esa razón que *Easy Rider* es la única película trascendente de su carrera como director, un hecho que refuta la tesis de que la característica más importante de un *auteur* es la fuerza de su personalidad. Hay que aclarar que si adjudicamos la tesis de la personalidad a Sarris, y no a los críticos franceses originales, es porque Sarris es su más acérrimo defensor, y no porque los franceses estén libres de sospecha. Presentar a Hopper como un autor es una forma de suscribir la crítica de Bazin al argumento de la personalidad en la que señala que si bien la idea que manifiesta Eric Rohmer de que “en el arte, son los autores, no las obras, los que permanecen”, “no es necesariamente por su aporte como totalidad. [...] Quizá ahora que se ha puesto en perspectiva no es tanto [el] *Dictionnaire philosophique* [de Voltaire] lo que cuenta como el ingenio voltaireano, un cierto *estilo* de pensar y de escribir. Pero ¿Dónde encontramos hoy el principio y el ejemplo? ¿En sus abundantes y atroces escritos para teatro o en el volumen delgado de historias cortas?” (Bazin, 1957: 132).

Con la historia de *Easy Rider*, lo que vale la pena discutir no es, pues, la autoridad de su personalidad, sino que el acto de resistencia, el negarse a ser gobernado, es un aspecto crucial del cine de autor, en especial si consideramos que la película juega un papel más importante como detonante ideológico de un movimiento fundamental de este tipo de cine (la *American New Wave*) que como la obra de un *auteur* particular. Por esta razón, en última instancia, la película nos recuerda que el argumento del *auteur* es una poderosa navaja de doble filo: por un lado, el carácter arbitrario de su metodología y la total carencia de sentido autocrítico de Dennis Hopper como artista no le permitieron a su estilo madurar e ir más allá de su propia inconformidad en la dirección de obras posteriores, aspectos que en última instancia legitimarían el trabajo de un *auteur*. Aunque como actor, Hopper ostenta una brillante y copiosa carrera, no dirigió más que ocho producciones después de *Easy Rider*, de las cuales sólo *The Last Movie* (1971) es apenas relevante. Así, *Easy Rider* comparte con otras películas de su generación la mala fortuna de que su ímpetu revolucionario es un

resultado efímero, incompleto y, en un sentido preciosista, aberrante, pero también profundamente crítico. De un modo más decisivo que los artistas de la *Nouvelle vague*, Dennis Hopper representa una figura fundamental en nuestra discusión porque muestra que el mismo espíritu subversivo que alimenta toda la fuerza de las películas de la primera ola de la *American New Wave* sería la causa que marcaría su ocaso temprano como movimiento, y se limitará a unos cuantos casos excepcionales, como puede ser el de Lynch. Así, por el otro lado de la navaja, *Easy Rider* demuestra que la significación de la función autorial no puede definirse mediante ninguna clase de criterio de calidad técnica, profesional, o siquiera moral, sino más bien por lo contrario, por cierta obstinación del artista de hacer las cosas del modo difícil, por profesar siempre cierta actitud de ruptura con la tradición, por la necesidad de explorar nuevos terrenos que no garantizan buenos resultados, sino que, más bien, tienen el poder de desestabilizar las estructuras establecidas y tienden a revelar nuevas posibilidades. *Easy Rider* es un caso que nos permite explicar cómo una visión del mundo, en este caso, la perspectiva psicótica, desenfadada, y ensimismada de Hopper, se transforma en lenguaje cinematográfico, y el modo en que esta transformación (y no su mera anécdota desconectada del mundo cinematográfico, cabe recordar) es un elemento clave de interpretación que pone a la producción de un cineasta en un lugar más justo.

En este caso, entonces, la victoria de la película de Hopper significa la legitimación cultural y económica de una nueva sensibilidad, a saber, la de la contracultura, el enfrentamiento contra el sistema, lo cual propició un desplazamiento muy importante del poder en Hollywood. Durante la hegemonía de los estudios, si no era uno hijo o amigo de alguien de la industria, era improbable que llegara a ocupar algún puesto con futuro, por más que se esforzara. Una vez que *Easy Rider* a todas luces había demostrado la viabilidad de los proyectos fílmicos independientes, personales y auténticos, que concebían las sensibilidades contestatarias de los jóvenes, en palabras de Peter Guber, ya entonces ocupando un puesto importante en Columbia Pictures, “mi inexperiencia, mi falta de contactos y relaciones no eran desventajas. Debido a mi juventud, la gente me preguntaba, ‘bien, ¿y tú qué opinas?’” (en Biskind, 2001: 75).

Después de *Easy Rider*, ser joven y ambicioso era, entonces, la cualidad más valiosa y más temida en Hollywood. Ese es el legado de Hopper como *auteur*, y no su obra posterior, un hecho que muestra que el cine de autor no se construye necesariamente en torno a una

persona. En el caso de la *American New Wave*, así como en el de la *Nouvelle vague*, se trata de un movimiento colectivo de directores, más o menos conectados entre sí, motivados por ideales parecidos, que retoman y transfiguran, a veces incluso de forma violenta y contradictoria, las formas de sus predecesores. Para comprender el significado de este nuevo Hollywood, hay que dar cuenta de los cambios y similitudes de sus obras representativas, tanto de la primera como de la segunda ola. Bajo esta perspectiva, revisaremos a tres cineastas más que, a su modo, también definen su autorialidad desde el espíritu contracultural que inspiró *Easy Rider*: Bob Rafelson, Robert Altman, y Martin Scorsese.

Más que un gran director como veremos en Altman o en Scorsese, Bob Rafelson fue un aliciente fundamental para que los nuevos directores asumieran la responsabilidad de ser ellos mismos activistas en la lucha por mejores condiciones para su desarrollo como artistas, e independizarse de los estudios. En este sentido, y de acuerdo con su propio diagnóstico, la crisis por la que atravesaba Hollywood durante los años sesenta estaba marcada, no porque

no tengamos gente talentosa; [lo] que no tenemos [es] gente con el talento para reconocer talento. Considérese a Francia, con la *Nouvelle vague*, o a Inglaterra, con la compañía de Tony Richardson, Woodfall, las películas neorrealistas de los italianos —esta gente existe aquí también, pero el sistema que les permita florecer no. [...] Lo que este negocio necesita no son mejores directores, sino mejores *productores* dispuestos a dar a los directores con ideas una oportunidad para hacer películas a su modo (Rafelson en Biskind, 2001: 52).

Si un pensamiento converge en todos los nuevos directores de Hollywood de los años setenta era esta nueva forma de entender la producción cinematográfica desde la autogestión, y sin duda Rafelson fue uno de los principales promotores que cultivaron esa idea en la consciencia del *auteur* norteamericano. Inspiradas en el modelo clásico de United Artists⁶¹, a partir de 1970 comienzan a surgir nuevas y modestas casas productoras independientes, que no sólo se oponían a los estudios por apoyar proyectos contraculturales, sino que la lógica

⁶¹ United Artists es una casa productora fundada en 1919 por Chaplin, Griffith, Douglas Fairbanks, y Mary Pickford, cuya “idea era que los directores tuvieran el control de sus propios destinos y remover [a] los magnates entrometidos que se hacían ricos con su trabajo” (Biskind, 2001: 19).

misma de su funcionamiento dependía de esos valores, de relaciones mediadas de uno u otro modo por el abuso de alcohol, drogas, y confianzas, como Raybert, fundada por Bert Schneider, la cual, junto con Pando (de Peter Fonda), auspició la producción de *Easy Rider*. Después del éxito de ésta, Schneider se alió con Rafelson y con Steve Blauner para formar BBS (Bert, Bob y Steve). Los tres aspiraban al mismo poder de los estudios, pero las oficinas de BBS eran al mismo tiempo un templo de despilfarro capitalista y la versión hollywoodense de un hoyo fonky.

La oficina de Bert era vasta, tan intimidante como la oficina ejecutiva más convencional de un estudio, con la diferencia de que sus secretarias pasaban gran parte de su tiempo enrollando porros para los chicos. [...] Había un sauna y una ducha entre la oficina de Bert y la de Bob —que tenía un gran piano antiguo. Charolas de plata con platos de mariguana sobre las mesas. [...] La BBS pronto fue el lugar predilecto de una horda discordante de cineastas radicales de varias denominaciones. No había un lugar más híper en Hollywood, ningún lugar más híper en ninguna otra parte (Biskind, 2001: 76).

Otro de los méritos significativos en la carrera de Bob Rafelson más como gestor cultural que como cineasta fue haber descubierto al actor en Jack Nicholson, “I thought I was real lucky [...], I had bagged into a guy who didn’t even know he was a fuckin’ actor” (Rafelson en Biskind, 2001: 116). No cabe duda de que Nicholson se consolida en *Five Easy Pieces* como una de las promesas actorales más alentadoras de Hollywood, más y mejor que en *Easy Rider*, donde Nicholson atrajo la atención de Rafelson como uno de sus mejores recursos. Por otro lado, también *Easy Rider* fue el detonante para que Rafelson descubriera su propio talento más allá de la producción y la dirección de televisión (que en el formato televisivo eran en ese tiempo casi la misma cosa), es decir, como artista en propio derecho, como director de la pantalla grande. *Five Easy Pieces* es un referente de este nuevo cine de autor porque, como *Easy Rider*, es también “una película pequeña, personal, europea en sensibilidad, dirigida por los personajes, más que por la trama” (Biskind, 2001: 118). Otra cosa que emula la película de Rafelson de la de Hopper es que la producción minimalista y el hecho de que la película proviniera de sí mismo (la historia original, aunque no el guion, es de Rafelson), son aspectos cruciales, sin los cuales no puede comprenderse el significado

profundamente personal y auténtico de un filme como este, que a pesar de (o gracias a, según se vea) su modestia en la producción, consigue llevar su narrativa más allá de sus límites diegéticos, convirtiendo la historia en una especie de prólogo autorial de la carrera de Rafelson, quien, transfigurado en un pianista (Jack Nicholson) proveniente de una familia estadounidense de músicos acaudalados, decide renunciar a su tradición familiar para trabajar en un pozo petrolero. Interpretar el argumento de la película como una transfiguración autorial se justifica si tenemos en cuenta que Rafelson, junto con Bert Schneider, son pioneros en la idea de abandonar el sistema de los estudios y sus privilegios⁶² para formar su propia compañía de producción independiente, BBS, y que esta compañía produjo algunas de las películas más emblemáticas de la sensibilidad anti sistémica del *New Hollywood*, como *Hearts and Minds* (Peter Davis, 1974) y *The Last Picture Show. Five Easy Pieces* adquiere así rasgos de identidad que hacen muy difícil separar la «consciencia de clase» proyectada en la película de la cosmovisión que inspira la figura artística de Rafelson y que sigue defendiendo en sus siguientes producciones, en especial en *King of Marvin Gardens* (1972), *Stay Hungry* (1976), y *Blood and Wine* (1996), así como en la figura de Jack Nicholson, que actúa en la mayoría de las películas de Rafelson, casi siempre como un delegado o cómplice⁶³ de su sensibilidad crítica y contestataria.

Por comparar lo que sucede en *Five Easy Pieces* con otro caso similar sólo en virtud un par de etiquetas pertinentes, en *Armageddon* (1998), de Michael Bay, podemos ver que lo que domina la retórica de la película es su narrativa y no la fuerza dramática del personaje protagónico, el cual, lejos de que su construcción muestre cualquier rasgo crítico a partir de su posición, también privilegiada (ya no económica, sino porque, dada su especialidad como barrendero en pozos petroleros inhóspitos, resulta ser el único capacitado para salvar al mundo), se convierte en héroe sacrificando su vida en nombre de Estados Unidos, pero es

⁶² “De acuerdo con Jim McBride, un cineasta del bajo mundo conocido por una película llamada *David Holzman’s Diary* [1967], quien supuestamente había tenido una mala experiencia con BBS, ‘la verdad es que eran muy esquizofrénicos. Solíamos llamarlos «la esperma de Hollywood» porque todos eran hijos de gente exitosa de Hollywood. Tenían la barba crecida, pero de otra forma no eran en realidad diferentes de sus padres. Tipos muy ricos jugando a ser hippies. Aunque Bob seguro fue un gran drogo” (McBride en Biskind, 2001: 77).

⁶³ En realidad Rafelson y Nicholson eran ya en ese momento tan amigos que es difícil establecer con precisión cuáles ideas de uno fueron las que influenciaron al otro, pero es un hecho que antes de que Nicholson estableciera una relación profesional y amistosa con Rafelson, aquél no había dado las señales de la independencia y la autoridad creativa que más tarde lo convirtieron en uno de los actores más importantes del movimiento.

una vida que, más allá de que tiene una hija sobreprotegida y unos amigos-colegas leales y divertidos, es del todo anónima. *Armageddon* no es la historia de Harry S. Stamper (Bruce Willis) (mucho menos la de Michael Bay), sino una historia más sobre cómo E.U. salva a la humanidad de la extinción.

Robert Altman es un cineasta que representa la figura interna más antagónica del sistema hollywoodense de los estudios, y que podemos ver mejor representada en *The Player* (1992). Por este antagonismo se considera a Altman como el *auteur* más emblemático de la ideología contracultural de la *American New Wave*; sin embargo, para tener un panorama claro del lugar que ocupa Altman en la historia del cine, y en particular la del cine de autor, es necesario entender que su pronunciamiento ideológico anarquista con el que trata los temas se justifica y se corresponde con la subversión de los estándares de la forma clásica que realiza; y a la inversa, señalar que sus innovaciones técnicas que lo han hecho un pionero de la industria están motivadas en gran medida por exigencias de carácter moral. Quizás ningún *auteur* ilustre mejor que Altman la importancia que tiene para entender el concepto de autor la idea que planteaba Godard, que ya señalamos en el apartado 1.3, de la correspondencia y mutua implicación de los problemas técnicos y los morales que se plantea un cineasta en su proceso creativo.

Por eso en las películas de Altman hay siempre un diálogo que sucede entre ambos planos, uno simbólico, casi antropológico, que las más de las veces nos ofrece una ventana al corazón de la torcida idiosincrasia estadounidense; y otro formal, que ocurre en las tensiones entre lo técnico y lo poético. Así como el cine de Altman se caracteriza por su intolerancia a la dolosa ideología política que se promueve desde el estado norteamericano, su práctica cinematográfica desconfía siempre de la artificialidad de las técnicas tradicionales para ponerse del lado de la poesía y la experimentación, es decir, del lado de la búsqueda de la verdad, según su propio código estético naturalista, pues la tradición clásica no es para Altman más que el brazo de la ideología que tiraniza al pensamiento fílmico. En ese intercambio entre lo simbólico y lo formal una cosa critica a la otra, y en él se define la forma entera de su *mise en scène*. Veamos un par de ejemplos para aludir un poco a esa operación y para mostrar que ella tiene el mismo carácter dialéctico arte-vida en el que insistían los *Cahiers du cinéma* para observar la marca inconfundible de un *auteur*.

Altman es un director muy conocido hoy en día más que otra cosa por la profusa complejidad de sus ensamblajes de personajes y de sus historias correspondientes, como en *Short Cuts* (1993), o *Gosford Park* (2001), probablemente la pieza en la que Altman alcanza su mayor grado de madurez artística. No voy a abordar aquí ninguna de las dos para atenerme a los límites cronológicos de la *American New Wave*, pero son sin duda ejemplos diáfanos de la *mise en scène* altmanesca.

Para nuestro propósito es mejor ejemplo *M*A*S*H*, en donde Altman descubre las claves más evidentes de su estilo, donde se convierte en

un «*auteur*» en el sentido francés [no sólo porque se alimentó del sentimiento anti estadounidense del momento:] antimilitarismo [partidista, no político], anticlericalismo, anti autoritarismo... [sino porque] tenía la improvisación, el ensamblaje actoral, la autoconsciencia que trajo la atención a su realización, la narrativa desatada del tradicional inicio, centro y final, donde la energía de las secuencias individuales llevaba la voz cantante. [...] Con base en *M*A*S*H* y en las películas que le siguieron, Altman se convirtió en la quintaescencia directorial del *New Hollywood*” (Biskind, 2001: 97).

Estas características por sí solas no hacen de Altman un *auteur*, es su peculiar implicación mutua lo que sobresale por su complejidad y franqueza como discurso de autor. En *M*A*S*H* vemos por primera vez con toda claridad el carácter dialéctico propio del cine altmanesco, es decir, la estructura doble en la que su posición política de oposición categórica a la presencia de E.U. en Vietnam⁶⁴ deviene la aversión estética con la que el director desdeña toda la tradición del cine clásico, pues Altman entiende que el problema de desestabilizar el *status quo* en el cine, el tema que define toda la obra del cineasta, es tan político como estético. Por ejemplo, sobre el papel de imponer la voluntad de los productores que por norma cumplía el guion, Altman decía que durante el rodaje de *M*A*S*H*, “teníamos un guion que usamos como plano, y mientras lo ensayábamos iba evolucionando. Si se nos ocurría algo que podía funcionar, lo hacíamos” (Altman en Mann, 2014: 24:29). Al sistema de estrellas de Hollywood, otro pilar importante del canon clásico, Altman contrapone un *casting*

⁶⁴ A pesar de que la historia se ubica en la guerra de Corea, por supuesto, todos la percibieron como un discurso en contra de Vietnam.

multitudinario que, salvo un par de excepciones (Donald Sutherland y Robert Duvall que, no obstante, en ese momento eran actores desconocidos), provenía de una pequeña compañía de actuación de San Francisco. Todos los filmes posteriores que hoy caracterizan el cine de Altman, toman prestado de *M*A*S*H* su desafío a las restricciones inherentes a los géneros fílmicos: es un drama de guerra presentado en forma de *gags* propios de la comedia televisiva, de ahí que no sea su insipiente narrativa lo que soporta ese peso dramático lineal, romántico, que exige el canon clásico, sino que, como en *Easy Rider* y *Five Easy Pieces*, el drama proviene del carácter de cada uno de los personajes. Mediante estos y otros recursos Altman busca desprenderse de todo vestigio clásico en busca de un resultado más auténtico que se puede observar ya desde sus inicios en el cine. Altman fue un pionero que revolucionó más de una técnica de la producción en Hollywood, especialmente con relación a la banda de sonido, que el estilo clásico ha excluido siempre de su retórica, o que al menos la ha subordinado a la autoridad de la imagen. En *Countdown* (1968), por ejemplo, Altman ya grababa a los actores hablando al mismo tiempo, un recurso que ahora muchos quieren imitar, pero que en ese momento desconcertaba por completo a propios y extraños, pues iba en contra del criterio de claridad y transparencia establecido por el estilo clásico (Bordwell, Staigner, Thompson, 1985: 50). “Estaba tratando de obtener la ilusión de realidad y me despidieron por eso, por sobreponer los diálogos” (Altman en Mann, 2014: 00:19:37).

En *M*A*S*H*, la yuxtaposición de los diálogos creó un empaste terrible que en cierta forma sí suena muy natural, tanto que parece una grabación doméstica sin el mejor trabajo de mezcla de sonido porque todos los diálogos fueron registrados en una sola pista de audio, imposible de manipular en posproducción. Con todo y que esto fue un resultado a todas luces desastroso, era necesario. Para microfonear a los actores en escena, se suele usar una jirafa⁶⁵, una técnica que es eficaz cuando hay dos, cuatro actores en escena, pero que no es útil para registrar el sonido de los ensambles apiñados que le gustan a Altman. No fue sino hasta *California Split* (1974) que el mismo Altman corrige el desperfecto, diseñando un sistema de micrófonos para radio de ocho canales que permite grabar simultáneamente los diálogos de cada actor en escena pero en canales diferentes para poderlos ecualizar en la edición de sonido. Esta técnica, de la cual Altman es pionero, hoy es la norma.

⁶⁵ Una jirafa (*boom microphone*, en inglés) es un micrófono de rango restringido y soportado en un brazo largo que se pone normalmente por encima de los actores para captar su voz sin interferencias.

Altman reconoce la misma decadencia ideológica que justificó Vietnam en la preservación del canon clásico del cine de Hollywood, pues vivía en un momento en el que era necesario no sólo un cine que promoviera ideas políticas de resistencia, sino una forma consciente de entender el oficio fílmico también desde la resistencia, resistencia a una tradición que, como los discursos de los políticos, disfrazaba y maquillaba la verdad para darle una apariencia afable. Al estudiar a un autor como Altman aprendemos que el primer cine del *New Hollywood* exigía una estética más natural, más apegada a la crudeza de la vida real, algo que también observa Pauline Kael a propósito de *McCabe & Mrs. Miller* (1971), filme que hizo Altman después de *M*A*S*H*:

McCabe & Mrs. Miller es un hermoso sueño lúcido de película. Una visión flotante, casi diáfana de lo que podría ser la vida en la frontera. No es como otros *westerns*, no es en realidad como otras películas. El hecho es que Altman se deshace en ella de convenciones cuadradas que no funcionan más. Todos esos remanentes roídos de «la obra bien hecha» a la que se habían aferrado las películas norteamericanas. Lo que revela esta película es que hay poesía en Robert Altman, y que es capaz de ponerla en la pantalla. Sobre la pregunta que siempre se hace, ¿por qué no hay Bergmans o Fellinis en Estados Unidos? Aquí hay un artista norteamericano que ha hecho una hermosa película (Kael en Mann, 2014: 30:34).

Sin embargo, es precisamente *McCabe & Mrs. Miller* el más estilizado de los filmes de Altman, producto de un ajuste estético que refina la *mise en scène* del cineasta. En otras palabras, *McCabe & Mrs. Miller* deja de ser un cine completamente nihilista y es seducido por cierta idea de belleza clásica: el montaje es más continuo y, por lo tanto, más artificial, separándose, aunque ligeramente, de la idea cruda del naturalismo extremo de *M*A*S*H* que era parte de su sello personal, para proponernos un cine elegante y lírico, como lo describe Kael. Esta vez usa estrellas para sus protagonistas, Warren Beatty y Julie Christie, debilitando su intolerancia a las luminarias; a diferencia de *M*A*S*H*, aquí trata el espíritu literario de su fuente narrativa (*McCabe*, 1959, de Edmund Naughton) con más respeto. Otra renuncia del autor en amparo de la belleza de la obra es que el director retoma la idea de la música popular que puso de moda *Easy Rider*, con la diferencia de que su apuesta arriesga de forma consciente su integridad autorial, pues pone a dialogar a su DP, Vilmos Zsigmond (*Close*

Encounters of the Third Kind, 1977; *Deer Hunter*, 1978) con las canciones de Leonard Cohen, y no con cualquier música *pop* genérica como hizo Hopper. En suma, la voz autorial de Altman converge ahora con otras intencionalidades artísticas tan reconocibles e importantes artística y culturalmente como la del mismo Altman.

El caso de *McCabe* ofrece un momento oportuno para sacudir la acusación de que el argumento del autor puede caer en un juicio totalitario, esencialista o prescriptivista: ¿Esta transformación estética por la que pasa el cine de Altman de *M*A*S*H* a *McCabe & Mrs. Miller* enriquece o debilita su discurso autorial? La pregunta es clave porque es muy común a pesar de que no es pertinente. *M*A*S*H* es una película más puramente altmanesca, pero eso no significa que sea mejor película que *McCabe*, sino que en la primera Altman contribuye con un mayor porcentaje a la totalidad de la película. Esto no implica *ipso facto* que *M*A*S*H* sea mejor, sino que es más auténtica, más suya, más moderna porque es más individual. *McCabe*, en cambio, aunque menos propia (pues Altman debe compartir el crédito de su arte con Cohen, Beatty, Christie, Zsigmond, con el *western* que no niega, sino que lo lleva a uno de sus límites), al articular voces más equilibradas es más armónica, es decir, «mejor» lograda en términos clásicos. En suma, como la primera responde directamente a los ideales del individualismo vanguardista, y la segunda a algo distinto (¿posmodernidad, manierismo, neoclasicismo..?), sus estándares de calidad se suscriben a estatutos diferentes, discutir cuál es «mejor» es extraviar la crítica en los laberintos metafísicos del gusto.

Dicho lo anterior, espero haber despejado el terreno para decir que, aunque *McCabe* es una película conmovedora en su tratamiento estético, de las dos, sólo *M*A*S*H* es esencial en la configuración del estilo de Altman, pues el *auteur* de la primera ola del *New Hollywood* es un director monologante⁶⁶.

Si *M*A*S*H* es el paradigma autorial de Altman, no cabe duda de que *Nashville* (1975) es el canon. A propósito de este filme Pauline Kael, por ejemplo, dijo que era «una orgía para los amantes del cine», y Biskind, “un hito de la creación del *New Hollywood*” (Biskind, 2001: 270). Estas y otras loas al filme no son gratuitas, pues en *Nashville*, Altman perfecciona algunos de los rasgos más peculiares no sólo de su estilo personal, sino unos que van a inspirar a todos los autores de la *American New Wave*, así como a cineastas de otros

⁶⁶ Veremos que el *auteur* de la segunda ola mostrará una consciencia distinta sacrificando su propia visibilidad en beneficio de la obra.

tiempos y latitudes. Me refiero a su forma de montar una película (no sé si se puede hablar con propiedad de *una* historia) a partir de múltiples sub tramas dirigidas por la visión de cada personaje, la cual, si bien a veces converge con las demás en algún punto clave, los significados no están dados en un solo mensaje general, como sucede normalmente en el cine clásico, sino que cada personaje presenta una perspectiva distinta y tan (poco) legítima como las demás.

En el caso de *Nashville*, las vidas de los personajes están conectadas más por su tema que por su narrativa, a saber, la cultura de la música *country* en Nashville, Tennessee, inserta en su profundo arraigo en el patriotismo estadounidense más politizado y más artificial⁶⁷, durante los últimos cinco días de la campaña presidencial del candidato por el «Partido del Reemplazo», Hal Phillip Walker. Aunque nunca vemos a Walker en pantalla, su función es crucial para la comprensión del filme, pues la sensacional retórica anti militante de su discurso (como en todo el cine de Altman), proferido mediante un altavoz que recorre en una vagoneta las calles de Nashville, atraviesa y resignifica toda la película, yuxtaponiéndose y ridiculizando las perspectivas más bien provincianas de los demás personajes, especialmente las de los cantantes quienes, más allá de sus nulas, pocas o muchas dotes musicales, cada línea de diálogo o cada verso cantado, implica su decadencia política, cívica y moral. En términos formales, es en esta extraña disposición de los roles de los personajes donde encontramos quizás la mayor transgresión del estilo clásico en el cine de Altman, puesto que, a pesar de lo dicho, *Nashville* no posee una línea narrativa central, este hilo conductor que hemos notado es demasiado débil en términos diegéticos para cumplir la función de columna vertebral de la historia, pues Hal Phillip Walker no es en realidad un personaje (no aparece en los créditos) y nadie interactúa de forma directa con él, tampoco puede ser considerado un narrador porque está dando un mensaje político, no contando la historia; de hecho tampoco hay *una* historia que seguir durante las casi tres horas que dura la película. Lo que hay son veinticuatro minirrelatos que, si es que están relacionados (no en todos los casos es así), los vínculos son circunstanciales y no forman una sola línea narrativa más que por la vía de la

⁶⁷ El mismo Richard Nixon decía que «la música *country* irradia un amor por [Estados Unidos]. Patriotismo. La música *country*, por lo tanto, tiene esas combinaciones que son tan esenciales para el carácter estadounidense en un tiempo en el que Norteamérica necesita carácter». Por supuesto, las palabras de Nixon son un eufemismo para no tener que reconocer que estaba hablando de un género musical que inició la canción de protesta y por lo cual era un tema que fascinó a Altman. Por ejemplo, el mismo caso de *Watergate* es motivo de la canción *Watergate Blues*, (1973) del cantautor de música *country* Tom T. Hall.

fuerza. Guiándonos con el esquema de funciones narrativas de Emma Kafalenos (1999), podemos decir que, si bien existe un equilibrio inicial, a saber, la escena de la cultura musical de la música *country*, en Nashville, antes de las elecciones, no hay un elemento disruptor general razonable planteado de forma diegética, si acaso pudiéramos hablar del discurso de Walker como elemento disruptor tendría que ser al nivel ideológico al que nos hemos referido, pues nada de lo que dice Walker afecta o condiciona de forma causal, directa, narrativa, las acciones de los demás personajes. Los conflictos narrativos sólo se dan en los microrrelatos, cada uno con funciones distintas. Las pruebas se le presentan a cada personaje, y cada uno responde a ellas de forma distinta. Si fuera posible hablar de una especie de nuevo equilibrio general hacia el final de la obra, tendría que ser también a nivel ideológico, pues al no existir la función A en la diégesis, es decir, un incidente narrativo que desarrolle una cadena lineal de acontecimientos que produzcan un solo nuevo equilibrio, todo el esquema de Kafalenos se vuelve difícil de aplicar a la totalidad del filme (aunque sí que se puede aplicar a cada una de las historias por separado) porque cada función depende de la primera para que haya narración. Si, como precisa la metodología narratológica, descartáramos por completo de nuestro análisis el nivel ideológico que nosotros emparejamos con el plano autorial, o sea, con el discurso de Robert Altman como artista, la película no sería mucho más que una colección de historias reunidas sin ninguna motivación particular. No es que la película de Altman no narre nada, sino que su sentido general, unitario, no está dado por la narración, sino por su forma *parabólica*⁶⁸.

Esta deconstrucción (o destrucción sin más) de la inclinación narrativa del cine que su modelo clásico supuso inamovible, se corresponde con el desmantelamiento del patriotismo americano que trata Altman en su temática. La operación creativa de correspondencia entre los límites de los diversos planos de significación de un filme es la misión del cine para Altman (y sus herederos), una tarea que lo obsesiona en cada película, y un problema que resuelve siempre desde el interior mismo de cada personaje, desde la ubicación ideológica específica a partir de la cual participa del mundo creado que, al menos en el caso de *Nashville*, no parece estar ahí más para contar una historia que para dar un mensaje político. De ahí que, a pesar de las precauciones que advirtió en su momento Bazin acerca del sobrepeso dramaturgico en la estética del filme, para Altman, el arista más

⁶⁸ Trataremos con mayor detalle el concepto de parábola en el Capítulo 5.

significativo del arte del cine, la esencia desde la cual se construye su *mise en scène*, no puede ser otra que el trabajo del actor, “los actores son el principal elemento artístico de cualquier filme, más que el guion, más que la fotografía, más que el director, porque [colaborando con ellos] uno obtiene lo mejor de los dos mundos” (Altman en Mann, 2014: 44:20). La pluripuntualidad resultante de los montajes de personajes de Altman, al tiempo que potencia su valor dramático de forma exponencial, convierte a sus películas en una especie de ejercicio cubista cinematográfico⁶⁹ que presenta desafíos técnicos que antes de Altman no se habían dimensionado con la debida atención, como el caso de las voces empalmadas que comentamos antes.

Si Altman privilegia a la figura del actor, no es una contradicción, como pensarían los clásicos, que sus actores principales (al menos los del periodo que nos atañe) no suelen ser estrellas, ni que el resto del *casting* lo completara con actores sin formación dramática o con estudiantes tempranos de teatro. En todo caso la contradicción sería entronizar al actor por medio de la figura de la estrella, diría el cineasta (y defenderá dicha tesis en *The Player*), pues desde su punto de vista significa una traición al carácter naturalista que le exige su estilo al cine. Y así es, la aproximación dramática de Altman cuestiona el valor de la estilización actoral de la tradición clásica al que también se opone el documental y su influencia en la *Nouvelle vague* y, por contraste, ese naturalismo revela su artificialidad y su clasismo inherentes, un legado que se vio oscurecido, aunque nunca del todo desperdiciado, cuando Spielberg y Lucas devolvieron el poder de Hollywood a los estudios.

El caso de Martin Scorsese, por último, no es, como Altman, el mejor ejemplo de director de la primera ola porque sólo el primer Scorsese se atiene con claridad a su retórica de choque. Scorsese es quizás el director que mejor ha sabido mantenerse como uno de los más importantes del sistema hollywoodense sin tener que sacrificar nunca su peculiar posición autorial. Su larga trayectoria, tanto de director como de productor, lo convierte en un segundo Howard Hawks, es decir, quizás en el cineasta que mejor ha pisado los distintos

⁶⁹ De los posibles paralelismos entre el estilo cubista de la pintura occidental y el cine de Altman destaca sin duda la irrelevancia del punto de enfoque central y del recorrido lineal que estipulan tanto el canon clásico de la pintura como el del cine. Paradójicamente, mientras que la reflexión de Braque y de Picasso llevaron la estética de la pintura moderna hacia la antesala de la abstracción figurativa, el cine de Altman parece encontrarse en el polo opuesto, en la antesala del registro documental.

terrenos de la evolución de su contexto, en este caso, de la *American New Wave*. Entre las películas que mejor llevan su sello personal, se encuentran *Mean Streets*, *Taxi Driver*, *The Last Temptation of Christ* (1988), *Good Fellas* (1990), *Cape Fear* (1991), *Bringing out the Deal* (1999), *Gangs of New York* (2002), *The Aviator* (2004), *The Departed* (2006), *Shutter Island* (2010), *The Wolf of Wall Street* (2013) y *Silence* (2016)⁷⁰. Y aunque a partir de *Gangs of New York* se separa de Robert de Niro y de Paul Schrader como su actor y su guionista principales, y toman su lugar Leonardo DiCaprio y Jay Cocks, respectivamente, ninguna de estas películas ha perdido esa amalgama siciliana, anti sistémica, entre violencia e inteligencia, que caracteriza el mejor cine de Scorsese como un balance perfecto, a su vez, entre arte y comercio.

Por supuesto, como cualquier director que defiende su autorialidad, Scorsese está siempre en constante conflicto con el sistema de Hollywood, al cual más bien detesta. El desprecio mutuo entre el *auteur* y el sistema (un rasgo común en casi todos los casos que analizamos aquí, salvo el de Spielberg), así como las disputas por el poder derivadas de ese choque, son una regla práctica en el mundo del cine, el modo en el que se traduce en la vida real la fórmula abstracta que, según hemos planteado, consiste en que el cine de autor es al mismo tiempo una forma de arte y una industria masiva de entretenimiento. En este sentido, no nos cansaremos de repetirlo, para revelar al *auteur* que trabaja en el arte de un cineasta, es importante comprender el modo en que cada uno lucha sus batallas contra las instituciones que se oponen a él (no sólo la del cine, que es sólo la más inmediata) y cómo se traduce esa querrela en su lenguaje cinematográfico.

De tradición católica europea, Scorsese tiene una personalidad reservada que lo ha llevado a convertir sus tendencias sociópatas en el trasfondo innegable de sus películas, aunque quizás ninguna lo ha manifestado con tanta claridad como *Taxi Driver*. Una vez que Columbia aceptó producir la película, la odió profundamente, odió el final, odió su violencia exacerbada y apologética, incluso odió sus detalles de ociosidad artística, como la pretensión

⁷⁰ Aunque hay otras películas que significaron mucho en la carrera de Scorsese, como *Alice doesn't live here anymore* (1974), *New York, New York* (1977), *The Age of innocence* (1993), o *Hugo* (2011), no representan el aspecto más visible del director que buscamos destacar aquí. El carácter más condescendiente de estas películas abona a la idea ya planteada de que Scorsese es un director tan polifacético que dificulta tratarlo como un solo tipo de cineasta.

godardesca de la escena en la que De Niro observa cómo se disuelve una pastilla de Alka-Seltzer en un vaso de agua. De acuerdo con Steven Spielberg, Columbia

quería que [Scorsese] quitara toda la violencia, [...] cortar los chorros y charcos de sangre. Sentían que la película tenía que ser de clasificación X, y [Martin] estaba siendo forzado a Disney-izarla. En algún momento, [prosigue Spielberg] nos empezó a contar la historia de un actor, Timothy Carey, cuando estaba audicionando para Harry Cohn en los tempranos 50. A mitad de su audición, se quebró y dijo, ‘Esto es humillante, pararme aquí y actuar para ustedes que no saben nada de actores, nada acerca de mi arte’, y sacó una pistola y disparó a los ejecutivos’ [...]. Esa era su fantasía. Apuntaba con un dedo a Stanley Jaffe [portavoz principal de Columbia], y decía, ‘Él es el director del estudio, él es el tipo con el que estoy enojado, así que voy a tomar una pistola y le voy a disparar’ (Spielberg en Biskind, 2001: 306-07).

La relación de encono entre productores y *auteurs* que se da en Hollywood, y al mismo tiempo, la necesidad del cine de autor de contruirse mediante la relación entre cine y vida, no podría expresarse con mejor analogía. Por eso Godard decía que la fuerza de Vadim, o de Truffaut, era que hablaban sólo de las cosas que habían vivido. El sentido dramático y, si se quiere, poético, del comportamiento inestable de Travis Brickle (Robert de Niro) y de su actitud primero de sociópata reprimido, y luego de justiciero reivindicado, no se puede explicar sino a partir de una profunda comprensión que proviene sólo de la propia experiencia, de las propias luchas del director contra las instituciones que manipulaban su misma vida como creador, de su asimilación artística. La mejor evidencia es la resonancia que tiene el pasaje anterior en la escena del famoso monólogo de Robert de Niro frente al espejo que, en los términos restringidos de la diégesis, Travis le habla a un interlocutor anónimo o genérico, podríamos decir, a la «sociedad basura» de la que habla el personaje; sin embargo, la posibilidad de que en la escena estuviera en juego un papel simbólico, parabólico, como explicaremos más tarde (Capítulo 5), en un nivel distinto al de la diégesis, se apuntala con la historia que cuenta Spielberg, a partir de la cual el diálogo adquiere una capa dramática y una plataforma de enunciación (Capítulo 4) adicionales a las narrativas sobre las cuales considerar la escena, capas no mutuamente excluyentes, sino complementarias:

Yes... huh? Huh? Faster than you. Fucking sick. I saw you coming, you fuck.
 Shitheel!
 I'm standing here. You make the move. You make the move. It's your move
[Sacando de la manga una pistola:]
 Don't try it, you fuck. You talkin' to me? You talkin' to me? You talking to me?
 Then who the hell else you think you talking to? You talking to me?
 Well, I'm the only one here... Who the fuck do you think you're talking to?
 Oh, yeah? Yeah?... OK.
[Voz over:]
Listen, you fuckers, you screwheads. Here is a man who would not take it anymore.
Who would not let... [corte] Listen you fuckers, you screwheads. Here is a man
who would not take it anymore. A man who would stood up against the scum,
the cunts, the dogs, the filth, the shit. Here is someone who stood up. Here is...
 You're dead. [01:05:54]

Aunado a este nuevo significado, es curioso que sea justamente el pasajero que le habla a Travis sobre la magnum .44 el que decide actuar Scorsese en un cameo⁷¹, el mismo personaje que le otorga a Travis su sentido de identidad, disparando en él toda la violencia que tenía reprimida a causa de la guerra y lo anima a comprar un arma, el evento mismo que transforma por completo el tono y la dirección de la historia, como si fuera una metáfora que habla del modo en el que Scorsese informa a sus personajes. Lo que más me llama la atención es que, una vez más, un personaje diegéticamente anónimo⁷² se vuelve fundamental en el nivel autorial. Algunos autores, como Alfred Hitchcock o David Lynch, pueden leerse a menudo «como ubicándose» en un lugar crucial de la trama, sean ellos mismos o mediante un delegado, un recurso sintomático del cine de autor porque nos invita a pensar en las motivaciones artísticas de sus películas desde un punto de vista situado más allá de la diégesis, en ese espacio que hemos llamado *nivel autorial*, y al que podríamos también

⁷¹ El recurso de los cameos, en especial en el caso de aquellos directores que ostentan una figura autorial reconocible, es un asunto que plantea posibilidades distintas según sea el objeto de estudio. El mismo caso de Scorsese, si comparamos el de *Taxi Driver*, por ejemplo, con el cameo que hace el director en *The Age of Innocence*, es una muestra de que no siempre la función del cameo es necesariamente la misma. Una brillante discusión sobre este recurso puede encontrarse en la lectura de *North by Northwest* (A. Hitchcock, 1959) que hace Stanley Cavell (1981).

⁷² El personaje aparece en los créditos finales como «passenger watching the silhouette».

referirnos como una suerte de «ficción autobiográfica⁷³» que está presente en todos los textos que postulen un autor.

Por supuesto, para que esta clase de lectura sea posible es necesario establecer un pacto de lectura muy específico, parecido de hecho al pacto autobiográfico de Leujene (1994), en el que supongamos que el personaje, en este caso, *habla por* Scorsese, el director de la película, y más que eso, considerar que esta (supuesta y, en todo caso, simbólica) violación de la frontera diegética del *auteur* puede, y de hecho busca, informar la fuerza vital de un personaje, así como lo que ganamos con ello en términos de sentido y de intencionalidad en el acto de lectura. Esta escena me parece relevante porque el diálogo con el pasajero desencadena la transformación que va desde la actitud depresiva de Travis durante la primera parte de la película, hasta su voluntad esquizofrénica de «limpiar la ciudad de toda su verdadera suciedad», asumiendo ese rol de *vigilante* que vemos tan *Disney-izado* en las películas de superhéroes como los productores de Columbia querían hacer con la obra de Scorsese. Las palabras del personaje anónimo de Scorsese despiertan el sentimiento de autoridad y de justicia que muestra Travis al empuñar la magnum .44 de la que le habló Scorsese en el taxi, y resuenan en el desenlace que lo redime en forma de héroe trágico. Como en *Easy Rider*, también aquí aparece el deseo de redención que nos lleva a una nueva interpretación, acaso con más dificultades; un deseo de redención que atraviesa también toda la *œuvre* del director y que en el nivel autorial parece responder al conflicto entre la naturaleza violenta de Scorsese con la tradición católica de su ascendencia religiosa. Las palabras que expone Travis en *voz over*, especialmente las que citamos arriba, bien pueden servir como una semblanza general del cine de Scorsese que apunta hacia esa intención redentora que atraviesa toda su obra. En esta misma lectura, la frase «*Here is*» con la que se interrumpe el monólogo interior del personaje, y que se subraya en la libreta en la que escribe el diario, es un índice ambiguo, sin un correlato concreto, cuya insistencia elíptica parece invitarnos a

⁷³ El posible interés que podemos tener entre el cine de autor y la autobiografía surge en el momento en que la supuesta relación inmediata entre el autor y el texto autobiográfico, así como la comprensión de este último como un género literario entre otros, se pone en entredicho por autores como Paul de Man, pues la autobiografía no es, desde su punto de vista, “ni un género ni un modo, sino una figura de la lectura o del entendimiento que ocurre, en cierto grado, en todos los textos” (De Man, 1984: 70). La discusión posestructuralista en torno a la figura del autor ha calado profundamente en los estudios de autorialidad en el cine, como se puede observar casi a modo de conclusión en los textos que reúne Caughie en la última parte de su libro *Theories of Authorship*, “Fiction of the author/author of the fiction”, cuestión que trataremos en la segunda parte de esta tesis.

preguntarnos si de veras nos basta con limitar su referencia al nivel diegético. *Here is someone who stood up. Here is...*

En los términos exclusivos de la diégesis, Travis Bickle no es más que un veterano de Vietnam sociópata como muchos otros, y en ese plano, su significancia artística queda así reducida a las consecuencias traumáticas de haber sido carne de cañón en una guerra absurda. Si digo que hay aquí una reducción del sentido artístico, no es por la gravedad de su importancia, sino porque sólo apela a un grupo muy pequeño de personas. Para el público masivo, la historia proyectada en la pantalla a menudo le es ajena. Aislado en su mentalidad de los suburbios, las oscuras calles de la ciudad de Nueva York que fotografía Michael Chapman que le dan una atmósfera lóbrega y de riesgo distancian al cinéfilo turista de su propio horizonte estético y lo hacen sentirse a salvo de las turbulencias de la mente y el escenario donde transita un personaje sinisetro y lejano como Travis. Pero esa no es la mejor forma de acercarse a un *auteur* como Scorsese ni, en general, al cine de autor. Lejos de ser un objeto distractor, o mero entretenimiento, como se denuncia a la industria cultural, la *mise en scène* de Scorsese, como muestra *Taxi Driver* de modo ejemplar, tiende a acercarnos peligrosamente a los rincones más oscuros de nuestra vida, a cuestionar nuestra verdadera relación con Dios (*Last Temptation, Silence*); con la violencia (*Raging Bull, Taxi Driver*); con nuestro sentido de ciudadanía (*Gangs of New York, Good Fellas, Mean Streets, The Wolf of Wall Street*); o con los desvaríos de nuestra propia psique (*The Aviator, Shutter Island*) y, por qué no, nos sugiere también la posibilidad de redención. Por eso el *outsider*: el loco, el ateo, el sociópata, el timador, el gánster, el policía corrupto, es el arquetipo con el que se construyen los personajes del director. En suma, la función autorial que prefiere adoptar el cine más representativo de Scorsese nos compele a dejar de ver en el cine imágenes lejanas de fantasías alienantes, y nos enseña a no apartar la vista de nuestra verdadera imagen, reflejada en sus espejos más precisos y más siniestros.

2.3. AMBIGÜEDAD Y MASIFICACIÓN: EL AUTEUR DE LA SEGUNDA OLA

Si bien es cierto que *Easy Rider*, o *American Graffiti* (George Lucas, 1972), fueron paradigmas revolucionarios que «salvaron a Hollywood» apelando al público joven, como afirma Biskind, y que su estética contracultural y de choque define uno de los rasgos importantes de la categoría de cine de autor que estamos defendiendo en esta disertación, una segunda transformación en las dinámicas de producción, distribución y consumo que acontece en Hollywood después de Vietnam va a producir otro tipo de figura autorial que ya no es el de un Howard Hawks que encontraba en la amalgama perfecta entre la abstracción de la acción cinematográfica y la moraleja romántica, a veces cómica, a veces heroica, una forma de expresión artística que era revolucionaria porque se distinguía de otros discursos abrazando la ingenuidad y la inocencia inherentes del cine. Y tampoco es la del artista reaccionario que fue Robert Altman, para quien, después de la conquista de los *movie brats*, Hollywood se convirtió en una tierra ya no nada más hostil, sino ajena a su sensibilidad más europea que americana, ciertamente. Después de que los ánimos de protesta de los hippies de los años sesenta cesaran y dieran paso a las sensibilidades mimadas de las nuevas generaciones, la nueva demanda social ya no era tanto la lucha por la paz como la reconciliación, una tregua que para autores como Altman, así como para quien suscribe la significación esnobista que tiene hoy en día el fenómeno del cine de autor, sobre todo en países de estirpe latina⁷⁴, significaba un sacrificio imposible de conceder.

⁷⁴ Con base en discusiones cotidianas, entre colegas, así como en diferentes foros en los que he tenido la oportunidad de compartir ideas sobre el tema con estudiantes de cine, de comunicación, de literatura y de teatro, principalmente, he notado que la percepción más general, al menos en América Latina, de la figura del autor en el cine, no concede tregua ni a la estética del entretenimiento ni al sistema comercial del estudio, una opinión que suscriben los nuevos cineastas mexicanos venidos a más a partir de la irrupción de Carlos Reygadas, como Nicolás Pereda, quien afirma: “A mí no me interesa que haya una industria cinematográfica [...], no veo el beneficio de tener una industria, Hollywood y Bollywood, por ejemplo, hacen casi pura porquería” (Pereda, 2012: 39). El autor desde esta perspectiva está limitado al campo marginal de la cultura, que representan los artistas de la primera ola, mientras que su cine parece estar obligado a ser intelectualmente elitista y políticamente comprometido (casi siempre con una izquierda demasiado alejada de la gente). Con este perfil se deja de lado el ideal que defendía Truffaut de que el cine es un arte de y para el pueblo. A propósito también me llama la atención que la entrada «cine de autor» sólo se encuentra en *Wikipedia* en escasos diez idiomas, no en inglés y casi todos de herencia latina.

Las películas que quieren hacer ahora las compañías principales no son las películas que yo quiero hacer. Tampoco las que puedo hacer. Yo no puedo hacer *Superman* ni *Riders of the Lost Ark*, y tampoco quiero. Y las películas que sí quiero hacer, y que siento que puedo hacer, ellos no las quieren. Ahora quieren películas que... hay un número mágico que usan, cien millones de dólares. Simplemente yo no puedo hacer eso (Altman en Mann, 2014: 54:11).

Tal como dice Altman, las películas de la segunda ola se van a destacar, en primer lugar, por sus mucho mayores dimensiones económicas y su ambición globalizadora, algo que obligó tanto a cineastas, como a críticos y observadores comunes, a pensar el cine de Hollywood de manera distinta, incluso a pesar de que estas nuevas películas se yuxtaponen en el tiempo con de las de la primera ola. La misma semana que Altman estrenaba *Nashville*, con Pauline Kael como el último bastión del poder de la crítica escrita alabando su composición artística, Steven Spielberg estaba virando el timón hacia una dirección muy distinta con *Jaws*. Como sostiene Biskind, “[e]l fracaso [de *Nashville*] en taquillas, a pesar de la venia de la prensa, no fue sólo otro indicio de que las pasiones que animaron la década estaban menguando, sino que subrayó las limitaciones del poder de Kael. Cuando le preguntaron a Altman por qué no le había ido mejor, dijo, ‘Porque no teníamos a King Kong o a un tiburón’” (2001: 270).

Esta es una primera forma de justificar que las películas como *Jaws* deben ser reconocidas ya dentro de una nueva categoría y, de hecho, como una nueva configuración del *auteur* norteamericano, consolidado en un nuevo canon que podemos entender a partir de los cambios económicos, políticos y culturales promovidos por cuatro filmes esenciales, entre otros, por supuesto, producidos durante los años setenta: *The Godfather* (Francis Ford Coppola, 1972), *The Exorcist* (William Friedkin, 1973), *Jaws* (Steven Spielberg, 1975) y *Star Wars* (George Lucas, 1977). El impacto social de estas nuevas películas cambió el semblante torvo del *New Hollywood* y las familias regresaron a las salas a ver otra vez las películas de grandes directores, como en los tiempos de Hawks, aunque, a diferencia del cine clásico, según defenderemos, sólo en su nivel más superficial este nuevo cine de autor será en realidad una actividad complaciente con sus espectadores.

La revolución de la segunda ola, que iremos desglosando en lo que sigue, cambió el mundo del cine al menos en tres formas complementarias: primero 1) obligó a los productores a valorar la importancia económica de la visión de los jóvenes directores para la industria cinematográfica; además, 2) exigió a la crítica reconocer de una vez por todas la dualidad indivisible del arte como espectáculo y espectáculo como arte que significa hoy el cine y todo arte masivo; y por último 3) nos educó a los grandes públicos de la actualidad para consumir y demandar con regularidad películas tan propositivas y auténticas como las de la *Nouvelle vague* o las de Altman o Hopper, pero que no fueran el resultado efímero de un ímpetu revolucionario destinado a su pronta autodestrucción. Al contrario, la segunda ola del *New Hollywood* ha garantizado su permanencia desde el momento en que la gente se apropió de ella ya no sólo como una consigna situada en un momento de crisis, sino como parte integral de una identidad colectiva a la que hoy llamamos cultura popular, de la que todos somos parte, y que apenas muy recientemente estamos empezando a entender con más claridad.

A partir del lanzamiento de *The Godfather*, de Francis F. Coppola, en 1972, se da otra vuelta de tuerca a la disputa por el poder entre las fuerzas ideológicas del sistema hollywoodense y el *auteur* a la que nos hemos referido antes, en la cual había prevalecido la voluntad de los artistas durante la primera mitad de la década de los 70, quienes juraban que el sistema de los estudios había llegado a su fin. En este apartado revisaremos, a partir de éste y los otros tres casos emblemáticos que hemos sugerido, las bases que estos nuevos directores establecen para el advenimiento de un nuevo comportamiento del cine de autor en el que el artista se reconcilia parcial o superficialmente con los ejecutivos, y en el que ambas partes aprenden a ceder lo necesario para poder trabajar en beneficio mutuo, es decir, tanto en términos comerciales como artísticos, incluso a costa de que la figura autorial misma desaparezca de los significados más inmediatos, o se diluya en la ideología de la masa que esta vez representa.

A diferencia de la ruidosa posición contracultural de las películas de la primera ola del *New Hollywood*, penosísima para los estudios, y desde cuyo sentido de provocación —como hemos visto en los cuatro ejemplos anteriores— se sostiene todo el arte que representan, *The Godfather*, *The Exorcist*, *Jaws* y *Star Wars*, son obras canónicas de la *American New Wave* no tanto porque representen la voz de la contracultura (aunque de un modo discreto lo siguen haciendo), sino porque reivindican estructuras básicas del cine

clásico que parecían estar agotadas, al reapropiarse, por ejemplo, de la dicotomía del héroe y el villano, o al recuperar y al reciclar los ideales de los géneros establecidos como el *western*, la fantasía, el horror, o el policial.

[M]ientras que los más sofisticados directores de los 70, como Altman, Penn, Scorsese, y Hopper, estaban desconstruyendo géneros, Lucas, tanto como Spielberg [así como Friedkin con *The Exorcist* y Coppola con *The Godfather*], estaban haciendo lo opuesto, gentrificando géneros desacreditados del pasado, en [el caso de *Star Wars*], burlándose de los deslumbrantes efectos especiales de *2001* que hicieran de Kubrick un pionero” (Biskind, 2001: 342).

The Godfather propone dicho cambio revitalizando el potencial alegórico del gánster desplazando su tratamiento judío clásico hacia los motivos y gestos característicos de la mafia italiana, signo inconfundible de la multiculturalidad norteamericana, tocando con ello las venas más sensibles de la ideología conservadora-republicana; en los casos de *The Exorcist* y de *Jaws*, revelando los valores artísticos y los potenciales económicos que el discurso elitista de la modernidad le había negado a la ficción gótica, un género que había estado relegado tanto durante el periodo clásico como en el primer cine del *New Hollywood* a la supuesta vacuidad de los intereses banales de una subcultura urbana.

Lo cierto es que ninguna de estas cuatro películas profesa en nuestro tiempo una posición política incómoda ni contracultural, sino que más bien *parecen* reafirmar el *status quo* porque los valores que profesan las historias que cuentan reivindican las instituciones del pasado: la familia, la libertad, el Estado, la iglesia... El sentido crítico que sus predecesoras mostraban de forma abierta, buscando el conflicto, aquí no desaparece, como se piensa casi siempre, sino que más bien se oculta bajo una máscara formal, diegética, una operación que les permite a los *movie brats* interpelar a un público que, cansado ya de protestar, supone que la actitud más revolucionaria es la de la concordia. Veamos algunas de las consecuencias de estos cuatro casos para el desarrollo epistemológico del cine de autor.

Francis Ford Coppola tenía toda la intención de seguir los pasos de los directores europeos y construir su carrera como un *auteur* en toda regla, y hacer películas personales, como Fellini o Antonioni, a quienes Coppola admira con mayor devoción. Sin embargo, los

guiones autobiográficos que presentaba Coppola a los estudios nunca se acercaron a la intensidad humana de los de sus colegas italianos. Como dijo un ejecutivo de los Warner cuando Coppola les propuso un guion autobiográfico: “Francamente, era pueril, simplemente aburrido. No era Antonioni, era Anthony Quinn, y me hizo sentir que era muy poco interesante como para ser una persona que hace películas de sí mismo. Era un maravilloso cineasta, pero no un *auteur*” (Biskind, 2001: 93). O más bien, no era el mismo tipo de *auteur* que Coppola quería o creía ser.

Obstinado como siempre lo ha sido, Coppola no quería hacer una película comercial (el adjetivo con el que todavía prejuzgamos y reprobamos toda forma de cultura popular), de modo que cuando Peter Bart y Robert Evans le ofrecieron la dirección de *The Godfather*, Coppola los rechazó varias veces. Se trataba de una película de mafiosos, un tema explotado hasta el hartazgo por los clásicos, cuya historia, además, estaba basada en una novela de Mario Puzo que ya era un *bestseller*. Como dijo el mismo Coppola, “Yo estaba en la *Nouvelle vague* y en Fellini y, como todos los de mi edad, queríamos hacer esa clase de películas. De modo que [*The Godfather*] representaba todo lo que había tratado de evitar en mi vida” (Coppola en Biskind, 2001: 143). Pero el entonces joven director estaba demasiado endeudado y desacreditado como para no aceptar una película «comercial» como sin duda lo era *The Godfather*.

No mucho tiempo antes de aceptar dirigirla, Coppola había hecho un fiasco llamado *Finian's Rainbow* (1968), un lerdo musical que dejó a su autor con una deuda de más de 300,000 dólares con el estudio Warner y otros acreedores. A pesar de todo, Coppola era uno de los cineastas que más fe tenía en la promesa de independencia financiera que inició Hopper con *Easy Rider*, tanto que él mismo fundó su propia casa productora, Zoetrope⁷⁵, en 1969, endeudándose todavía más. La voluntad inquebrantable de un director tan joven como ahogado en deudas hizo de Zoetrope una especie de emblema de resistencia para que “[a] lo largo de la década, el crédito de la producción se convirtiera en el *rigueur* para los directores exitosos. Era al mismo tiempo una expresión y garantía de su poder” (Biskind, 2001: 86).

Pero el éxito no llegó, y Coppola seguía endeudándose, fue el mismo G. Lucas (vicepresidente de Zoetrope y protegido de Coppola) quien lo convenció por fin de aceptar

⁷⁵ “Francis veía a Zoetrope como una especie de Estudio *Easy Rider* alternativo donde podía juntar a mucha gente con talento por nada, hacer esas películas, esperar que una de ellas fuera un *hit*, y eventualmente construir un estudio de esa forma” (George Lucas en Biskind, 2001: 91).

la dirección de *The Godfather*, pues era su única esperanza de seguir en el negocio. “No veo ninguna otra opción, Francis. Estamos endeudados, Warner quiere su dinero y tú necesitas trabajo. [...] Sobrevivencia es el término clave aquí” (Lucas en Biskind, 2001: 143), así fue como Coppola terminó aceptado un proyecto en el que nada veía de artístico.

Resulta pues, incómodo, no sólo para Coppola, sino para nuestra propia defensa del concepto de autor a partir de casos como el de *The Godfather*, reconocer que la idea original de llevar la novela de Puzo a la pantalla grande no vino de ninguna intención artística a la que se pudiera vincular de modo alguno el pensamiento de un *auteur*, todo lo contrario, la iniciativa vino de un par de ejecutivos, a saber, Peter Bart, VP de producción internacional de los estudios Paramount, y Robert Evans, VP ejecutivo y jefe de Bart. Fueron ellos también quienes convencieron a Charles Bluhdorn, director ejecutivo del mismo estudio, de contratar a Coppola para dirigir la película, pues en ese momento él no tenía mayor carta de presentación que lo acreditara como posible director más allá de su ascendencia italiana, la única razón por la que Evans aceptó la propuesta de Bart de ponerlo en la silla de dirección.

Bart había escrito un artículo sobre Coppola en el *New York Times*, pero si un cineasta como él era una opción viable, era más bien porque todos los directores consagrados del momento, como era de esperarse, ya habían rechazado la oferta. Sólo un joven ambicioso sin nada que perder, o en su defecto, un director mercenario sin mayores aspiraciones ni complejidades, estaban hechos para tomar el riesgo suicida de dirigir una película como *The Godfather*. Por supuesto, la fascinación por los jóvenes directores que se vivía en el momento exigía a los productores tomar el camino difícil.

Ya que Coppola no era nadie en ese entonces, Evans se consideraba él mismo autor de la película, e hizo del rodaje de *The Godfather* una pesadilla para el director, quien ya de entrada no creía mucho en un proyecto que no sólo no había escrito él mismo, sino uno en el que “demasiada gente talentosa había metido las manos [...] —Brando, Willis, Puzo— para estar seguro de decir que era algo suyo” (Biskind, 2001: 182). Para colmo, ni siquiera se podían tener grandes expectativas respecto a su posible éxito en taquillas, el género estaba tan a la baja que el año de 1968 había perdido más de 70 millones (lo que hoy serían cerca de 300) y *The Brotherhood* [Martin Ritt, 1968], otra película de mafiosos protagonizada por Kirk Douglas, había fracasado de forma estrepitosa ese mismo año.

Aunque podríamos seguir apilando motivos para mostrar lo mal que pintaban las cosas, es un hecho conocido por muchos que el principal lastre que vivió Coppola en su experiencia con *The Godfather* fue tener que lidiar con Evans, quien se paraba todos los días en el set con el único propósito de cuestionar cada una de las decisiones del director y mermar su autoridad para reclamar la propia. De acuerdo con Bart, Evans idealizaba a los gánsteres, pero a los judíos, no a los italianos. Después de todo, el cine clásico había construido su mitología del gánster sobre la base de la tradición judía, de modo que cualquier clase de manierismo siciliano contradecía lo que Evans, anclado en esa visión nostálgica del viejo Hollywood, esperaba de la película, a pesar de que la novela de Puzo exigía una aproximación italiana.

Otra intrusión de los ejecutivos que fastidiaba a Coppola era que mandaron a Puzo a «actualizar» el guion con referencias a la cultura popular contemporánea, pues Coppola ya tenía muy claro que quería hacer una obra de época, igual que la novela. Evans se defendía con el argumento de que *The Godfather* “era una película de estudio, que Coppola era un *donnadie* insignificante, [por lo que el estudio, o sea él,] esperaba tomar todas las decisiones importantes. [...] Pero, de todos modos, tal era el sentido de autoridad que gozaban los directores de esta generación que Evans fue incapaz de imponerse incluso ante alguien tan indefenso como Coppola” (Biskind, 2001: 152-53). Finalmente Evans tuvo que asimilar por lo menos dos virtudes del joven director que fueron trascendentales en el gran éxito que tuvo *The Godfather*: primero, como hemos dicho, que la novela de Puzo exigía un tratamiento italiano, un director con ascendencia y cosmovisión italiana; y segundo, que “todo el mundo estaba buscando respuestas, [y] una parecía ser que si uno encontraba un brillante director joven con visión, había que apostarle” (Peter Bart en Biskind, 2001; 148). El proceso de preproducción de la película demostró una vez más que los viejos esquemas de Hollywood con los que Evans, y en general, los estudios, estaban casados, ya no funcionaban.

Aunque Coppola no sublima todas estas peripecias en la *mise en scène* de *The Godfather* de un modo tan evidente como lo hizo Scorsese en *Taxi Driver*, es necesario reconocer que Coppola hizo suya la película de formas diversas y muy profundas, pese a su total falta de credenciales, y que en gran medida fueron sus propuestas las que hicieron del filme una de las obras cinematográficas más celebradas de todos los tiempos, si no la máxima. Lo resume bien Biskind,

El joven director peleó por un escenario de época (los 40, que era el marco temporal de la novela), peleó para filmar en Nueva York, peleó por un presupuesto más grande —y ganó. Su oposición testaruda a ceder a las demandas de Paramount, sumado a la permanencia a largo plazo del libro en la lista de los *best-seller*, persuadió al estudio, y transformó una película de bajo presupuesto en algo muy diferente (Biskind, 2001: 152).

Tuvo que defender también su decisión de poner en el papel estelar de Michael Corleone a Al Pacino, un joven actor neoyorkino que no era nadie y que tampoco hacía nada por ganarse su lugar. Evans, por su parte, quería a estrellas como Robert Redford, Warren Beatty, o incluso Jack Nicholson, para ese papel. Que Marlon Brando representara a Don Vito Corleone también fue posible sólo gracias a la obstinación de Coppola, pues Brando era un actor venido a menos y que era más bien odiado en Hollywood. Un fracaso tras otro, escándalos sexuales y su ya morbosa obesidad, tenían a Brando en el fondo de su carrera. Además, el acento de Brando era tan bueno (o tan malo, depende de cómo se vea) que en las proyecciones preliminares los ejecutivos no entendían lo que decía y preguntaban si la película iba a tener subtítulos; no imaginaban que ese acento justamente era algo que trascendería la película misma y se volvería un ícono de la cultura popular en todo el mundo. “Cuatro meses más tarde, después de toda esta tensión, terminé con mis actores, Brando y Pacino. Si no hubiera peleado, hubiera hecho una película con Ernest Borgnine [El sargento gordo en *From here to Eternity* (1953)] y Ryan O’Neal [Oliver en *Love Story* (1970)] ambientada en los 70” (Coppola en Biskind, 2001: 154).

En lo que respecta a la fotografía, Gordon Willis (DP⁷⁶) coincidía con el director en cuanto al espíritu general que debía respirarse en la película, tenía que sentirse como si hubiera sido filmada en los 40, sin acrobacias tecnológicas modernas, sin helicópteros ni efectos de *zoom*, los actores entrando y saliendo de cuadro de forma natural, sin mayores pretensiones estilísticas, y la cámara moviéndose si la acción de los personajes así lo disponía. En ese sentido *The Godfather* es tan clásica en su fotografía como *Casablanca* (1942). En cambio, pensando en que Vito Corleone es la encarnación del mal, Coppola y

⁷⁶ DP es la abreviatura que se usa normalmente para identificar al director de fotografía, por sus siglas en inglés, un término que manejamos en otras partes del texto.

Willis habían pensado en un cambio radical en la forma de iluminar la película que, como muchos de sus elementos, escribiría también algunas de las páginas más importantes de la historia del cine moderno. En contraste con la sencillez de los encuadres, la iluminación tan lúgubre de los interiores es un rasgo estético de la película que desafía todas las convenciones, incluso las actuales. Pero en ese momento en particular, la regla era que todo espacio, hasta el último rincón, debería estar bien iluminado, de modo que las imágenes a contraluz de Don Corleone y su familia, así como la inconfundible armonía entre ocres y verdes, y el tema principal de Nino Rota que tiene un manejo casi operístico en su sincronización con las imágenes, no sólo tienen el efecto de sembrar en el espectador esa sensación de inquietud o hasta de miedo que los cineastas, hasta el día de hoy, buscan emular en la construcción escénica del género negro, sino que lo hacen con toda la intención de reciclar al arquetipo clásico del villano... ¿o no?

Willis, “como muchos cinematógrafos, quería ser director —la así llamada enfermedad del DP”, y consideraba al joven Coppola un improvisado que no sabía lo que hacía en Hollywood, decía que “no estaba bien educado en ese tipo de producción fílmica [...] No puedes rodar una película entera esperando accidentes afortunados [quizás aludiendo a *Easy Rider*]. Yo era como Hitler. Si alguien estaba haciendo lo correcto para llevar esta película día a día, era yo” (citado en Biskind, 2001: 156). Sin embargo, como el conflicto no era artístico, como lo del *casting*, sino de egos, y aunque la extremada meticulosidad de Willis retrasaba más y más la película, Coppola confiaba en él, sabía que su fuerte era la dirección de actores, los diálogos, y la visión para dirigir en función de la idea central que exigía la misma obra, más allá de los créditos personales. Coppola tenía claro que lo que Willis buscaba iba en esa misma dirección y su orgullo no entorpecería su camino.

Desde la idiosincrasia norteamericana, de tradición protestante, ese espectador en particular parece encontrar en el espíritu católico, siciliano, que informa toda la *mise en scène* de *The Godfather*, una poderosa herramienta de reflexión crítica. Sin embargo, para captar el significado más profundo de esta interpretación en relación con su construcción autorial (recordemos el caso didáctico de Altman), hay que pensar en esta ambigüedad protestantismo/catolicismo no sólo desde su planteamiento moral, sino en toda su articulación estético-política, en su interacción dialéctica con todas las instituciones con las

que trabaja, un criterio que es crucial no sólo para adoptar la perspectiva del cine de autor al analizar un filme como *The Godfather*, sino para que su discurso artístico mismo se sostenga.

Por eso es necesario subrayar que el hecho de que se impusieran las ideas de Willis, pero no las de Evans, marca una distinción clave en términos de madurez entre los directores de la primera ola y los de la segunda que, como Francis, aprendieron a ceder el terreno necesario para potenciar, a cambio, el sentido artístico del cine de la mejor manera posible. Coppola fue tal vez el primero de los directores del *New Hollywood* que entendió que un director no se convierte en *auteur* por hacer su voluntad, sino porque las canaliza todas al servicio de la obra. Todas las objeciones de Evans que buscaban drenar la película de todo «el *spaguetti*» —según su propia expresión— a favor de un tratamiento clásico, judío, de la película, son un factor que, desde la perspectiva autorial, no se ahoga en una mera anécdota, sino que explica, en parte al menos, el ángulo desde el cual el autor *aprende* de primera mano el significado del *outsider* que encarna Don Vito Corleone no sólo por su calidad de criminal, sino un criminal extranjero, casi un terrorista. La hostilidad de Evans le enseñó a Coppola a sentirse y ser visto y tratado como el otro, como una amenaza, y por eso la defensa estética y moral de la cosmovisión siciliana de la mafia es tan auténtica en *The Godfather*: es un asunto personal.

En ese mismo sentido, las atmósferas que crea Willis en los espacios interiores, a veces mediante puras siluetas, el manejo de la música, incluso el acento de Brando casi ininteligible no son caprichos estilísticos, y si Coppola es un gran *auteur* es porque así lo entendió. Estos recursos se justifican porque, al desarmar la competencia estética del espectador de los referentes confortables clásicos: la iluminación diáfana, la inteligibilidad de los diálogos, una música no insidiosa, todas ellas reglas marcadas por la tradición y que *The Godfather* subvierte, queda abandonado a la misma sensación de incertidumbre en la que lo deja la historia en su profundo tratamiento ideológico, pues Vito Corleone, todos lo sabemos, no es simplemente un villano. Líneas memorables como “A man who doesn't spend time with his family isn't a real man” (00:24:24), o “I have a sentimental weakness for my children. I spoiled them, as you can see. They talk when they should listen” (00:38:22), lo han convertido en uno de los modelos de hombre de familia más carismáticos que nos ha dado Hollywood. A pesar de que la figura de «El Padrino» es un signo inequívoco italiano, ni siquiera Evans podría negar el hecho de que ningún padre ha reprimido a sus hijos con la

misma elegancia que Vito Corleone, ni que ningún hombre ha capturado todo el significado de los valores familiares con palabras tan simples. Como resultado de la interacción cinematográfica de todos estos elementos: musicales, atmosféricos, fotográficos, gestuales, institucionales, dramáticos e ideológicos, quizás ningún personaje de ficción ha sacudido los valores familiares de la sociedad occidental, católica principalmente, con la misma fuerza crítica que Vito (y Michael) Corleone.

Así, a diferencia de las películas escandalosas de la primera ola, *The Godfather*, así como aquellas que seguirán sus huellas, es una bofetada con guante blanco al sistema, una obra que gira en torno a un significado más sutil, más difícil de digerir, pues su dedo inquisitivo no señala al político corrupto, o al psicópata asesino, o al necio intolerante, sino a todos nosotros, a quienes nuestra arraigada ideología familiar nos compele de forma irresistible a ver en las ideas perversas que promueve *The Godfather*, un modelo de pensamiento no sólo legítimo, sino loable.

Si Coppola defendía la idea de buscar actores auténticos, y no estrellas, si estaba convencido de que la película debía ser una reconstrucción consciente y rigurosa de la ciudad de Nueva York de los 40, si se oponía a las demandas de mercado elementales de Evans y los demás ejecutivos de Paramount, no obedecía a una actitud de simple oposición a los valores clásicos, sino que todas sus batallas estaban motivadas por la inercia centrífuga implícita en la situación desde la cual está planteada la obra misma. Asumir el papel de artista, como Coppola insiste siempre, el papel de *auteur*, podemos decir nosotros, significa subirse al barco de la obra, comprometerse con la coherencia que exige su forma artística, la cual, como insistiremos en la segunda parte, es necesariamente una forma estético-política. A pesar de todas las transformaciones por las que ha transitado el concepto de *auteur*, este carácter dialéctico se mantiene hasta el momento: *el fundamento estético de la obra de un auteur es el mismo que el de la postura política o moral desde donde se expresa*, como dos caras de una misma moneda. La relevancia que tuvo la comunidad de inmigrantes italianos en la conformación de la identidad nacional de los Estados Unidos, y que Coppola aborda más directamente en la primera secuela, tiene que ver con el problema fundamental que supone la institución de la familia en la división de las ideologías católica y protestante, y que el cine clásico había ignorado casi por completo. Si el cine de autor de la primera ola es una reacción determinada, que ofrece respuestas concretas y directas a problemas urgentes e inmediatos,

consumados en el símbolo de la guerra de Vietnam, a partir de *The Godfather*, el *auteur* se limita a abrir preguntas, pues reconoce que no tiene todas las respuestas, y que su propia forma de ver el mundo es parte del problema, y si esta nueva lectura es legítima es porque así se comporta también su forma cinematográfica.

Hasta ahora hemos hecho un análisis de *The Godfather* en función de su forma intratextual, y del modo en que el tratamiento del filme se inserta en la ideología de la sociedad estadounidense. Pero queda todavía un punto extraordinario que señalar. Antes de la película de Coppola lo único a lo que las obras de arte aspiraban era a ser reconocidas en toda su profundidad por un sector privilegiado de la población: los críticos. Estoy convencido de que a partir de *The Godfather*, el cine adquiere una facultad insólita que le permite dejar su huella en un público global y masivo en el momento en que sus significados devienen íconos culturales que en algún momento se integran a nuestro imaginario popular y a nuestro lenguaje cotidiano, trascendiendo idiomas y fronteras. Dado que el tipo de signos como los que hemos señalado en *The Godfather* se localizan de manera implícita en la capa más profunda de su planteamiento, no es en realidad necesario que el público masivo sea consciente de las implicaciones políticas y estéticas que supone asimilar esos signos para que alcancen su potencial, al contrario, con sólo apropiárselos, citarlos y aconsejarlos en conversaciones ocasionales, aquellos espectadores menos capaces de reconocer la insidia de esta clase de mensajes son los que se verán más afectados por ellos.

Por supuesto, la pregunta es por qué *The Godfather* es la obra que inaugura este nuevo tipo de cine. La respuesta va más allá de los dominios específicos de la técnica y el arte del cine como tal. Aunque el descubrimiento de esta nueva configuración «siniestra» de *The Godfather* que manipula la consciencia de sus espectadores, es un factor necesario, naturalmente, es igual de importante que la película llegue a tantas personas como sea posible para que pueda convertirse en un verdadero fenómeno global. Antes de *The Godfather*, las películas se exhibían en su primera corrida sólo en una sala privilegiada por cada zona, a partir de donde se podía observar su potencial en el mercado y calcular el número de proyecciones en los demás cines en una segunda y tercera corrida. De ese modo, las películas iban construyendo poco a poco sus públicos, sobre la base de su propio poder de persuasión.

Biskind cuenta que el problema con esa lógica era que las demandas de Coppola habían hecho a *The Godfather* una película demasiado costosa como para dejarla a su propia

suerte, además, el hecho de que durara tres horas disminuía proporcionalmente la cantidad de proyecciones posible en cada sala. A sabiendas del potencial de la película que tenía entre manos —prosigue Biskind— Frank Yablans, entonces director de distribución de Paramount, «hizo a los exhibidores una oferta que no podrían rechazar⁷⁷»: en lugar de estrenar la película en unas cuantas salas favorecidas, Yablans ofreció la premisa a cualquier cine interesado en exhibir *The Godfather* por una cuota de 80,000 dólares por adelantado y una división de las ganancias de un 90/10 por ciento a favor de Paramount durante las primeras semanas, de modo que quien corriera el riesgo fueran las empresas de exhibición y no el estudio. El resultado fue que la película se estrenó en más de 300 salas a nivel nacional, en ese entonces, un número mucho más grande que cualquier otro estreno anterior. Gracias a esta nueva estrategia, según el mismo Yablans, nada más el dinero por adelantado ya le había redituado a Paramount de 25 a 30 millones antes de que la película fuera siquiera exhibida; si a eso añadimos el 90 por ciento de las utilidades y la venta masiva de boletos en todo el mundo, no es motivo de sorpresa que Paramount estaba haciendo historia con la película más redituable de todos los tiempos hasta ese momento (Biskind, 2001: 162-63). Esta lógica de distribución se volvería la norma para los actuales *blockbusters* norteamericanos, multiplicando de forma exponencial las cantidades de dinero invertidas y recaudadas en las obras posteriores. Después de *The Godfather*, Coppola se convirtió en el primer director en cobrar un millón de dólares por adelantado al firmar el contrato para dirigir la secuela.

הרע נגד הרשע (el mal contra el mal mismo⁷⁸). Esta es una de las primeras expresiones que, a lo largo de *The Exorcist*, aparecen con el fin de expresar el sentido del filme. Igual que *The Godfather*, en la superficie el mensaje parece bastante obvio y claro: el triunfo del bien sobre el mal. Pero como el mensaje «el mal contra el mal mismo» advierte desde el inicio, así como la reputación de dictador que su director, William Friedkin, se ha ganado a pulso, no está claro que esa oposición sea, en efecto, algo tan simple como la del bien contra el mal.

Como las demás películas que se suscriben a los parámetros de la segunda ola del *New Hollywood*, *The Exorcist* es también una pieza de género, en este caso, el horror. E igual que hace *The Godfather*, la película de Friedkin no se limita a repetir los esquemas de las

⁷⁷ "I'm going to make him an offer he can't refuse" es una de las frases más icónicas del cine de Hollywood que se repite en toda la saga de *The Godfather*.

⁷⁸ Agradezco al Mtro. Antonio Quiroz Miranda por su asesoría para la traducción.

ficciones clásicas, sino que replantea la estructura del género que lo nutre, pues a pesar de que muestra los mismos elementos que se han desarrollado en la ficción gótica desde su primera forma canónica, *El castillo de Otranto* (1764), también los desarticula y los reconstruye con significados insólitos. Hemos dicho que un comportamiento general del cine de autor, desde el mismo cine de Truffaut hasta el de nuestros días, es que asume una actitud artística a partir de establecer una relación dialéctica con los géneros y con las demás instituciones que lo posibilita. En esta manifestación particular de las películas de la segunda ola, sus directores lo hacen adoptando un perfil más bajo y más silencioso que sus predecesores, accediendo en su superficie a sus convenciones generales, pero siempre bajo una mirada crítica que en el fondo cuestiona su legitimidad, como hace *The Godfather* a propósito del valor de la familia, según acabamos de exponer. En el caso de *The Exorcist*, hay que revisar cómo adopta Friedkin los valores que representa lo gótico y, más importante, cómo los pone en tela de juicio para reclamar la película como propia.

El gótico surge como contrapeso cultural de las promesas de racionalidad y progreso de la Ilustración en el siglo XVIII. De acuerdo con Fred Botting, “el gótico condensa las muchas amenazas percibidas a estos valores, amenazas asociadas con fuerzas naturales y sobrenaturales, excesos de la imaginación y espejismos, el mal religioso y humano” (Botting, 2005: 2). De acuerdo con el mismo y otros autores⁷⁹, el carácter fundamental del modo gótico (para los expertos es más que un género) es, pues, su estética negativa, lo irracional, lo oscuro (por oposición al concepto de *enlightenment*) lo inmoral, lo fantástico, lo monstruoso, lo sobrenatural, la revelación, el inconsciente; todos ellos son los motivos del gótico, y también son los de *The Exorcist*.

Por supuesto, esta estética negativa, que pertenece por completo a la cultura popular, es también contracultural, rechazada como forma de arte moderno por su romanticismo anacrónico. En realidad el carácter de contracultura de la *American New Wave* permanece, aunque en distintos grados de intensidad, a pesar de sus variantes, incluso hasta nuestros días, el caso de Lynch es una muestra clara de ello. Lo contracultural en *The Exorcist* es la pretensión de hacer una película de horror para convertirla en arte. Pauline Kael denostó la película justamente por eso, “se burló de [...] sus intenciones de seriedad, citó a Friedkin en

⁷⁹ Una aportación importante en el estudio de esta materia para el caso de Latinoamérica se encuentra en *Latin American Gothic in Literature and Culture: Transposition, Hybridization, Tropicalization* (2017).

su pretensión más goebbelsesca: ‘Si es una película *por* alguien en lugar de *para* alguien, huelo arte’” (Biskind, 2001: 223).

La forma esencial en que Friedkin se apropia de la película es la perspectiva realista con la que está compuesta; como sucede con Altman, el estilo de las ficciones de Friedkin roza con la estética documental. En el caso de Friedkin, la influencia es inmediata: el director se había formado en la producción y dirección de documentales: *The People vs Paul Crump* (1962), *The Bold Men* (1965), *The Thin Blue Line* (1966). Este último fue el trasfondo esencial de su primera película de ficción relevante, *The French Connection*, que le dio el Oscar por mejor director.

La vocación documentalista de Friedkin será fundamental también en *The Exorcist*. Como es sabido, la película está basada en la novela homónima de William Peter Blatty, la cual, a su vez, está basada en (supuestos) hechos reales, la posesión de un niño en St. Louis, Missouri, en 1949, que fue registrada por el padre William Halloran en sus notas⁸⁰, quien asistía al Rev. William S. Bowdern durante el exorcismo. Para llenar todos los huecos de la novela de Blatty, Friedkin trató de entrevistarse con el muchacho que había padecido la susodicha posesión, ya un hombre jubilado en ese entonces, pero sólo pudo hacerlo a través de su familia, pues —de acuerdo con Friedkin— el hombre no recordaba nada y su familia quería protegerlo. “La familia era luterana⁸¹, y pasaron por todos los estados que vemos en la película, médicos, clínicas, y finalmente fueron con su propio pastor en la iglesia luterana, quien les recomendó ver a un sacerdote” (Friedkin en Breznican, 2012: 2). Además, el director usó varios consultores técnicos y espirituales que aparecen en los créditos para resolver los discursos de los médicos y los de la iglesia, incluso usó verdaderos curas como actores, como el Reverendo William O’Malley (Father Dyer), quien nunca ha vuelto a actuar en otro lado. El guion de la historia (escrito por el mismo Blatty) fue reescrito por orden del director varias veces porque estaba saturado de saltos en el tiempo y reflexiones metafísicas, y el tratamiento naturalista que proponía Friedkin exigía una narrativa lineal y humanizada.

Con estas y otras estrategias, Friedkin se propone subvertir el exceso romántico que caracteriza la forma de la escritura gótica (Botting, 2005), presentando una *mise en scène* neutralizada, sin imagerías metafísicas exacerbadas. Y aun así, mantiene la premisa básica

⁸⁰ Así se encuentra estipulado en el obituario del Padre Halloran en el *Washington Post* (ver ‘Halloran’ en la bibliografía).

⁸¹ De nuevo aparece la dialéctica protestantismo/catolicismo que informa la ideología de *The Godfather*.

del género al ser también una crítica al pensamiento científico, positivista. En el gótico, el científico es un personaje inepto a menos que transgreda las fronteras de la ciencia, y como vemos en el filme, ni neurólogos ni psicoanalistas tienen ninguna clase de poder sobre el mal que atormenta a Regan MacNeil (Linda Blair). En este sentido, el hecho de que el Padre Karras (Jason Miller) sea, además de un sacerdote, un psiquiatra de Harvard que debe ir más allá de los límites de su propia visión del mundo para traer de vuelta a Regan, lo convierte en una especie de Víctor Frankenstein.

La novela de Blatty salió a la venta en 1971, dos años después de la masacre de la familia Manson en la casa Polanski en L.A., y del asesinato de un joven afroamericano en el festival *Woodstock*⁸², por lo que nadie en Hollywood quería dirigir una película de terror. Nichols y Bogdanovich la rechazaron porque no era el tipo de cine que ellos querían hacer, Arthur Penn impartía cátedra en Yale, John Boorman, quien dirigiría la secuela cuatro años después, la rechazó porque “pensaba que era una historia acerca de torturar a una niña” (Biskind, 2001: 198). Cuando Blatty (también productor de la película) pensó por fin en Friedkin, quien se había referido a un guion para televisión de Blatty que Friedkin tenía que dirigir como “‘the worst piece of shit I ever read in my life’; Blatty reía, pensando, este tipo tiene agallas” (Biskind, 2001: 198). La película era controversial de entrada, y necesitaba a alguien que no tuviera reservas al decir lo que piensa.

Pero Friedkin estaba sobre calificado para ese perfil, no sólo decía lo que pensaba, era un director despiadado y abusador que no tenía el más mínimo respeto por el capital humano con el que trabajaba, al contrario, decía que “preferiría trabajar con tocones de árboles que con actores” (Friedkin en Biskind, 2001: 218). En defensa del realismo, se vio orillado a atarle la mano a O'Malley a la cara durante un tiempo considerable para que su mano temblara en la escena en la que le da la extremaunción al Padre Karras antes de morir, porque no lograba una ejecución verosímil. Otro evento similar conocido es el que narra Ellen Burstyn, quien interpreta a Chris MacNeil, la madre de Regan, en el que, después de repetir varias veces una escena en la que ella cae al suelo, su espalda lo estaba resintiendo, y luego de hacérselo saber a Friedkin, éste sólo fingió empatía por ella y con un gesto le indicaba al joven del staff que la jalaba con un cable que no le hiciera caso. Como resultado,

⁸² El suceso está registrado en un documental llamado *Gimme Shelter* (1970), dirigido por Albert y David Maysles.

cuenta Burstyn, se lastimó el coxis y hoy sufre dolores de espalda, pero también obtuvo su nominación al Oscar⁸³.

La película fue prohibida en varios países, incluso en Inglaterra, y generó una fuerte indignación en la comunidad católica eclesiástica que, lejos de preocuparle al director, sabía que le aseguraba un mayor éxito en taquillas. Incluso líderes religiosos no católicos se pronunciaron en su contra, como el carismático Reverendo Billy Graham, quien dijo que «había sentido el poder del mal incrustado dentro del celuloide mismo» en uno de los discursos que dedica a la abyecta relación entre lo sacro y lo profano en la cultura popular. Justamente, algo que separa mucho la intención de la película de la de la novela es la preponderancia de la blasfemia (la profanación de lo sagrado) por encima de su mensaje mistificador; esa es la idea central de la película y Regan es su alegoría perfecta⁸⁴. Ese es el ángulo desde el cual Friedkin interpreta la historia, y por lo cual “detestaba el primer borrador de Blatty de 226 páginas, quejándose de que el escritor se había extraviado demasiado lejos de su propio libro” (Biskind, 2001: 199). Aunque Friedkin ha dicho en entrevista que, para él, *The Exorcist* “es acerca del misterio de la fe” (Friedkin en Breznican, 2012: 4), me parece que es una respuesta ambigua y diplomática, que puede interpretarse de muchas formas. Por la evidencia de la obra misma, está claro que Friedkin nos mueve a involucrarnos de forma activa con el espectáculo que tenemos delante, es decir, a *dudar* de nuestras propias creencias, más allá de contemplarlas mística y pasivamente.

Para mostrarlo hay varios ejemplos, pero quizás el más contundente, o al menos el más popular, es la escena en la que Regan se clava un crucifijo en la vagina, diciendo, «let Jesus fuck you», sobre la cual Friedkin ha dicho que «El crucifijo y la vagina son cosas que nunca aparecen juntas. Son un tabú en la mayoría de las consciencias de las personas. De cierto modo está representando la blasfemia». Es curioso que sea esa la misma escena en la que Burstyn afirma que se lastimó la espalda, pues es una muestra de que Friedkin no sólo estaba «profanando» los valores de la Iglesia, sino cualquier principio moral o ético que le impidiera sacar el mayor provecho a las circunstancias, aún si sus actrices principales

⁸³ Durante todo el tiempo de producción sucedieron accidentes y tragedias familiares entre los miembros del equipo, aunque, por supuesto, no todos fueron causados por Friedkin, pero sí se corrió el rumor de que lo que estaba haciendo era un sacrilegio y que por eso la producción estaba maldita.

⁸⁴ En la secuela, *The Exorcist II: The Heretic* (1977), John Boorman toma esta misma dirección, presentando más claramente a Regan como una heroína angelical que se enfrenta al demonio que sigue dentro de ella.

terminaran atrofiadas física o emocionalmente, o todo el staff cayera bajo el influjo de una maldición.

En este sentido, el mayor objeto de profanación es Regan MacNeil/Linda Blair, la niña de trece años cuya función es encarnar y sacar a la luz no sólo al monstruo que la atormentaba por dentro, sino también la sórdida fascinación que nos produce a nosotros como espectadores el contemplar ésta y sus otras muchas fuentes de tortura. Biskind traduce (o reduce) esta última lectura a una jerga digna de los estudios de género, y que vale la pena citarla aquí en extenso: Según Biskind, Friedkin

[p]resenta una pesadilla masculina de la pubertad femenina. La sexualidad emergente femenina se equipara a la posesión demoniaca, y los hombres de la película —casi todos célibes curas— se unen para abusar y torturar a Regan [...] en su esfuerzo por regresarla a su inocencia presexual. Mostrar a Regan clavándose un crucifijo en la vagina pretende ser un gesto de sacrilegio sensacionalista y malévolo, pero es también una poderosa imagen de un aborto autoinfligido, sea que la herramienta sea un crucifijo o un perchero. Tanto Friedkin como Blatty tenían una fijación por sus madres; las escenas entre Karras y su madre moribunda obviamente fueron conmovedoras para ambos, y en la economía sexual represiva del filme, la puta Regan es el otro lado de la Madonna [la madre de Karras/Blatty/Friedkin]. *The Exorcist* está llena de asco hacia las funciones corporales femeninas; quizás no sea mucho exagerar el ver la famosa y horrenda escena en la que Blair vomita sopa de guisantes como una metáfora, al estilo de *Carrie*, de la menstruación. De hecho, *The Exorcist* está empapada de una especie de pánico menstrual (2001: 223).

Como bien lo advirtió Boorman, más que una historia sobre una niña poseída, parece que fuera sobre una niña que es *profanada*, violada y violentada, porque no es sólo el demonio quien la tortura, sino los médicos, los amigos de su madre en la fiesta, los mismos curas y, en última instancia, su madre en su intento de ayudarla. Si la blasfemia es la idea central de la película, habría que preguntarse, como hace el Padre Karras, “why this girl?” (01:54:00) ¿Cuál es la intención de presentar la historia desde esta perspectiva, y abstraerse de la resonancia metafísica que sugiere su temática espiritual? Me parece que es aquí en donde el pensamiento fílmico de Friedkin se equipara mejor al de Coppola en *The Godfather*,

motivando un pensamiento fílmico autocrítico. Si las películas como *The Exorcist* cuestionan la tradición que las nutre, lo hacen llevando sus premisas al límite, no negándolas como hicieron los directores de la primera ola.

De acuerdo con la tradición gótica, pareciera ser suficiente explicar el planteamiento del filme, como lo hacen muchos, por ejemplo, como lo justificó el sector de la Iglesia que celebró la película, diciendo que hay fuerzas que escapan a la razón, y que la victoria del bien sobre el mal es la victoria de Dios y la fe. Esta es la lectura que vamos a encontrar en la conclusión de casi cada reseña, a favor o en contra de la película, y, no obstante, pienso que hay razones de sobra para dudar de esta interpretación. Siguiendo a Botting, la estructura formal de la ficción gótica es el romance, el exceso, la poética del pasado, lo sublime, mientras que la función social de su simbolismo ha sido siempre sacar a la luz las cosas que nos provocan ansiedad, y que las buenas consciencias prefieren ignorar como si no existieran (Botting, 2005: apartado 1 y 2). Lo que hace Friedkin es mantener el mismo objetivo simbólico, pero revirtiendo su forma romántica. Si bien el tema de *The Exorcist* es gótico, sin duda alguna, el tratamiento de los personajes y la historia es bastante clásico. El villano es el mismo diablo (según lo que él mismo afirma), y el héroe (El padre Karras, no Merrin) un héroe trágico, que resulta ser griego, nada menos. El Padre Lankester Merrin (Max von Sydow) es la encarnación de la virtud de la fe, y muere en su enfrentamiento con el demonio. El padre Karras, en cambio, representa las debilidades humanas, pero también el sacrificio. La fe de Karras está casi extinta porque se culpa a sí mismo por la muerte de su madre, por dejarla sola antes de morir, y el demonio se lo recuerda varias veces. Cuando el Padre Merrin advierte a Karras, «The demon is a liar. He will lie to confuse us. But he will also mix lies with the truth... To attack us» (01:43:05), no está claro qué parte es verdad y qué parte es mentira en lo que le dice el demonio a Karras sobre su madre. ¿De verdad la abandonó? Lo que resuelve el nudo de la trama, como podemos comprobar, no es la fe de Karras, sino la culpa por la muerte de la madre (y la de Merrin, a quien también dejó solo en un momento de debilidad). La madre, momentos antes de su muerte, se le revela a Karras en forma angelical en la ventana por la que se lanza después de conseguir transferir al demonio dentro de él mismo para salvar a Regan. La madre de Friedkin había muerto también hace poco, mientras Friedkin estaba filmando, y de acuerdo con Friedkin, su madre “era una santa.

Nunca la escuché decir una cosa negativa sobre nadie. Era como Florence Nightingale” (Friedkin en Biskind, 2001: 220).

Si a Karras lo atormentan las (supuestas) mentiras del demonio, nosotros tampoco sabemos con certeza qué parte de lo que dice y muestra *The Exorcist* es a y qué parte es una manipulación de sus diversas voces enunciativas. Su discurso no deja de ser, como todo el cine de la segunda ola del *New Hollywood*, ambiguo, como Bazin lo había pensado treinta años antes y, por lo mismo, la mirada atribulada y dubitativa de Karras se confunde con la del director y con la nuestra, como podemos recordar en el análisis de *Les 400 coups*, de nuestro Capítulo 1. Así como *The Godfather* tuerce y revienta la institución de la familia desde sus propias entrañas, llevando los arquetipos del género gansteril a un punto crítico, *The Exorcist* repinta los signos góticos para hacernos ver que el verdadero monstruo no es siempre el diablo con cuernos y patas de cabra. Sólo un pensamiento maniqueo ultraderechista podría ver en la película de Friedkin esa especie de reivindicación de la fe que muestra en su capa más insustancial. No es sólo que Merrin (con toda su virtud) sea derrotado por el diablo, es el hecho de que lo disfrutamos, como sugiere la lectura cuasi feminista que apunta Biskind. Por eso no es muy arriesgado suponer que el espectador blanco, católico, patriota, jefe de una familia ejemplar, sea el que disfruta el espectáculo grotesco que Friedkin le ofrece con mayor facilidad y candidez; para las mujeres, por ejemplo, tal vez la experiencia no sea fascinante para nada. Por eso, y especialmente después de la muerte de Merrin (como símbolo de la virtud católica), la voz del autor, irónica y silenciosa, encuadra a una familia «disfuncional», sin padre, como blanco perfecto para la infestación demoniaca. Una familia a la que la profesión de la madre (actriz de Hollywood) hizo que ella y su familia se olvidaran no sólo de Dios (ni ella ni su hija son practicantes), sino de la amenaza del terror extranjero que ha justificado la guerra de Vietnam y todas las guerras estadounidenses desde siempre; pues no es gratuito que el demonio de la película venga de Iraq (Merrin descubre vestigios de Pazuzu en una excavación en el Nínive que desatan el hilo de la historia), algo que toma pleno significado cuando vemos que la película que filma Chris MacNeil es, según su propia evaluación, «una versión de Walt Disney de la historia de Hồ Chí Minh». La ironía autorial de Friedkin estriba en que, bajo la excusa del arte, en la historia Hollywood parece pisotear todo lo que es sagrado y banalizarlo. En que por su falta de devoción cristiana y ciudadana, la ouija que aparece en la casa MacNeil parece un objeto insignificante, y la presencia del

Capitán Howdy, como se le presenta el diablo iraquí a Regan, no sea más que una fantasía de su hija. Es irónico porque toda esa ideología representa el pensamiento del sistema que *justifica la violencia y la política del miedo* del Estado norteamericano contra la que todo el movimiento de los sesenta que alimentó a los directores de la *American New Wave*, Friedkin incluido, se rebelaba. Friedkin hace alarde de su postura autorial al utilizar esa misma violencia, la del miedo, *en contra* del sistema, haciéndonos dudar, como Karras, de nuestra propia fe (sea cual sea). Billy Graham no se equivocaba tanto porque, en efecto, *The Exorcist* parece en sí misma un demonio que nos habla mezclando mentiras con la verdad.

¿Por qué esta niña? Se pregunta el Padre Karras. ¿Por qué la blasfemia? Preguntamos nosotros. Merrin parece responder ambas preguntas a la vez: “I think the point is to make us despair. To see ourselves as animal and ugly. To reject the possibility that God could love us” (01:54:10), y, aunque Merrin supone que esta idea no es más que un engaño del demonio, me parece que es eso lo que consiguió *The Exorcist* como fenómeno mediático y cultural. Esa misma fuerza explica que la gente tirara las puertas de los cines para verla el 26 de diciembre de 1973, cuando se estrenó; que la gente se congelara haciendo filas esperando que las salas se abrieran; que se tuvieran que poner paramédicos en las entradas porque la gente se desmayaba en las salas o sufría ataques de pánico; que la Iglesia católica recibiera montones de solicitudes de exorcismos de personas que creían estar poseídas; que la Iglesia detestara la película; que ésta dividiera a la crítica pero enloqueciera a las masas. Este último efecto, dividir a la crítica pero fascinar a las masas, es contrario al de los directores de la primera ola del *New Hollywood*. Su carácter popular lo hace más contracultural que el mismo Robert Altman en el sentido de la «alta cultura» en donde suponemos que se encuentra el arte, y por eso, quizás sea una mejor expresión del cine de autor, sobre todo si recordamos que el ideal de los *Cahiers du cinéma* era «devolver el cine al pueblo al que pertenece».

Los ejecutivos encargados de la distribución en la Warner implementaron una estrategia tímida, conservadora, para promover la película. Igual que el espectador religioso y conservador, como se quejaba Friedkin, los ejecutivos “no vieron esto venir. [...] Estas son cosas que les pasan. No es algo que ellos hagan que pase. Imagínense que *The Exorcist* hubiera abierto como *The Godfather* o como *Jaws* un par de años después’. A pesar del hecho de que los Warner habían fastidiado la distribución, *The Exorcist* recaudó alrededor de \$160 millones [...], en los días en que los boletos costaban \$3, antes de que terminara su

exhibición” (Biskind, 2001: 224). Los Warner quedaron en ridículo, nadie se imaginaba la cantidad de dinero que se podía hacer en el cine, ni que una película pudiera causar semejante histeria colectiva.

Producida por Netflix, la compañía de televisión por *streaming* que hasta el día de hoy domina el mercado, *Stranger Things* (The Duffer Brothers, 2016 –) es una serie de televisión que fue uno de los primeros fenómenos mediáticos de la cultura popular en revolucionar este negocio mediante su audaz política de distribución, ofreciendo todos los episodios de la serie el día de su lanzamiento. Además, la serie es de vanguardia porque obtuvo mayor éxito⁸⁵ realizando el experimento que los ejecutivos habían implementado en el diseño de *House of Cards* (David Fincher, 2013 – 2018) hace tres años, que consiste en aplicar una tecnología de punta llamada *blockchain*⁸⁶, mediante la cual se puede analizar la inmensa cantidad de información que genera la actividad encriptada de los usuarios de internet (*big data*), para determinar, en este caso, las decisiones de mercado más importantes en la planeación de un producto de entretenimiento, como la dirección, el *casting* protagónico, el tema, entre otros factores.

Así como los modelos de distribución y diseño que hoy pone en práctica Netflix representan quizás el futuro de la industria, *Jaws*, la película que definió lo que hoy se conoce como *blockbuster*, también revolucionó en su momento el negocio del cine al menos en dos sentidos distintos y muy importantes: dio origen a la mentalidad ejecutiva de la secuela y, más importante aun, su estrategia publicitaria cambió para siempre la perspectiva desde la cual juzgamos el arte del cine, cuando menos el de Hollywood. Solamente dos películas (*The Golden Voyage of Sinbad*, 1973, y *Breakout*, 1975) habían utilizado la televisión como herramienta de promoción antes de *Jaws*, con un éxito relativo al hecho de que ambas eran películas de serie B. No había publicidad del cine en la televisión porque esta se consideraba, todavía en los años 70, una amenaza para el arte cinematográfico; antes de *Jaws*, el cine de

⁸⁵ De acuerdo con *The Guardian*, “*Stranger Things* promedió 8.2 millones de espectadores adultos entre los 18 y los 49 años. Esto la convirtió en el tercer espectáculo más popular de Netflix en el periodo equivalente, detrás de los éxitos comprobados de *Orange is the New Black* y *Fuller House* pero adelante de *House of Cards*. (Lawson, 2016).

⁸⁶ “Una *blockchain* es una lista de registros [electrónicos] en constante crecimiento llamados *bloques*, que están ligados y asegurados mediante criptografía. [...] La tecnología [...] puede ser integrada en áreas múltiples. [...] Ejemplos incluyen sistemas de pago, moneda digital [*bitcoin*], facilitación de financiamientos colectivos [*crowdfunding*], o implementación de predicciones de mercado”. (Wikipedia.com: *Blockchain*).

calidad era promocionado por los críticos, no por la televisión. No parece una mera casualidad, pues, que sea precisamente una película de Spielberg la que rompiera ese prejuicio, pues a diferencia de la erudición de directores como Friedkin o Scorsese, Spielberg era hijo de la televisión, y su vocación de cineasta proviene —según sus propias palabras— del deseo de hacer las películas que hubiera querido ver cuando era niño, y no de una mentalidad artística convencional.

Por otra parte, *Stranger Things* actualiza y recicla dramática y estéticamente una gran cantidad de materiales populares de gran valor cultural, localizados, en su mayoría, en los años 70 y 80, una producción de la cual Steven Spielberg es uno de sus más importantes referentes, pues en esas dos décadas dirige sus obras más influyentes, entre las cuales destacan en la serie *Close Encounters of the Third Kind* (1977), mejor conocida como *CE3K*, y *E.T. The Extraterrestrial* (1982), tanto por su cercanía en el tratamiento moral y dramático de los temas como por sus ambiciones estéticas audiovisuales. *Stranger Things* es una muestra entre muchas de que el impacto mediático cultural del imaginario cinematográfico creado por Spielberg sólo tiene comparación con el de Walt Disney Pictures o con el de la franquicia de *Star Wars* creada por George Lucas.

Si, como nosotros creemos, Spielberg es un legítimo ejemplo de *auteur*, estos datos preliminares nos permiten precisar, de entrada, que se trata de un tipo de cine de autor muy distinto al de los directores malditos de la primera ola, intelectuales exiliados que veían en las producciones de Jean-Luc Godard, inspiradas en el *cinéma vérité*, o en el alto nivel de abstracción y autorreferencialidad del cine de Orson Welles, los mejores modelos a seguir, generando públicos comprometidos con una causa política, aunque reducidos en número si los comparamos con los de la segunda ola. Spielberg, en cambio, se parece mucho más a la experimentación astuta, pero inocente, de François Truffaut o de John Ford⁸⁷, cineastas cuya fuerza de expresión parece actuar por la propia inercia de las historias que los inspiraron, por su instinto artístico más que por sus ambiciones filosóficas. Esta falta de pretensión intelectual que desalentaba toda crítica erudita, así como la escandalosa aprobación de las masas, explica el hecho de que, a pesar de que hoy es uno de los clásicos fundamentales del

⁸⁷ A menudo las películas de Spielberg dejan ver homenajes a estos dos directores, además del caso de Truffaut que veremos al final de esta entrada, destaca el eco que hace Spielberg de la escena del beso de John Wayne y Maureen O'Hara en *The Quiet Man* (John Ford, 1952) que aparece en *E.T. The Extraterrestrial*.

cine de Hollywood, en ese entonces *Jaws* no fuera reconocida como el trabajo de un artista. De acuerdo, por ejemplo, con su guionista principal, Carl Gottlieb,

[e]n esos años había verdaderos *auteurs* alrededor, y Steven no sería uno de ellos, por más que así lo quisiera. Debido a que su película era tan popular, siempre se le negó ese reconocimiento. No fue percibida como arte, sino como entretenimiento. Con cada película siguiente, era más y más cuidadoso de mantener la posición de *auteur* (citado en Biskind, 2001: 283).

Lo que sucedía no era que Spielberg no tuviera las facultades de un *auteur*, sino que era un nuevo modelo que ya habíamos visto gestándose en Coppola y en Friedkin, pero que no terminaba todavía de revelar su verdadera identidad, un *auteur* en cuya consciencia convergen la idea popular del cine como entretenimiento y el ideal moderno del cine como arte. De acuerdo con este principio, desde nuestro punto de vista, las primeras películas de Spielberg van a definir más claramente que *The Godfather*, e incluso que *The Exorcist*, un nuevo rumbo del cine de autor como *arte del entretenimiento*⁸⁸, una práctica que veremos desplegarse en diversas formas y grados en el trabajo de nuevos autores, como Quentin Tarantino, M. Night Shyamalan, Ridley Scott, David Fincher, y, hasta cierto punto, David Lynch, Christopher Nolan, o un Martin Scorsese actualizado, entre otros. Pero cuando *Jaws* se estrenó (incluso todavía en ciertos círculos académicos e intelectuales), la influencia negativa de la noción de industria cultural de la Escuela de Fráncfort no permitía reconocer valores artísticos en la estética de masas, el binomio arte-del-entretenimiento era algo que parecía un oxímoron. Sin embargo, el potencial de integración masiva de la *mise en scène* de *Jaws*, dado por su propio tratamiento inclusivo, combinado no sólo con su revolucionaria política de promoción, sino también con la estrategia de apertura que siguió el modelo de *The Godfather*, abriendo en más de 400 salas al mismo tiempo a nivel nacional, produjo un resultado extraordinario aun si sólo se midiera en términos comerciales, que no hacen justicia a la profunda huella que ha dejado Spielberg en toda la generación que creció con su película. Con una inversión insólita de más de 700,000 dólares sólo en *spots* de medio minuto en televisión, Universal superó los casi 90 millones que recaudaron *The Godfather* y *The*

⁸⁸ Tratamos este tema en un texto que mencionamos antes. V. nota 4.

Exorcist en rentas⁸⁹ por más de 30 millones, números escandalosos por esos años. Como apunta Biskind,

Jaws cambió el negocio para siempre, en el momento en que los estudios descubrieron el valor de las aperturas a gran escala [...] y la publicidad masiva en TV, ambas cosas incrementaron los costos de mercadotecnia y distribución, disminuyendo la importancia de la crítica impresa, haciendo virtualmente imposible que una película construyera lentamente a su público, a fuerza de mera calidad. [...] *Jaws* afiló los apetitos de las corporaciones por grandes ganancias rápidamente, que es lo mismo que decir que los estudios querían que todas las películas fueran *Jaws*. [...] En cierto sentido, Spielberg fue el caballo de Troya a través del cual los estudios comenzaron a recuperar su poder. Como Spielberg admite, ‘Mis influencias, en un sentido muy perverso, eran ejecutivos como Sid Sheinberg, y productores como Zanuck y Brown, más que mis contemporáneos en mi círculo de los 70. Realmente fui más un hijo del *establishment* que un producto de la USC o de la NYU’ (Biskind, 2001: 278).

A pesar de que la revolución mercadológica de *Jaws* no está directamente relacionada con el fenómeno del cine de autor (sus críticos inmediatos lo verán como algo totalmente opuesto a la ideología del *auteur*), así como tampoco el diseño estructural de *Stranger Things*, o el de *House of Cards*, es una aportación de sus creadores, la eficiencia de estas producciones para transmitir un mensaje dirigido a todo el mundo occidental fue un factor clave, fruto de ninguna casualidad, para que sus estrategias de mercado funcionaran del modo en que lo hicieron, y si vale la pena considerar estos casos en esta investigación es porque en gran parte es un asunto que se puede explicar por la amplitud de la visión de sus autores. *House of Cards* tiene todo el sello de David Fincher, un *auteur* ampliamente reconocido por su larga trayectoria. En el caso de *Stranger Things*, aunque sus creadores son relativamente

⁸⁹ Cuando se habla sobre el éxito de una película en el mercado, a menudo se confunde el término «renta» con la ganancia en alquiler para su formato en video, *DVD* o *Blu-Ray*. En este contexto, el término se usa como una reducción de «*distributor's rentals*», es decir, la parte que corresponde a la ganancia del distribuidor una vez que se le ha restado la tajada del exhibidor. Por eso es más confiable basar el éxito comercial de una película en las rentas que en sus ingresos netos en taquillas, ya que se eliminan de la ecuación los acuerdos entre distribuidores y exhibidores que suelen oscurecer el verdadero potencial comercial de un filme o franquicia (Cones, 1997: 41).

desconocidos⁹⁰, es el concepto de la serie lo que proyecta cierta imagen «autorial», pues éste rinde culto a los grandes autores de la cultura gótica del último tercio de siglo, como John Carpenter, Stephen King, George Lucas, además del mismo Spielberg. En *Jaws*, por su parte, vemos las mejores virtudes de Spielberg como director: “el reconocimiento de sus propias limitaciones, su talento para representar al público perfecto para sus colaboradores inspirados, y su habilidad de esponja para absorber sus contribuciones” (Biskind, 2001: 282). Esta forma humilde de asumir la dirección dista mucho de la de los directores de la primera ola, auto entronizados en su propia megalomanía. Igual que Coppola en *The Godfather*, Spielberg les iba a mostrar, una vez más, que el talento de un *auteur* se potencia mejor si se entiende como un oficio de colaboración, el cual se observa en la capacidad del director para encausar los distintos talentos artísticos en función de una idea central que proporciona la intencionalidad de la obra, no el hombre.

Y es que, igual que en *The Godfather*, más que la omnisciencia de una mente maestra, lo que vemos en *Jaws* es el equilibrio de varios talentos de gran repercusión artística. Por ejemplo, es imprescindible el manejo de la cámara de Michael Chapman, un cinematógrafo clave del cine de los 70. Aquí el movimiento de la cámara de Chapman se inspira en la cualidad horizontal del mar, al punto en que su resultado sólo puede apreciarse con justicia hoy en día en la versión de pantalla ancha, pues cuando se adaptó en un primer momento para el formato de video, en ese entonces de proporción 4:3, el ojo de Chapman se perdió.

En el plano musical del filme, hasta donde se⁹¹, en *Jaws* aparece por primera vez en el cine el famoso recurso que distingue los *scores* más memorables de John Williams, en el que un tema es asociado con la aparición recurrente de un personaje en escena mediante un recurso de la ópera wagneriana llamado *leitmotiv*. El tema del tiburón es uno de los elementos más emblemáticos no sólo de la película, igual que el acento de Marlon Brando en *The Godfather*, sino uno de los gestos del cine hollywoodense más arraigados en la cultura popular. Su efecto dramático es muy peculiar porque no está asociado en realidad con la aparición del tiburón en escena, sino con su posibilidad, sugerida por el movimiento de la cámara. La imagen opaca del tiburón aparece sólo en unas cuantas tomas, es más bien el tema

⁹⁰ No obstante, su reciente película *Hidden* (2015), así como la serie de M. Night Shyamalan, *Wayward Pines* (2015) en la que participan como escritores, los puso rápidamente en el mapa de la cultura gótica popular.

⁹¹ Me refiero al pensamiento musical *ex profeso* para ese fin. Aunque Kubrick ya había hecho algo similar antes en *2001*, la música no es original, por lo que no está compuesta con esa intención.

primitivo de Williams, sincronizado con un movimiento que no muestra nada concreto, lo que se infiltra en nuestra imaginación.

En la pantalla, lo único que vemos es el extraordinario trabajo de edición de Verna Fields, *alrededor* del tiburón, que le valió el Oscar: las reacciones de los personajes que son destazados o aterrorizados por él, los chorros de sangre que pintan el agua del mar, los restos de sus víctimas hundiéndose o arrastrándose por la marea, o los pies de los turistas inadvertidos flotando en la superficie, vistos desde el punto de vista del presunto predador; su primera aparición real no sucede sino hasta el minuto 01:21:09 de la película, cuando ya su presencia psicológica ha tenido un profundo impacto en la consciencia del espectador. Además, aparece por un par de segundos, y sólo una pequeña porción del animal. El protagonista, Martin Brody (Roy Scheider), es el primero que lo ve y vive para contarlo, y dice a su capitán, Quint (Robert Shaw), “You’re gonna need a bigger boat” (01:21:05), como subrayando la inconmensurabilidad del monstruo en nuestra mente.

La refinada solución de construir al monstruo en la imaginación del público es un recurso que parece a primera vista muy literario; sin embargo, aunque la película está basada en la novela de Peter Benchley, para él Spielberg estaba demoliendo la historia, pues decía que Spielberg “no tiene conocimiento de la realidad, sino de las películas” (Benchley en Biskind, 278). Y no se equivocaba, aunque el efecto dramático de la película es psicológico, no depende de ninguna retórica literaria, pues está logrado por completo mediante recursos de mostración fílmica: la sincronización cinemática impecable entre la música, la edición, la fotografía y los diálogos, que ofrece a la experiencia un ritmo y una tensión que mantiene el interés del espectador en todo momento. No hay un solo punto muerto en las dos horas que dura la proyección. No obstante, este tratamiento psicológico, el posponer la aparición del tiburón hasta el clímax de la historia, no estaba planeado de ese modo, sino que fue el resultado de una improvisación necesaria porque el robot que representaba al tiburón no era muy convincente y las tomas que había de él en los *dailies* eran ridículas. “Los efectos no funcionaban, así que tuve que pensar rápido y hacer una película que no dependiera de los efectos para contar la historia. [...] Me deshice de la mayoría de mis *storyboards* y sólo sugerí al tiburón. Mi película fue de William Castle a Alfred Hitchcock” (Spielberg en Biskind, 2001: 277). Aunque en la crónica de Biskind no todos coinciden con esta versión de Spielberg, varios miembros importantes del equipo, como Carl Gottlieb y Michael Chapman,

lo respaldan. Según Gottlieb, “Esa decisión fue colaborativa, con Steven marcando el camino”. Chapman agrega que *Jaws* “fue definitivamente una película de Spielberg. Es un sabio idiota, y la parte sabia es tan absolutamente real como la parte idiota. Él era un maestro para diseñar tomas que contaban una historia elegante y eficientemente. Yo sabía que podía aprender algo sólo al mirar sus escenarios” (Biskind, 2001: 277).

Si Spielberg era visto como un «*savant idiot*» por sus colegas era porque, aunque era amigo de muchos directores de la primera ola, como Brian de Palma, M. Scorsese, F. Coppola o Paul Shrader, en realidad la relación entre la expresión personal y la *politique des auteurs* era un asunto tan ajeno a la sensibilidad de Spielberg como la mente y la sexualidad femenina; Spielberg era, ciertamente, el amigo *weirdo* del grupo de los *movie brats*, acaso comparable con el carácter introspectivo de George Lucas, que en esos años no se juntaba sino con Coppola en el cuarto de edición de Zoetrope. La necesidad de expresión de Spielberg era más bien la de un niño que amaba las películas, “pero esta banda de tipos [de acuerdo con la actriz Margot Kidder], que iban a poner cómo veían la vida dentro de las películas, no sólo sabían de cine, sino que conocían un elemento extra, que era artístico, iban a ser artistas”. Así lo veía también Kit Carson, otro actor que solía asistir a las fiestas de los *movie brats*, quien decía que Spielberg “no quería ser un hijo de Jean-Luc Godard”, pues no compartía con ninguno de estos cineastas sus excesos ni sus neurosis; como él mismo confesaba, “Nunca probé la mezcalina, la cocaína, ni nada parecido. [...] Pero todos mis amigos estaban fuertemente metidos en las drogas. Yo me sentaba en un cuarto a ver TV mientras ellos trepaban por las paredes. [...] Me había perdido por completo la era de los hippies, estaba muy ocupado haciendo películas” (citados en Biskind, 2001: 259-60).

En efecto, Spielberg estaba muy lejos de ser un hippie, su única droga eran los pastelitos *twinky*, por eso cuando hizo *Jaws*, tampoco estaba interesado en subrayar el *statement* de protesta que motivaba las películas de sus compañeros, no porque no lo tuviera, pues

Jaws era en gran medida una película de su tiempo, una mirada post-*Watergate* a la autoridad corrupta. La estructura del poder de Amity, salvo por su jefe de policía, está unida en su intención de encubrir los ataques del tiburón para proteger al dólar todopoderoso. [...] Pero *Jaws* es [más bien] una película de política central: de los tres hombres que cazan al tiburón, Quint, el macho de derecha, es asesinado, mientras

que Hooper, el judío intelectual de izquierda, es marginado, dejando a Brody, el policía genérico, [...] para deshacerse del tiburón (Biskind, 2001: 279).

Con *The Godfather* y *The Exorcist*, *Jaws* abre la puerta a una nueva configuración del cine de autor en la que su *mise en scène* se formula desde una posición política neutral o ambigua, anti militante. Es cierto que el villano es más el alcalde Vaughn (Murray Hamilton) que el mismo tiburón, que no hace más que seguir los impulsos de su propio programa biológico, pero el alcalde se presenta sin ninguna tendencia ideológica en la que se profundice más allá de su ambición capitalista genérica de provincia. De nuevo, en lugar de renunciar a las convenciones de los géneros y centrarse en una dialéctica partidista, como lo hubiera hecho Robert Altman, Spielberg deja al villano corrupto en segundo plano, y enfoca su historia como un cuento de terror, cuya tradición popular exige que las variables de oposición sean más fundamentales. En *Jaws*, las encontramos en la fascinación transhumanista por descubrir al organismo perfecto que obsesiona al hombre moderno, desde Víctor Frankenstein hasta el robot Ash, que admira la perfección del *Xenomorph* en *Alien* (1979), de Ridley Scott. Igual que ellos, Matt Hooper (Richard Dreyfuss) es un hombre de ciencia que admira la perfección evolutiva del espécimen que tiene entre manos, y la comparte con nosotros. “What we are dealing here [rebate a Vaughn] is a perfect engine, an eating machine. It’s really a miracle of evolution. All this machine does is swim and eat” (00:52:28). Este es el argumento central de la película, el *statement* que propone Spielberg para reclamar su título (bien merecido) de *auteur*, por eso Brody es un personaje éticamente correcto, pero neutral en términos ideológicos, porque la fascinación sublime (la obsesión de Spielberg en todas sus obras canónicas) que nos produce el fantástico tiburón trasciende el poder del dinero y toda discusión política que divide a la especie humana, una declaración que pone uno de los últimos clavos al ataúd del *auteur* politizado de la primera ola y sus nostálgicos entusiastas, con lo cual Spielberg se impone comercialmente y aspira a horizontes artísticos más lejanos. En palabras de Biskind,

aunque *Jaws*, sordamente, usa la fórmula Us/Them implementada en filmes como *Bonnie and Clyde*, *Easy Rider*, y *M*A*S*H*, «Us» no es ya estrecha y tendenciosamente definido como la híper contracultura, sino que es expansivo e

inclusivo, una nueva comunidad compuesta en realidad por todos —todos son comida, en lo que respecta al tiburón. (Biskind, 2001: 279).

El jefe de policía Brody nos representa a todos porque no representa a nadie, *es* la masa. Si *Jaws* es una película que redefine el estilo de la *American New Wave* es porque deja de lado la consigna política para abrazar la esencia del ser humano. Su argumento casi apocalíptico trivializa los de los políticos y empresarios que se niegan a reconocer la torpeza de sus intereses mundanos ante el poder de la naturaleza. Así, la función autorial más evidente del primer cine de Spielberg es su obsesión por recuperar el valor clásico de lo sublime, pues su mirada de *auteur*, como la de Lucas, y también como la de Truffaut, es la del niño, un cine marcado por el interés de recuperar su inocencia inherente, su estética del asombro, aquello que habían visto los *Cahiers du cinéma* cuando se enamoraron del cine de John Ford.

Si el uso y abuso de las drogas fue una declaración contestataria que reafirmaba la ideología revolucionaria de la primera ola del *New Hollywood*, renunciar al nihilismo anárquico que Hopper, Altman, Rafelson o Scorsese buscaban en ellas, como hicieron Spielberg, Coppola y Lucas, se convertiría en la nueva declaración «contracultural» dentro del mundo del Nuevo Hollywood, que había creído que el espíritu artístico del cine estaba en la rebeldía adolescente de sus primeros directores; Spielberg, y dos años más tarde, George Lucas, les iban a mostrar a todos ellos el potencial crítico y estético que la mirada del niño podía aportar al cine de Hollywood.

“Realmente quería tomar el punto de vista de un niño [dijo Spielberg sobre *CE3K*], la inocencia sin educación que le permite a una persona dar este tipo de salto cuántico” (Biskind, 2001: 363). De nuevo escuchamos aquí el eco de la voz autorial de Truffaut. Por eso no es casual su aparición en *CE3K*, la película más personal (y quizás la más autorial) de Spielberg, en un papel mediante el cual Steven le rinde un hermoso homenaje. Momentos antes de que Roy Neary (Richard Dreyfuss, y claramente un delegado autorial de Spielberg) entrara a la nave nodriza, elegido por los pequeños seres espaciales que lo llevarán a su viaje intergaláctico, como a un niño, de la mano, Claude Lacombe (François Truffaut), quien había buscado por años el contacto con la vida extraterrestre, se acerca a Neary, y le dice, “Monsieur Neary, I envy you” (02:05:58). Lacombe fue el que hizo posible el contacto, quien descifró el modo de comunicarse con los seres alienígenas, y aunque no fue elegido para

viajar con ellos, estaba feliz por Neary, y porque al menos pudo ser testigo de que su sueño se había hecho realidad. De esta forma, *CE3K* es un título que no sólo refiere a la trama de la película, sino a la misión misma del arte del cine que Spielberg aprendió de Truffaut.

Lo que Spielberg y Lucas entendieron mejor que nadie en Hollywood es que, para la segunda mitad de la década, el espíritu bullicioso de los hippies estaba extinguiéndose. Después de la renuncia de Nixon y el irrisorio mandato interino de Gerald Ford que dejó al país en recesión, los estadounidenses veían en Jimmy Carter una alentadora promesa de recuperación. Con un presidente con nombre de niño y la mirada hacia el futuro, la mayoría de los *boomers* que para entonces ya eran padres de familia aspiraban a que sus hijos crecieran en un país próspero, y por eso ya no les interesaban las protestas. Las películas que proyectaban una sensibilidad incómoda, al estilo de un Robert Altman, o de un Dennis Hopper, ya no eran un tratamiento adecuado para una sociedad que buscaba reconciliarse con sus instituciones. Incluso a diferencia de Coppola y de Friedkin, cuyas películas, a pesar de que en el fondo fueron todavía tragos muy amargos, se habían ganado el corazón de las masas; el cine de Spielberg y Lucas se caracterizará por su afiliación a este nuevo espíritu optimista que Friedric Jameson llama «la lógica cultural del capitalismo tardío». En algún momento ambos cineastas se dieron cuenta de que la única mirada desde la cual era posible sostener tal discurso en el cine era la del niño. “Cuando hice [*American*] *Graffiti* descubrí que hacer películas positivas era emocionante, [pero] *Graffiti* era para quinceañeros; [*Star Wars*] es para niños de diez, doce años, (Lucas en Biskind, 2001: 318).

En el apartado 1.1 argumentábamos que el cine de autor que promovían los críticos de los *Cahiers du cinéma* era fundamentalmente un cine moderno, pero que su modernidad no estaba garantizada por el solo hecho de presentar un escenario actualizado, sino que, como hicieron Truffaut y Resnais en su propio contexto, el artista tendría que ser capaz de proyectarla de acuerdo con su cosmovisión particular. Es muy cierto que el cine de Lucas se adapta mejor a los nuevos tiempos porque, “[c]omo Spielberg, Lucas era hijo de la televisión. ‘Las películas tuvieron muy poco efecto en mí cuando estaba creciendo’, dijo [Lucas]. ‘La televisión tuvo un efecto mucho mayor’” (Biskind, 2001: 317). Sin embargo, hay que subrayar que, tanto como Spielberg, Lucas reclama la posición de *auteur* no sólo porque *resulta* que su visión del mundo coincide, como por obra de un accidente fortuito, con el

cambio de sensibilidad de su contexto, sino porque sus aportaciones a la cultura occidental, sobre todo a la de Estados Unidos y la de aquellos que, como México, se ven muy influenciados por Hollywood, son acontecimientos insoslayables en la promoción de ese cambio y, por lo tanto, en la configuración de esa nueva sensibilidad.

En este sentido, podríamos decir que este nuevo ideal del *auteur* se cumple mejor entre más alcance masivo tengan sus películas, algo a lo que aspiró el movimiento de la *Nouvelle vague* y que consiguió con un éxito muy modesto en comparación con lo que lograron Lucas y Spielberg; mas no debe perderse de vista que el concepto de *auteur* no está determinado sólo por su correspondencia con los caprichos de la cultura popular, sino también por la autenticidad de su propuesta artística. Así, el cine de autor, desde Truffaut hasta nuestros *auteurs* contemporáneos, se resuelve siempre en una tensión entre lo popular y la tradición académica, entre el contexto ideológico que lo posibilita y su forma peculiar de resistencia. Insistimos en que este criterio dialéctico, que retomamos de la crítica de los *Cahiers du cinéma*, es el común denominador que nos ha permitido dar cuenta de las abruptas transformaciones que ha sufrido el fenómeno del cine de autor a lo largo de los años setenta sin renunciar a la posibilidad de una noción de *auteur* general que atraviese todas sus mutaciones. Las películas de la primera ola se debaten entre la ideología contracultural que alienta su estética anarquista y su necesaria vinculación al sistema de Hollywood. Tanto *The Godfather* como *The Exorcist* ofrecen en su *mise en scène* un regreso a lo clásico que se reconcilia en apariencia con los estudios, pero que desestabiliza el *status quo* desde el interior de su propia ideología. Spielberg sustituye con su estética sublime aquella disputa entre liberales y conservadores que se había sostenido en la guerra de Vietnam. La naturaleza dialéctica de todos estos filmes es parte integral de su composición artística. En el caso de *Star Wars*, para todos está claro que es un fenómeno popular, y ciertamente se corresponde con el clima político e ideológico de reconciliación que reclamaba su país; pero para poder revelar su valor de autenticidad, como nos lo han mostrado los tres ejemplos anteriores, hay que traspasar su espesa superficie ideológica y ver con mayor precisión a qué clase de fuerzas están respondiendo sus argumentos autoriales de resistencia.

Aunque, en general, la recuperación crítica de los arquetipos clásicos de las cuatro películas de la segunda ola que hemos propuesto analizar pueda interpretarse ya como ruptura con la modernidad, quizás sólo *Star Wars* está planteada desde una cosmovisión que

podamos llamar con propiedad posmodernista. Al retomar los modelos del estilo clásico, las primeras tres películas de la segunda ola adquieren cierta forma *paródica*, en el sentido de imitación crítica que estudia Friedric Jameson (1991: 16). Por lo tanto, al proyectar sus motivaciones críticas ulteriores, según hemos sugerido, en el trasfondo de su discurso, las mantienen todavía con un pie en la lógica de la modernidad. Pareciera que *Star Wars* participa de un tipo distinto de consciencia del pasado, más parecido al pastiche (Jameson, 1991) o a la alegoría (Owens, 2001), según el cual, más que una crítica, se antoja una especie de nostalgia neutral por el pasado. Sin embargo, aunque Lucas mantiene esa estructura alegórica y de pastiche en el filme, sostendremos que su ambigüedad ideológica señala un discurso crítico similar al de los demás directores de la *American New Wave*.

La alegoría, de acuerdo con Craig Owens, es un doble impulso del pensamiento estético posmoderno que surge de “[l]a convicción de que el pasado es algo remoto junto con el deseo de rescatarlo para el presente” (2001: 204). La frase con la que abren las películas de *Star Wars*, «A long time ago, in a far, far away galaxy» es un signo casi unívoco que remite a los cuentos de hadas y a la propia fascinación de la fantasía clásica por un pasado perdido. Tal como afirma George Lucas, *Star Wars* es un intento por recuperar esa tradición mitológica. “Vi que los niños de hoy carecen de una vida de fantasía —ellos no tienen *westerns*, no tienen películas de piratas. [...] Disney había abdicado su reinado sobre el mercado infantil, y nada lo había reemplazado” (Lucas en Biskind, 2001: 318).

Algo que tienen en común todas las películas que hemos revisado, hasta toparnos con los casos de Spielberg y Lucas, es la consciencia de clase que les confería un centro crítico común. A partir de *Jaws*, pero más claramente de *Star Wars*, se abre la posibilidad de concebir el cine como “un campo de heterogeneidad discursiva y estilística sin una norma”, al que Jameson, siguiendo a Adorno y a Thomas Mann, define como pastiche (1991: 17).

La reflexión paródica de la segunda ola del *New Hollywood* se observa en su “imitación de un peculiar o único estilo idiosincrásico, [en] el uso de una máscara lingüística, [en el] discurso en una lengua [en apariencia] muerta” (Jameson, 1991: 17). Pero el sincretismo cultural de *Star Wars* no parece apuntar en ninguna dirección particular (como la crítica a la institución de la familia en *The Godfather*, o la crítica de la fe en *The Exorcist*). Si esto es así, más que a la parodia, *Star Wars* se ajustaría a los criterios del pastiche posmoderno, que se apropia de “todas las máscaras y voces almacenadas en el museo

imaginario de una cultura ahora global. [La estética del pastiche, tal como la que vemos en *Star Wars*, es] una canibalización arbitraria de todos los estilos del pasado, [que] no es incompatible con cierto sentido del humor [...] ni es inocente de toda pasión: es al menos compatible con la adicción [...] por un mundo transformado en imágenes abruptas de sí mismo y por pseudo eventos y «espectáculos»” (18).

De acuerdo con el diagnóstico de Spielberg, mientras que con *CE3K* él ha conseguido una “película esotérica de ciencia ficción, [Lucas] ha hecho el *crossover*” (Spielberg en Biskind, 2001: 335), que es otro término para referirse al pastiche de Jameson. Para subsanar la falta de talento que Lucas sufre como escritor, había estudiado a profundidad una gran variedad de mitologías que nutren el universo de *Star Wars* y que son el material contracultural con el cual Lucas sustituyó el idealismo hippie que predominaba en sus contemporáneos. Por supuesto, el mito más inmediato para él es el *western*, y su influencia es enorme en *Star Wars*. El personaje de Han Solo (Harrison Ford), por ejemplo, es un manierismo evidente de John Wayne, y los enfrentamientos entre las tropas imperiales y los rebeldes sustituyen las balas por rayos láser, pero son coreografías calcadas de los clásicos de Ford y de Hawks.

Sin embargo, las habilidades del pistolero están al alcance de cualquiera en *Star Wars*, de modo que sus referentes del *western* se subordinan a un poder superior que no puede ser así de inmediato: la Fuerza. La Fuerza es el concepto que reúne los motivos alegóricos más lejanos de la historia. De forma inteligente, Lucas inicia su saga *in medias res*, en un cuarto episodio, cuando la Fuerza no es más que una especie de religión arcaica de la cual sólo quedan raros vestigios. Otro de los elementos mitológicos fundamentales que Lucas incorpora a su película son las historias de iniciación chamánica que Carlos Castaneda relata principalmente en *Las enseñanzas de don Juan* (1974), de las cuales proviene la noción de la fuerza/el poder como una forma de conocimiento intuitivo y no ordinario, accesible sólo para quien es escogido y debidamente instruido. En consecuencia con la neutralidad ideológica que presumirá el Lucas más crítico y reflexivo que expondremos enseguida, el poder que otorga este conocimiento tiene tanto un propósito benefactor como «un lado oscuro» que don Juan Matus (el chamán de Castaneda) no está interesado en polemizar. La espada láser del *Jedi*, a la que Obi-Wan Kenobi (Alec Guinness) se refiere como “an elegant weapon for a more civilized age” (00:33:49), así como su título de «caballero», rinden culto al «*western*»

oriental de Akira Kurosawa⁹², conservando en ello toda su lejanía aurática —diría Walter Benjamin— que se yuxtapone a la de la cultura chamánica mesoamericana de Castaneda.

Como las otras tres películas de la segunda ola, en la superficie de *Star Wars* se percibe una clara distinción entre el bien y el mal, la historia presenta dos posturas fundamentales: un Imperio que ha desplazado por la fuerza al sistema democrático republicano con el que antes se gobernaba la galaxia, y un grupo de rebeldes que buscan restaurar la democracia. Después de todo, según el mismo Lucas, “yo quería hacer una película para niños que introdujera una moralidad básica” (en Biskind, 2001: 318). Esta decisión está relacionada con otro aspecto alegórico que remite al perfil con el que Lucas saca a la luz su figura autorial, que se encuentra en su un acercamiento ambiguo, peculiar, al tema de la guerra, que oscila entre una aproximación anti militante, y una más bien conservadora. A diferencia de los directores de la primera ola que protestaban de forma directa contra la guerra de Vietnam, Lucas deja de lado ese conflicto particular, demasiado inmediato para su aproximación fantástica al cine, y reviste todos los signos del Imperio con la imaginería nazi. Una vez que la ideología del nacionalsocialismo se hubo establecido como maligna por el mundo occidental, adoptarla como villano en cualquier ficción no implicaría ningún compromiso ideológico para nadie.

Así, los *stormtroopers* son soldados del Imperio cuyo apelativo está basado en la *Sturmabteilung*, (SA), el ala paramilitar del Partido Nacionalsocialista Alemán que, junto con la SS, fue pieza clave para que Adolf Hitler asumiera el control de la nación. Lucas retoma el rango de canciller federal alemán como la máxima autoridad de la república en *Star Wars*, y así como Hitler ocupó primero el cargo de canciller antes de proclamarse emperador, el senador Palpatine (Ian McDiarmid) es elegido como supremo canciller como un primer movimiento hacia la conquista por parte del Imperio. El diseño del casco icónico de Darth Vader es una adaptación del que usaban los soldados nazis de alto rango, con una coleta en la parte posterior. A partir de *Star Wars*, John Williams va a consagrarse como una de figuras más importantes en la composición de música para cine a nivel global. Con la misma fuerza icónica que en *Jaws*, el tema de Darth Vader, entre otros, se ha vuelto un referente inconfundible de la saga, y del mismo modo que el *Walkürenritt* es el *leitmotiv* de

⁹² Entre los más destacados, podemos mencionar *Seven samurai* (1954), *Rashomon* (1950), *The Hidden Fortress* (1958) y *Throne of Blood* (1957).

la *Cabalgata de las Valquirias* de Wagner con el que se ha asociado popularmente la imaginería militar de los nazis, el tema de Darth Vader (también conocido como *Imperial March*) es un *leitmotiv* de corte marcial. Así como las escenas de batallas con pistolas láser imitan la dinámica del *western*, para lograr la verosimilitud operativa de las batallas entre naves espaciales de *Star Wars*, Lucas utilizó como modelo grabaciones genuinas de las batallas en aviones de la Segunda Guerra Mundial.

Estos y otros ejemplos sostienen la fácil distinción entre buenos y malos en *Star Wars*, sin embargo, si hemos insistido en la posición neutral o ambigua de Lucas, es porque, igual que sucede con los otros casos que hemos visto, el tratamiento de los signos de la película es mucho más complejo de lo que parece a primera vista, y en el caso de *Star Wars*, es algo que ha dado lugar a un sinfín de teorías e interpretaciones alternativas que han enriquecido la propuesta original de Lucas, y que mantienen viva su efervescencia semiótica y cultural. Por nuestra parte, nos limitaremos a señalar dos puntos que consideramos los de mayor relevancia para revelar la peculiar posición autorial de la película original que, no obstante, se comprende mejor a la luz de las contribuciones del resto de su universo diegético en expansión, a las que también habremos de hacer algunas referencias necesarias.

Hemos dicho antes que Han Solo está inspirado en el *cowboy* del *western*. Sin embargo, la moralidad de mercenario que exhibe al principio desalienta una comparación paralela con la solemne integridad de los personajes de John Wayne, para luego redimirse al final de la película, un giro que vuelve al personaje de Solo mucho más verosímil, más interesante y, de hecho, más *humano*, en correspondencia con el coeficiente de cercanía entre arte y vida que promovían los *Cahiers du cinéma*. En este sentido, el origen de la transformación moral de Solo quizás pueda explicarse, al menos en parte, en las conexiones entre la historia de *Star Wars* y la vida de Lucas, en este caso, se trata de la relación de Lucas con Coppola que, según Biskind, Lucas proyecta en la relación entre Luke Skywalker (Mark Hamill) y Han Solo. Biskind va más allá de que el nombre de pila «Luke» tiene un enorme parecido con «Lucas», y nos hace notar que, como Coppola, “[Han] Solo burlaría al Imperio (léase estudios) y disfrutaría deslizándose por la orilla del precipicio, pero apostaba y perdía muchísimo, sin poder acumular suficiente dinero para conseguir verdadero poder, y tenía una racha autodestructiva de una milla de ancho”. (Biskind, 2001: 324-25). A partir de sus entrevistas con Lucas, Biskind sugiere que la redención de Solo por la influencia positiva de

Luke está basada en la influencia que tuvo Lucas en Coppola para que aceptara dirigir *The Godfather*, y con ello se convirtiera en uno de los *auteurs* más celebrados de Hollywood. Lejos de descartar ese razonamiento, quisiera yuxtaponer otra lectura, ampliamente difundida entre los seguidores de la saga, con la cual la tesis de Biskind se puede apuntalar, más que refutar.

Primero habría que reparar en el hecho de que la moralidad cuestionable con la que conocemos a Solo es consecuencia del mismo pragmatismo mediante el cual no reconoce el poder ni la existencia de la Fuerza. Después de oír la instrucción mística de Obi-Wan a su discípulo, Luke falla en una de sus lecciones, y Solo le replica: “Hokey religions and ancient weapons are no match for a good blaster at your side, kid. [...] I’ve flown from one side of this Galaxy to the other. I’ve seen a lot of strange stuff, but I’ve never seen anything to make me believe there’s a one all-powerful force controlling everything” (01:01:07). Ahora, fuera de la diégesis, consideremos que, después del fracaso comercial de *THX 1138*, el primer largometraje de Lucas que el mismo Coppola financió, Coppola instruía a Lucas con la misma condescendencia y con el mismo sentido pragmático con los que Solo trata a Luke, señalando que su fracaso se debía a que Lucas no estaba interesado en hacer películas emocionalmente atractivas, sino abstracciones esotéricas y ciencia ficción. De vuelta a la misma escena, Obi-Wan, en su calidad de guía espiritual, nos recuerda el patrón de las enseñanzas del don Juan Matus de Castaneda, cuando le dice a Luke, “I suggest you try again, Luke, but this time let go your conscious self, and act on instinct” (01:01:32). En la historia, «*esta vez*», Luke sentiría el poder de la Fuerza a través de su instinto; «*esta vez*», en el plano contextual, Lucas escucharía la voz de Castaneda, su maestro espiritual, y no la de Coppola. En la yuxtaposición de ambos órdenes de sentido, según sostendremos de forma más sistemática en la segunda parte de la tesis, aparece ese tercer nivel al que nos hemos referido ya como *nivel autorial*, y que definiremos de manera más teórica, y a fin de distinguirlo de otras formas de pensar en el autor en el cine, como «nivel perlocutorio de la enunciación» (apartado 4.1) que no se confunde ni con el contexto ni con la diégesis, sino que abarca o considera a los dos y los pone en una relación dialéctica, para comprender que *Star Wars* está, de hecho, *dirigida*, en su sentido más amplio, no sólo su narrativa, por el instinto infantil de George Lucas que define su estilo.

El hecho de que Solo haya evadido «milagrosamente» la muerte tantas veces a lo largo de la historia, es un misterio que los fanáticos de la serie explican por la influencia que parece que la Fuerza tiene en él, pues esta elige a sus vehículos independientemente de su fe, como explica el chamán a Castaneda. Si le damos continuidad a la tesis de Biskind, podríamos decir que también Coppola, pese a su escepticismo, se convirtió en un verdadero *auteur* con una película comercial. Por supuesto, esto no es más que una retahíla de especulaciones, pero al menos desde la perspectiva autocomplaciente de Lucas, en la que nombra al héroe más importante de su historia igual que él, estos datos no pueden ignorarse.

Si bien esta interpretación nos permite establecer un anclaje autorial con el planteamiento del filme con el que Lucas se apropia de la película, no aporta muchos elementos que indiquen la dirección de su tratamiento ideológico más profundo. Para poder cumplir ese objetivo, crucial también para la caracterización de la figura del *auteur*, hay que analizar otros factores menos arraigados en la personalidad de los personajes. De acuerdo con la percepción general, como dice Obi-Wan a Luke en su primer encuentro, “For over a thousand generations the Jedi Knights were the guardians of peace and justice in the old Republic. Before the dark times... before the Empire” (00:33:55). En *The Godfather*, la reivindicación de la institución de la familia por parte de Vito Corleone es poderosamente persuasiva por la autoridad de su retórica, pero oculta con el mismo arte su lado más perverso. Del mismo modo, los caballeros *Jedi* se rigen por un código de honor similar al *bushido* del samurái, basado en los principios de paz y de justicia, tan persuasivo como la cosmovisión de Don Corleone. Por eso el público masivo suele asimilar y apropiarse ambos discursos con la misma inocencia y entusiasmo. Veamos cómo, mediante una operación similar a la de Coppola, Lucas se las arregla para infiltrar una profunda crítica a la ideología que sostiene a sus héroes, ocultando un significado perverso en el corazón mismo del código *Jedi*, el signo de preservación del *status quo* que hace pasar a la película como inofensiva.

De acuerdo con el don Juan de Castaneda, el poder secreto de los chamanes yaquis no es en sí mismo bueno o malo. Esta precisión tiene una profunda repercusión ideológica en *Star Wars*, puesto que si la tomamos en cuenta entenderemos que, en su origen, la Fuerza, la alegoría con la que Lucas recupera esta mitología mexicana, basada sólo en los estados alterados de consciencia que proporciona el consumo de plantas alucinógenas como el peyote, no es más que una forma alternativa de conocimiento, es decir, una fuente de poder

neutral en términos morales, por eso el valor último de la Fuerza no es ni el bien ni el mal, sino el equilibrio. En *Star Wars*, la némesis del caballero *Jedi* es el *Sith*, que posee un conocimiento similar al de los *Jedi*, pero que, según la doctrina *Jedi*, ha sido «corrompido» por el «lado oscuro de la Fuerza». Sin embargo, si mantenemos la premisa de que la Fuerza es una fuente de poder indiferente a las divisiones morales de los hombres, en realidad hablamos de que el *Sith* es, en teoría, simplemente un guerrero más sabio que el *Jedi* porque tiene acceso a una clase de conocimiento a la que los *Jedi* han renunciado por dogma, una aclaración que, de hecho, se nos va ratificando poco a poco a lo largo de la saga.

Siguiendo este razonamiento, se revela el problema principal de imaginar al Imperio, con todo y su iconografía nazi, como una simple representación de la maldad, y a la orden de los *Jedi* como un organismo dirigido por los principios de la paz, la justicia y la democracia que predica Obi-Wan. Según la versión «oficial» de la historia que después atestiguamos en las precuelas, antes del Imperio, los *Jedi* operaban en el sistema republicano de la galaxia como su máxima voz parlamentaria, y fueron traicionados por los *Sith*; como resultado, la galaxia cayó en una era oscura y tiránica. Sin embargo, el código *Jedi* no permite ejercer su poder en contra de ningún ser viviente, menos dominar a una nación entera. Y, aun así, en nombre de la justicia, atacan y asesinan a cualquier población que consideran un «enemigo», incluyendo a su propio líder, el canciller Palpatine, quien tomó el poder antes de la instauración del Imperio, pues fue elegido por el mismo sistema democrático que los *Jedi* supuestamente representan. El senado que regía el sistema de gobierno de la galaxia antes del Imperio, cuya cabeza era la orden de los *Jedi*, se presenta en las precuelas como un desastre político y diplomático que busca frustrar el intento de varios planetas por separarse legalmente del gobierno de la República. La profundidad crítica de la saga estriba en la poderosa ironía de que *las guerras* que le dan su título son, precisamente, el último recurso de la República, a saber, *la Fuerza*. Por medio de la fuerza, la así llamada “República” busca mantener unida la galaxia bajo el régimen autoritario de los *Jedi*.

Por otro lado, el conocimiento «prohibido» que los *Jedi* consideran una «perversión ética» de la Fuerza permite a los *Sith* entender cosas que van más allá de la comprensión ordinaria, un conocimiento que quizás justifique en última instancia la instauración del orden imperial en la galaxia pues, bajo esta perspectiva, el llamado «imperio galáctico» tiene más bien brillantes tintes de *anarquía* y *revolución* en su trasfondo. Sin embargo, se trata de una

pieza de información, hasta donde sé, *indeterminada* en la historia oficial. Así puede verse en los términos que subrayo la eficacia retórica de *Star Wars* como cine de autor, una eficacia instalada en un espacio no oficial de posibilidad, sino uno que depende de las operaciones creativas de su comunidad de consumidores, los *fandoms*.

Lucas plantea, entonces, la ideología de los *Jedi* como un pensamiento dogmático y autoritario. Lo cual sugiere que aquello que prohíbe el código *Jedi* del pensamiento del *Sith* no sea otra cosa que una forma de pensamiento crítico avanzado, antisistémico, el mismo lugar que Lucas ha fabricado para sí en relación con el sistema de Hollywood. Un último dato que parece reafirmar esta lectura es que, si Darth Vader es el personaje de mayor arraigo popular, es porque encarna esta misma lucha en su desarrollo interior. Antes de ser un *Sith*, su nombre era Anakin, y se convirtió en un caballero *Jedi* prodigioso, el padre de Luke; pero a diferencia de los demás aprendices y de su maestro, Obi-Wan, cuestionaba el criterio inapelable del consejo mayor de los *Jedi*, quienes juzgaban su conducta inconforme como falta de madurez, y no como sabiduría revolucionaria, un guiño más a la revolución de los jóvenes que distingue la *American New Wave*. Esta idea central de la obra de Lucas, se resume en uno de los diálogos finales de las precuelas, entre Anakin (Hayden Christensen) y Obi-Wan (Ewan McGregor), quien le dice: “Anakin, Chancellor Palpatine is evil”. Y Anakin le responde, “From my point of view the Jedi are evil” (01:58:37).

Como en el caso de *The Godfather*, la comprensión cinematográfica pura de *Star Wars* tiene un paralelismo imprescindible con su estrategia mercadotécnica que viene a cerrar el círculo que exige la coherencia holística del cine de autor como un movimiento que se integra en todas las esferas de la cultura, no sólo en sus estrategias ficcionales. Lucas nos ofrece en el negocio de *Star Wars* una visión tan amplia como la de los *Sith*, por más que a los ojos del mundo se percibiera como una inmoralidad, echando por tierra muchos de los prejuicios que no habían permitido a los estudios explotar el potencial económico del *blockbuster* naciente. En este sentido, si Biskind asocia al Imperio con los Estudios, es posible que éstos se vean mejor reflejados en la forma dogmática del pensamiento de los *Jedi*, y que Lucas se identifique mejor con el lado oscuro y con los *Sith*, que, en este plano, podemos entenderlo como una metáfora ficcional de la explotación inescrupulosa de la lógica de la industria cultural, que Lucas lleva hasta sus últimas consecuencias, marcando una nueva pauta en las estrategias de mercadeo del cine más comercial de Hollywood. El instinto infantil

que guio las decisiones artísticas de *Star Wars* más arraigadas en nuestra cultura popular fue el mismo que guio sus decisiones financieras más atrevidas.

En primer lugar, Lucas sabía que lo normal era que los estudios financiaran sus películas con dinero prestado, así que resolvió asumir el riesgo de la deuda y financiar él mismo su película, máxime si tomamos en cuenta la osadía tecnológica que implicaba para ese momento una obra como *Star Wars*. Pero además de jugar el papel de productor que había aprendido de Coppola, gestionó también los derechos de la banda sonora, los de las secuelas y los de mercadeo de juguetes, demandas absurdas desde la perspectiva de la Fox, que se hizo cargo de la distribución. “Todos sabían que diseñar, manufacturar, y distribuir los juguetes tomaba [...] meses, y que para entonces la película sería ya historia⁹³. Era axiomático que no se podía hacer dinero de las secuelas, y que los derechos obviamente no sumaban mucho a menos de que la película fuera un gran éxito, el cual nadie [sino Lucas y Spielberg] esperaba” (Biskind, 2001: 321). Después del éxito de la primera película, Lucas decidió financiar también la secuela, “e insistió en un 50, y después en un 77 por ciento de las ganancias sin precedente [...]. Disfrutó restregárselo al estudio, explicando, ‘me habían jodido al principio y ahora soy capaz de hacérselo a ellos’” (Biskind, 2001: 341).

Igual que Spielberg con *Jaws*, Lucas demostró con *Star Wars* que puede hacerse un cine de autor propositivo y auténtico sin recurrir al catálogo de estrellas de Hollywood (ni Harrison Ford ni Carrie Fischer [Princess Leia], quizás los referentes actorales más populares de la saga original, eran nadie cuando se estrenó *Star Wars*, ni tampoco Mark Hamill, cuya celebridad se la debe casi de manera exclusiva a su personaje, Luke Skywalker), y sin montar un escenario político ruidoso. Finalmente, al asumir él mismo los mayores riesgos, “mostró que una película fenomenalmente exitosa podía hacerse a partir de material original. Reveló a los estudios el potencial del mercadeo, les mostró que la venta de libros, camisetas, y figuras de acción podían ser un centro lucrativo significativo. [...] Pero más allá de eso, *Star Wars* tuvo un profundo efecto en la cultura” (Biskind, 2001: 341) popular, que devolvió por fin el cine a la gente, como aspiraba la *Nouvelle vague*. La mejor prueba de ello es que Pauline

⁹³ A la fecha, de acuerdo con Tom Stern, director de un episodio de la serie *The Toys that Made Us* (2017) dedicado a analizar la influencia económica y popular de los juguetes de *Star Wars*, mientras que la película ha recaudado a la fecha y a escala global un poco más de 700 millones de dólares, los juguetes han hecho prácticamente el doble.

Kael sólo pudo percibir en *Star Wars* el puritanismo y el encantamiento espectacular de su capa más superficial.

SEGUNDA PARTE

**METODOLOGÍA TEÓRICO-CRÍTICA
PARA EL ESTUDIO DEL CINE DE AUTOR**

...Y así sucesivamente. Todo ello se acumula en mi conciencia y en mis sentimientos cuando, como director o como actor, trato de obtener un dominio emocional de la situación propuesta.

The Film Sense

— SERGEI EISENSTEIN, 1947 (1974)

En relación con los fenómenos podemos usar [...] tanto el entendimiento como la razón. La cuestión reside en si ambas facultades poseen otro uso cuando el objeto no es un fenómeno (cuando es un número), y éste es el sentido en que se toma el objeto cuando lo pensamos en sí como meramente inteligible, es decir, como dado sólo al entendimiento y no a los sentidos. El problema consiste, pues, en saber si, además de ese uso empírico del entendimiento (incluso en la representación newtoniana de la estructura del mundo) existe la posibilidad de otro uso trascendental que se refiera al número como objeto. A este problema le hemos dado una respuesta negativa.

Kritik der reinen Vernunft

— IMMANUEL KANT, 1781 (1978)

CAPÍTULO 3

LA UNIDAD SEMIÓTICA DEL DISCURSO FÍLMICO

3.1. **MOVIE: APORTACIONES GENERALES DE LOS CRÍTICOS BRITÁNICOS EN LA CONFIGURACIÓN DE LA «TEORÍA DEL AUTOR»**

Uno de los ideales más importantes —para nosotros quizás el más importante— por los cuales François Truffaut y sus colegas iniciaron el movimiento del cine de autor se hallaba en la consciencia política de devolver el cine a la gente; se trata de una exigencia difícil de ignorar, en especial para pensar (en) la forma más industrializada del arte, por lo menos hasta hace no más de un par de años en los que el videojuego ha desbancado por mucho al cine en términos de producción de capital⁹⁴. Sin embargo, las muy diversas formas en que se ha planteado esa consigna como una hipótesis, tienen en común que el rol que juega el espectador en tal ideal aparece difuso, reducido, o no aparece, y se le ha pensado casi exclusivamente en función del director-creador, un énfasis que pretende todavía ocultar la más perversa defensa del crítico legitimador. En otras palabras, las teorías del cine de autor, por lo menos aquellas que se proponen defender esa categoría como una forma de arte, han basado esta precisa legitimación mediante una oposición más o menos radical con la industria del entretenimiento, lo cual, a mi juicio, implica un desprecio trasnochado por la *experiencia común* que fomenta el cine de grandes salas, y una consecuente dependencia decimonónica de las autoridades críticas de la *alta cultura* para la interpretación. Para plantear la base en

⁹⁴ De acuerdo con cifras oficiales, en 2016, las ventas de las tres plataformas esenciales de videojuegos (consola, computadora personal y *smartphone*) superaron por más de 30 mil millones de dólares las ventas de las industrias del cine y de la música juntas, una tendencia que va en aumento. Fuentes:

IFPI: <https://www.ifpi.org/facts-and-stats>

MPAA: <https://www.mpa.org/research-docs/2016-theatrical-market-statistics-report>

NewZoo: <https://newzoo.com/key-numbers/>

que se busca sostener esta crítica, lo primero que debe quedarnos claro es que la función del director en la retórica del cine de autor no puede pensarse como la resolución de las tensiones dialécticas que plantea la obra, sino que debe limitarse a sugerir su complejidad, a propiciar la proliferación de espacios para la intervención de los públicos.

Me parece que este es el límite de las teorías románticas de autorialidad, límite del que tampoco puede escapar la intención de la llamada «autor theory», tema al que obedece el interés central de este capítulo, según veremos, pues tanto las ideas del auteurismo postuladas por los críticos y cineastas que hemos glosado en las páginas anteriores como las ideas de Peter Wollen y de Víctor Perkins que vienen enseguida a representar ese legítimo interés en recuperar de la *politique des auteurs* su posible asistencia teórica en la discusión del problema del autor en el cine, postulan en última instancia un concepto cerrado de autor mediante el cual se busca dar cuenta de un supuesto acontecimiento consumado de significación, sea que se le quiera ver en la autoridad de cierta idea de persona, como en nuestros dos primeros capítulos, o en la objetividad abstracta del texto fílmico, como veremos aquí. Esta consumación presupone que el cine de autor se revelará en el último análisis como un discurso transparente y que es posible, o acaso deseable, una eventual legitimación causal e historiográfica de su lugar en la tradición. Desde nuestro punto de vista, estas dos suposiciones son los principales problemas que implica aceptar una tesis de autorialidad que dependa de una determinada operación de reducción de la función autorial, ya sea subjetiva u objetiva, del autor. Subjetiva si depende de la autoridad crítica del acto de creación y de la suposición de originalidad del «artista genial», una visión anclada en las visiones clásicas del concepto de ideología, desde la noción de *epistème* de Platón y hasta el sujeto trascendental de Kant, precipicio por el que caeríamos si pretendiéramos resucitar con mayor o menor integridad los ideales más románticos de los *Cahiers du Cinéma*. Objetiva si tal reducción se hiciese depender de las evidencias modélicas de cualquier análisis formal, riesgo que estaríamos ignorando si intentásemos definir la categoría de autor como un principio estructural, que es el muro en el que chocarán, pese a su valioso papel transitorio, las tesis de Wollen y de Perkins que resumiremos a continuación, así como todo intento por formalizar en una forma de abstracción pura o fija un fenómeno que es esencialmente humano, cultural y lingüístico que, como tal, de acuerdo con nuestra perspectiva, depende de un sentido histórico que se pone en juego en cada lectura, y que modifica la imagen del autor.

Para tratar de evitar estos problemas, en los capítulos anteriores, cuando nos hemos aventurado más allá de la sola tarea de presentar un estado de la cuestión y sugerimos retomar de él algunas ideas que consideramos operativas para nuestra propia lectura, de ningún modo pretendemos clausurar o imponer una interpretación específica del devenir del cine de autor, sino sugerir, cuando mucho, algunos temas de discusión que valdría la pena reconsiderar para una mejor comprensión y evaluación crítica del cine de autor. La manera fragmentaria en que hemos tratado de ofrecer un panorama histórico de lo que entendemos aquí por esta forma de pensar cine podría ser la mejor prueba de ello. En este capítulo el propósito es similar, en tanto que tampoco en las propuestas de los teóricos británicos encontramos un aparato teórico-crítico que haga justicia a la complejidad del fenómeno del cine de autor. Sin embargo, las propuestas de Peter Wollen y Victor Perkins representan un momento transitorio muy importante para el desarrollo del concepto de autor en el cine que no podemos dejar de señalar.

La reivindicación del cine hollywoodense que convirtió a los *Cahiers du cinéma* en la revista de cine más importante del mundo, de acuerdo con Peter Wollen, parte de una convicción que sólo fue posible en función de dos condiciones específicas del contexto cultural francés de los años 1950. En primer lugar,

estaba el hecho de que las películas norteamericanas fueron prohibidas durante el gobierno de Vichy y la Ocupación Alemana. En consecuencia, [...] después de la Liberación regresaron con una fuerza —y un impacto emocional— que necesariamente se perdió en los países anglosajones mismos. [Y en segundo lugar], un excitante movimiento del cine-club, debido en parte a las cercanas conexiones que siempre han habido en Francia entre el cine y la *intelligentsia* [que se potenciaba con la] política de la *Cinémathèque*, [la cual consistía en] proyectar el máximo número de películas posible, surcar la producción del pasado para producir la cultura en la cual el cine del futuro pudiera prosperar” (Wollen, 1972: 74).

La visión global de la *Cinémathèque*⁹⁵ les permitió a los críticos franceses dimensionar más que a nadie la influencia del cine de Hollywood en todo el mundo a partir de la incursión de sus principales directores dentro y fuera de Estados Unidos. Y como hemos visto en el capítulo anterior, la celebración del cine norteamericano por parte de los *Cahiers*, a través del título de *auteur*, fue un motor importante y el ideal principal que permitió el renacimiento del cine en dicho país.

Más que un programa crítico concreto o un marco conceptual definido que unificara las perspectivas de sus colaboradores, los miembros de los *Cahiers* se identificaban apenas por una coincidencia en sus actitudes y evaluaciones en relación a la precariedad artística en la que se encontraba el cine francés. De acuerdo con Wollen, una oscura nube de malentendidos y reduccionismos perjudicó la percepción que tenían los críticos ingleses y norteamericanos de las ideas de los *Cahiers*, aunque no fue suficiente como para evitar su trascendencia.

Hemos iniciado este capítulo refiriéndonos a ideas de Peter Wollen porque, en la transformación de los estudios de cine que va de la crítica «impresionista» que se imputa a los *Cahiers* originales a su tratamiento teórico y académico, Wollen es una figura central que se lee con frecuencia a partir del diálogo que estableció con un grupo de críticos formados, igual que él, en la Universidad de Oxford (V. F. Perkins y Robin Wood son quizás los más reconocidos de esa generación) y que fundaron la revista *Movie* en 1962, la cual atestigua la prevalencia de las ideas de los *Cahiers* en Inglaterra y filtró las ideas de la crítica francesa a la institución universitaria. Si bien la irregularidad y la escasez de las publicaciones de *Movie* no permiten observar con detalle sus perspectivas, las publicaciones de sus figuras individuales pueden darnos una mejor idea de la relación que tenía la perspectiva general de este grupo con la *politique des auteurs*, la cual, de acuerdo con John Caughie (2001: 48-50), podríamos comprender en función de tres corrientes de la crítica del cine de ese momento que explican muy bien las aportaciones teóricas que la crítica británica ha procurado en beneficio de la teoría del cine de autor.

⁹⁵ Fundada por Henri Langlois en 1936, la *Cinémathèque Française* es una de las filmotecas más importantes del mundo, al menos la más grande, que se especializa en la catalogación, conservación y/o restauración de archivos cinematográficos. Uno de sus principales atractivos es que ofrece un programa de funciones diarias de películas de todo el mundo, el cual fue una de las principales fuentes de aprendizaje para los directores de la *Nouvelle vague*.

Con 1) los *Cahiers du cinéma*, los escritores de *Movie* compartían su convicción de que el director es la figura central de la producción cinematográfica, una idea difundida con mayor convicción por Perkins, así como la atención que ponían en la *mise en scène*; sin embargo, diferían bastante en su estilo de escritura, mucho más académica y controlada que los franceses, con lo cual consiguieron que la comunidad académica se tomara más en serio las teorías del cine de autor. Es cierto que *Movie* no fue la primera revista inglesa importante con un interés especial en el cine de Hollywood, pero sí fue el punto de convergencia más visible para establecer un diálogo académico entre la crítica francesa y los intelectuales británicos.

La segunda corriente es 2) la crítica británica. La revista *Sequence*, que estuvo activa en un intervalo de unos quince años, desde los últimos años de la década de 1940 hasta 1962, fue la primera expresión inglesa en abrazar un compromiso similar al que inspiró a *Movie*, más social que propiamente con el arte, en especial si lo comparamos con el de los franceses. Por lo tanto, la aproximación de la crítica británica (que se observa con titubeos en los textos de *Movie*) funcionó dentro del engranaje teórico que propiciaron las ideas seminales de los *Cahiers* como un contrapunto sociológico similar al que buscaba André Bazin para moderar y matizar los argumentos viscerales de sus compañeros franceses (1957c), postura que más lo separaba del resto del grupo. Por ejemplo, mientras que los *Cahiers du cinéma* entendían la específica independencia directorial del *auteur* del trabajo previo del guionista a partir del poder creativo que conseguía aquel durante el rodaje, los críticos de *Sequence* replicaban que esta idea era más bien un mito:

Es una especie de mito que los directores continentales siempre escribían sus propios guiones. Truffaut, por ejemplo, trabaja con escritores y sus últimas dos películas son adaptaciones de novelas. Resnais es también extremadamente literario en su aproximación a la producción cinematográfica. [...] Pienso que la dependencia que tienen los directores británicos de las novelas y obras de teatro surge en parte de la mucho mayor dificultad para hacer películas, y el hecho de que es más probable que productores y distribuidores acepten temas que ya se han probado en otros medios (Anderson, 1964: 13).

Esta clase de escepticismo —en parte infundado; recordemos, por ejemplo, la discusión sobre Resnais y *Hiroshima, mon amour*, respecto a la relación entre cine y literatura que organizaron los *Cahiers* (Domarchi, 1959)— contribuyó a la proliferación de revistas como *Sight and Sound* (British Film Institute, 1932-) y más tarde *Screen* (Oxford University Press, 1959-) en Inglaterra, y *Film Quarterly* (University of California Press, 1958-) en Estados Unidos, donde escribía Pauline Kael normalmente en contra del *auteurismo* americanizado. Estas y otras publicaciones periódicas han inspirado, hasta la fecha, una copiosa producción de textos que son hoy una de las fuentes más exhaustivas y teóricamente orientadas para estudiar con seriedad académica el fenómeno del cine.

No obstante, las ambiciones teóricas estructuralistas que de un modo u otro influenciaron a los redactores de *Movie* interactuaron —al menos de acuerdo con John Caughie— con 3) una tradición crítica y analítica (no teórica, quiero decir) que defendía F. R. Leavis, la cual se fundamenta, no en un paradigma epistemológico concreto, sino en la lectura cercana y responsable de los textos, que corresponde con cierto

rechazo a la teoría; con una estética realista que favorece los textos en los que los valores y la personalidad de los autores emergen de una relación implícita entre el texto y el autor (el autor que deja ver la obra), más que en la expresión de un discurso explícito; con un entendimiento del texto como una coherencia, una armonía, un ‘organismo vivo’; con una visión de la tradición y la cultura que no ha sido desvirtuada por la sociedad masiva e industrializada [...]; y con un sistema de valores humanistas que se resisten a la clasificación, pero que pueden sugerirse mediante una lista de términos críticos privilegiados: integridad, totalidad, experiencia, vida, intensidad, organismo, ética, verdad, moralidad, persona, individuo, visión, profundidad (Caughie, 2001: 49).

Si bien esta tercera perspectiva crítica fue oscurecida por la ortodoxia metodológica de la aproximación estructuralista, en boga en esos años, pues la postura de Leavis dejaba ver un sesgo anacrónico y metafísico que se le achacaba a los románticos, también es cierto que ahí podemos encontrar intuiciones que pueden ofrecer pistas para clarificar asuntos muy espinosos de la teoría del cine de autor, las cuales se corresponden en muchos puntos con la tesis del autor implícito de Wayne C. Booth que retomaremos para nuestra propia

argumentación. Por supuesto, las similitudes no son casuales, pues en el trabajo de ambos críticos es notable la influencia del modernismo angloamericano, en especial las ideas de T. S. Eliot y Ezra Pound, pues tanto Leavis como Booth son herederos de dicha tradición crítica, la cual se caracteriza por un replanteamiento de los valores estéticos del romanticismo, como veremos en el apartado 5.1, a partir de observaciones empíricas sobre la naturaleza autónoma de los textos literarios, tanto poéticos como ficcionales.

Aunque, en efecto, gracias al influjo del estructuralismo, el concepto de autor se había convertido en un estigma, como vimos al inicio del capítulo anterior, ni siquiera los críticos más escépticos y eminentes de *Movie*, como Robin Wood⁹⁶, son capaces de apartarse del todo de esta actitud romántica que sirve en principio para reconocer la necesidad de considerar la función que tiene la individualidad en la producción de obras ficcionales. Una función que no es otra que la propiamente artística del texto fílmico. El mismo Wood así lo reconoce cuando escribe que “parece probable que el valor artístico siempre ha sido dependiente de la presencia —en algún lugar, en cierto estado— de un artista individual, cualquiera que sea la función del arte en una sociedad e incluso cuando (como en la catedral de Chartres) uno ya no sabe quiénes fueron esos artistas individuales” (Wood, 1992: 479). Otro apunte importante de este ensayo de Wood es que las consecuencias del influjo ideológico que condicionan los significados de una película sólo pueden observarse con claridad por medio de la tensión que generan al chocar con la intencionalidad del artista. Por eso es que algunas de las películas más comerciales de Hollywood, sean consideradas en términos institucionales como «artísticas» o «propositivas», como *Moonlight* (Barry Jenkins, 2016) o «inartísticas» o «alienantes», como *The Avengers* (Joss Whedon, 2012), no persiguen una declaración autorial particular, pues se comportan como una voz fiel de la ideología que las prescribe. Por el contrario, como hemos visto, el cine de autor se caracteriza por las operaciones dialécticas mediante las cuales se percibe un posicionamiento crítico, artístico en el sentido más estricto de la palabra, ante sus propias condiciones de producción, especialmente aquellas de índole política e institucional. El cine de la *Nouvelle vague* operaba como una fuerza de resistencia a la tradición litealizante del cine de su tiempo; el de Nicholas

⁹⁶ La postura crítica de Wood al respecto del cine de autor puede encontrarse en su lectura de las obras de Hitchcock (2002) así como en otros dos ensayos fundamentales, uno sobre John Ford que se encuentra en el libro de Caughie (2001) y otro más respecto a la relación entre la ideología, los géneros y el *auteur* (1992).

Ray a los arquetipos morales del cine clásico; el de Robert Altman a la institucionalización tecnológica e ideológica del sistema hollywoodense; el de Lucas y Spielberg a la confrontación politizada como único recurso de demarcación artística. El caso de David Lynch que, como el de Lucas, se ubica ya en tiempos posmodernos, es más difícil de entender, pero nosotros creemos que la resistencia más típicamente lyncheana es hacia la tentación que produce el cine en el espectador de ver su escenario como un lugar cómodo, como un discurso transparente, negándose a cualquier forma posible de clausura o reducción semántica de su sentido.

Todos estos casos tienen en común que su discurso autorial puede rastrearse en función del nivel y del ángulo de inconformidad con el que se relacionan con su propio contexto mediante su producción fílmica. Y es en virtud de esta precisión que los criterios de «calidad», tan arbitrarios u objetivos como puedan ser, nos parecen si no irrelevantes para la crítica autorial, por lo menos sospechosos, de ahí que la caracterización de criterios más apropiados para juzgar el cine de autor sea una tarea especialmente difícil, a la cual, por cierto y como ha de constar en los próximos capítulos, no hemos renunciado.

Entre los textos de este grupo de autores británicos que se ocupan con cierto entusiasmo del problema del autor de cine, rescatamos aquí dos, uno de Peter Wollen y otro de Victor F. Perkins, pues sus tesis apuntan hacia las ideas de los *Cahiers* sobre el autor como una promesa hacia la formalización del discurso artístico del cine. Wollen es quizás el que con mayor integridad y penetración teórica ha buscado formalizar los principios fundamentales de la *politique des auteurs*, así como otro tipo de intuiciones críticas más generales sobre el cine. En su obra más importante, *Signs and Meaning in the Cinema* (1972), explora las posibilidades de entender el discurso del cine desde una perspectiva semiótica y estructural que no se limite a las del signo lingüístico, es decir, que contemple y después explique con precisión la significación de los llamados «signos naturales» con los que autores como Barthes o Metz conjuraban conceptos como la continuidad, la información analógica, o los signos «motivados». De las dos grandes vertientes en las cuales se divide la semiótica, sólo la que inaugura el filósofo-lógico pragmatista Charles Sanders Peirce, en Estados Unidos, explica la lógica de esta clase de signos, puesto que para los intereses de la naciente disciplina lingüística de aquel entonces (Peirce y Saussure eran autores contemporáneos) sólo fue relevante el signo arbitrario. En el caso de Perkins, nos concentraremos en su texto más

importante, *Film as Film. Understanding and Judging Movies* (1993), para evaluar la utilidad de su aportación fundamental, que fue la propuesta de comprender la función directorial como la composición de una unidad sintética de los múltiples sublenguajes que caracterizan al cine por su naturaleza híbrida e impura. Otro aspecto de este texto de especial relevancia para dar pie a nuestra propia aproximación es la forma en que, para él, la crítica puede instrumentalizar esta idea de síntesis para identificar cierto coeficiente de ambigüedad con el que un director presenta su *mise en scène*, y juzgar a través de ella la capacidad o el talento con el que él/ella manipula a su público. Este juicio crítico y sintético funcionan para él como un criterio de eficacia de la función autorial, contrastándolo con aquellas películas cuyos directores caen presa de sus propias ambigüedades.

3.2. PETER WOLLEN: LA UNIDAD ORGÁNICA DE LA SEMIOSIS CINEMATOGRAFICA

En los años sesenta en Europa no era muy común que un semiólogo imaginara una forma de significación que estuviera más allá de la que preveía la lingüística saussureana, y en eso radica la originalidad y valor de las ideas de Wollen, al menos para nuestros propósitos. Aunque él es el único autor del cual sé que ha evocado la *Gramática especulativa*⁹⁷ de Peirce (Wollen, 1972: 122), la cual contempla tres tricotomías de signos distintos, por desgracia sólo se interesa por el clásico grupo que conforman el ícono, el índice y el símbolo. No obstante, las implicaciones que podrían tener las otras dos ramas de signos para el caso del cine son material para otra investigación. Tampoco es pertinente aquí discutir ni explicar en qué consisten los tres famosos signos peirceanos, puesto que, además de la explicación de Wollen, el lector puede consultarlos directamente en la quinta sección de los *Collected Papers* que ya hemos citado en la discusión sobre el realismo fotográfico de Bazin, discusión que valdría la pena tener en cuenta para lo que sigue. Aquí sólo valga recordar que la función icónica del signo es, para Peirce, la semejanza, la indéxica la contigüidad causal o espaciotemporal, y la simbólica la convención arbitraria (la única a la que corresponde sin la menor duda el signo saussureano). Hay que recordar que las tres funciones son relaciones entre el signo y su referente, y por lo tanto excluyen la posibilidad de relación entre el signo con su propia forma de presentación y la relación entre el signo y su principio de interpretación. Pero más importante es decir, en la tesitura de esta discusión particular, que estas relaciones no son mutuamente excluyentes —Wollen lo recuerda con razón—, sino que más bien casi cualquier fenómeno semiótico implica una yuxtaposición de los tres tipos de signo en cierto grado o medida, lo cual es más evidente en el cine que en otra clase de discursos de menor hibridación. En otras palabras, le semiótica de Peirce no sirve para excluir de tal fenómeno a un signo u otro, sino para pensar cuál de los tres aporta una mayor cantidad de información o de sentido a la proposición, según sea interpretada.

⁹⁷ Mi tesis de maestría (2013) es un intento pueril por pensar en las implicaciones de la *Gramática especulativa* peirceana en la teoría de las artes plásticas, porque ese libro contempla dos tricotomías del signo además de la famosa trilogía del ícono, el índice y el símbolo, que sólo hablan de la relación entre un signo y su referente (objeto, en la terminología peirceana). Estas dos tricotomías adicionales explican, respectivamente, la relación del signo consigo mismo (fundamento) y con su principio lógico de interpretación (interpretante), fundamentales para explicar el discurso del arte.

La primera idea con la que vincula Wollen la semiótica de Peirce con el cine es la propiedad indéxica de la fotografía que ya hemos discutido para sugerir una precisión respecto al realismo como lo entiende Bazin (apartado 1.3). Tal como lo cita Wollen, Peirce explica que las fotografías tienen que “corresponder físicamente, punto por punto, con la naturaleza” (Peirce en Wollen, 1972: 124), lo cual corresponde a la relación causal (natural, física) entre signo y referente que define la significación indéxica (en la que, decíamos, reside el argumento del verismo); la misma conclusión a la que llega Roland Barthes cuando dice que la significación de la fotografía es un «mensaje sin código»⁹⁸, pues carece de la intervención humana. Más tarde —recuenta Wollen— Metz apela también de manera indirecta a las ideas de Peirce (por la intermediación de André Martinet) al decir que cuando la cámara enfoca un objeto ocurre también una correspondencia indéxica, pero en el otro sentido del índice, la conexión espaciotemporal, puesto que la cámara no puede operar sin la condición previa de compartir el lugar y el tiempo del fragmento de realidad que pasa por su lente, a diferencia de un pintor, por ejemplo, que puede pintar a Napoleón cruzando los Alpes sólo imaginándolo. En otras palabras, diríamos que la cámara *indica* (o sea, significa de forma indéxica) la situación en el espacio y el tiempo del objeto que capta: «aquí hay un revólver», «dice» («muestra», dicho con propiedad) la cámara, del mismo modo que hacemos nosotros cuando señalamos la posición de cualquier cosa con el dedo. Sin embargo —dice Wollen— tanto Barthes como Metz se olvidan o ignoran la base peirceana de estas ideas, pues ambos teóricos sólo conceden dos formas mutuamente excluyentes del signo: o es natural, o es cultural, y no puede ser los dos (Wollen, 1972: 124). Esto los lleva a concluir que el cine es un dispositivo semiótico de signos exclusivamente naturales, una terrible reducción de la semiosis de la fotografía y, por extensión, del cine, que no corrige Wollen — como él mismo reconoce—, sino Roman Jakobson (1980), Peirce mediante.

⁹⁸ Reflexiones posteriores sobre la significación de la fotografía ya no suelen considerar que ésta se realice en total independencia de la intencionalidad o codificación humana. Un texto magnífico al respecto es *Hacia una filosofía de la fotografía* (1990), de Vilém Flusser, en el cual su autor explica el signo fotográfico mediante el concepto de «imagen técnica», entendido como una codificación de tercer nivel, en el sentido de que expresa los códigos de programación del aparato fotográfico, es decir, textos científicos que, a su vez, interpretan las imágenes tradicionales mediante las cuales el ser humano se relacionó por primera vez con el mundo. También dice que, en el arte de la fotografía, por lo tanto, se lleva a cabo una operación lúdica y dialéctica entre la intencionalidad del fotógrafo y las posibilidades que contempla de antemano la programación de la cámara.

Wollen sostiene, en cambio, que los tres signos interactúan de manera orgánica en el cine (la idea del cine como organismo, recordemos, estaba ya en Frank Leavis), un hecho que los teóricos han pasado por alto al enfocarse sólo en la dimensión que mejor ha servido a sus propósitos particulares. En el caso de la teoría de Metz, las tremendas reducciones del verismo que Jean Mitry achaca sin razón a Bazin (Lizarazo, 2004: 128) se reflejan en las palabras de Rossellini «Las cosas están ahí, ¿por qué manipularlas?» que Metz, de acuerdo con Wollen, utiliza como bandera. Lo peligroso aquí es que, en Rossellini, esas palabras son una declaración de estilo, se supone que sean una provocación, la postura irreverente de un artista, pero al condicionar el juicio de un teórico, se convierten en un dogma que pretende hacerse pasar por ley. Como escribe I. A. Richards, “nadie puede entender tales expresiones sobre la poesía como [...] la de Shelley de que ‘un poema es la imagen misma de la vida expresada en su verdad eterna’ [...] sin distinguir un argumento de una provocación o de la expresión de una actitud. [Así es como] demasiada poesía inferior se ha publicado como crítica” (1930: 274). La crítica similar que hace Wollen es muy dura si consideramos que Christian Metz es uno de los intelectuales más influyentes de la teoría del cine, y su señalamiento nos debe recordar que una suposición no se convierte en verdad teórica por la fuerza retórica de un eslogan.

En todo caso (regresando a nuestro asunto), los tres signos están ahí, sugiere Wollen, en estado virtual en la idea del cine, para que el director decida cuál de los tres coincide mejor con su propia visión de la relación que el cine puede establecer con el mundo. Para establecer la importancia que tiene la semiótica peirceana en el cine de autor, Wollen recurre a ejemplos paradigmáticos del cine clásico para establecer una distinción esquemática (que en la praxis siempre termina difuminándose) que muestre las tres maneras en que un cineasta puede enfocarse en alguno de los tres tipos de signo e «inventar», desde tales convicciones, su propio estilo o técnica. Nosotros encontramos también, aunque con sus respectivas complicaciones, ejemplos contemporáneos para cada caso. En cuanto a Rossellini (*Roma città aperta*, 1945), la relación importante es la indéxica —dice Wollen—, por eso filma en locaciones reales, no en *sets* artificiales; por eso no escribe guiones (al menos eso presume): su estilo busca el arte en «fragmentos de la realidad». El decálogo de estatutos del movimiento *Dogme 95* de Lars von Trier y Thomas Vinterberg tal vez habría confundido al

mismo Bazin, pues es un extremo más o menos actual (aunque acabado) y absurdo (ningún director lo pudo respetar nunca al pie de la letra) de este ideal indéxico del realismo:

¡Juro que como director me abstendré del gusto personal! Ya no soy un artista. Juro abstenerme de crear una ‘obra’, en tanto que considero más importante el instante que la totalidad. Mi objetivo supremo es forzar a sacar la verdad de mis personajes y locaciones. Juro hacer esto con todos los medios disponibles y a costa de cualquier buen gusto y cualquier consideración estética⁹⁹. Así hago mi VOTO DE CASTIDAD (Von Trier, 1995: 203).

Cineastas como Josef von Sternberg (*The Devil is a Woman*, 1935), en cambio, parten de una comprensión pictórica, dice Wollen, es decir, icónica, del cine, pues no prefieren ni el signo verbal (simbólico) de la palabra ni el signo causal (indéxico) del registro, sino el signo mimético de la imagen, por eso Von Sternberg “siempre usa un *set* [...], corta cada secuencia en su cabeza antes de filmarla y nunca titubea en la edición” (Wollen, 1972: 137). En la actualidad esta corriente encuentra su punta de lanza en el cine digital de animación¹⁰⁰. Antes de la tecnología digital, “el filme animado usualmente [era] ignorado por los teóricos del cine” (Wollen, 1972: 138). En cambio, hoy representa una de las vetas más importantes de discusión académica, la cual encabezan teóricos como Lev Manovich (1995), John Belton (2002), Stephen Prince (2004), o Tom Gunning (2006) y André Gaudreault (2015). Entre los cineastas, se suele reconocer a James Cameron (*Avatar*: 2009) o a George Lucas (*Star Wars* [saga]: 1977 -) como sus más fieles representantes, aunque la preferencia estética contemporánea de la iconicidad no se agota en las muestras paradigmáticas del cine digital

⁹⁹ La película más representativa de *Dogme* es *Festen* (Thomas Vinterberg, 1998), la cual es, sin lugar a dudas, un referente muy importante de la historia del cine, una obra de arte, a pesar de que pretende no serlo. Más allá de su valor estrictamente dramático (es decir, de eso que comparte con la literatura o el teatro), el ideal de realismo que busca Vinterberg se realiza con mayor impacto y trascendencia en la fotografía de Anthony Dod Mantle, pues él revolucionó la estética de la cinematografía al introducir, mediante las nuevas cámaras de video portátiles, un movimiento de la imagen fílmica mucho más «humanizado» que hasta entonces no había sido posible imaginar por el tamaño y peso de las cámaras de cine profesionales.

¹⁰⁰ El artículo “What is Digital Cinema”, de Lev Manovich, vincula las ambiciones originales del cine de los primeros tiempos con la revolución digital del cine de animación con el fin de desplazar el fundamento indéxico del cine de grabación o *live action* que lo había entronizado como el único cine verdadero, a ser entendido como un recurso más del cine de animación, en donde la cualidad indéxica se diluye en un proceso de digitalización que homologa sus fuentes materiales diversas al convertirlas todas en bits de información digital (Manovich, 1995).

en *live action*, por supuesto; autores como Hayao Miyazaki (*Sen to Chihiro no kamikakushi*, 2001), Dario Argento (*Suspiria*, 1977), Wes Anderson (*Grand Hotel Budapest*, 2014), Tom Hopper (*The Danish Girl*, 2015) Nicolas Winding Refn (*Neon Demon*, 2016), así como las mitologías creadas por estudios como Pixar o Disney, son unos cuantos ejemplos de la fascinación que tenemos hoy en día por el cine icónico.

Es normal que el cine simbólico se asocie, como sugiere Wollen, a Sergei Einsenstein y a la corriente expresionista de Alemania, pues sus teorías del montaje persiguen una significación artificial, antropomorfizada y arbitraria que no sólo no depende del mundo natural, sino que lo busca excluir para separar al cine de la vida¹⁰¹ con la misma vehemencia con la que la lengua está separada del habla en la lingüística de Saussure, y en correspondencia con el espíritu vanguardista de la primera mitad del siglo XX. Las teorías actuales sobre el cine digital están desplazando esta significación simbólica, convencional y arbitraria, que se le había adjudicado al cine soviético, al expresionismo alemán, e incluso al cine de Méliès (por su relación directa con el teatro) para hacerlo coincidir en la misma línea histórica del cine icónico de animación, cuyo fundamento, recordemos, es la mimesis o la semejanza. Esta asociación entre el construccionismo como teoría del montaje y el cine digital es especialmente importante para Gunning, Gaudreault y Manovich, quienes prestan especial atención a las relaciones entre el cine de los primeros tiempos, el movimiento de la *avant-garde* y el actual cine digital, pues todos comparten el discurso transversal de la animación como enfoque conceptual de sus obras. Las múltiples implicaciones del cine digital nos exigen, así, repensar la función del símbolo en el cine contemporáneo y buscarlo en otro lado. Aunque no pretendemos proponer una respuesta suficiente aquí, tal vez es posible que hoy encontremos mejores evidencias de cine simbólico en lo que podríamos llamar «cine de ideología», la corriente más comercial y explotada del cine de Hollywood desde su periodo clásico, películas como *12 Years Slave* (Steve McQueen, 2013), *Spotlight* (Tom McCarthy, 2015) o *Moonlight* (Barry Jenkins, 2016), las tres ganadoras del Oscar a mejor película (lo cual muestra el profundo sesgo político de los premios de la Academia),

¹⁰¹ Al respecto puede recordarse la objeción contra el sonido sincronizado del manifiesto “A Statement on Sound” (Einsenstein, 1928), publicado simultáneamente en Rusia y en Estados Unidos y firmado por Vsevolod Pudovkin, Grigori Alexandrov y el mismo Einsenstein, en el cual los autores se inclinan, en cambio, por un sonido «contrapuntístico» que resalte la artificialidad del discurso del montaje, la operación fundamental del arte cinematográfico, desde su perspectiva.

representan un tipo de cine que está fundamentado en la proyección de un significado preestablecido, determinado por un código (moral, no estético) externo al cine pero que también defiende su propia definición de «realismo». Al desentenderse del plano estético de lo cinematográfico, del cine como cine —como lo expresaría V. Perkins— estos cineastas no buscan el realismo de la imagen fotográfica de Rossellini, sino un realismo social, ideológico (Eisenstein), cuyas imágenes pueden estar profusamente estilizadas como en *Moonlight* o *The Shape of Water* (Guillermo del Toro, 2017); o bien, presentadas sin la menor pretensión estilística, como *Spotlight* o *Rain Man* (Barry Levinson, 1988), porque a fin de cuentas lo que priva es la corrección política de su narrativa, cuyo vehículo principal es la palabra, de ahí su estrecha relación con los símbolos.

Como dijimos, el punto de Wollen es que esta separación es esquemática, y lo más normal es que las películas se nutran de los recursos retóricos de los tres tipos de signo en diferentes dosis. Lo que Wollen concluye a partir de aquí es que los teóricos del cine de su tiempo, anclados todavía en el viejo debate entre el realismo indéxico y el montaje simbolista (verismo y construccionismo, respectivamente), habían decidido ignorar los signos icónicos del cine —que ya hemos sugerido que con el cine digital hoy se han vuelto objetos privilegiados por la academia— puesto que la excesiva confianza en el registro fotográfico les había impedido ver la plasticidad de la imagen fílmica, por un lado; y por el otro, la semiología de Saussure los había conducido a buscar el lenguaje del cine en función del signo lingüístico, en especial el fonético, porque incluso la escritura es para los lingüistas formalistas “‘el signo de un signo’, un subsistema secundario, artificial y exterior” (Wollen, 1972: 139).

Entre el realismo fotográfico de los índices y el realismo sociológico de los símbolos, y retomando la lectura semiótica de Wollen como punto de partida, podríamos observar un amplio rango de superposición semiótica del que ni la sintagmática de Metz ni la ontología fotográfica de Bazin consiguen dar cuenta con claridad. Lo que queda en el aire en esta omisión es un problema del arte del cine que no puede reducirse a un solo comportamiento signico. Como observa Wollen, “Bazin nunca discutió la distinción entre arte y no arte dentro del cine [mientras que, p]ara Metz, el valor estético es más bien un asunto de ‘expresividad’; no tiene nada que ver con el pensamiento conceptual [...]. En última instancia, el problema del arte es el problema del estilo, del autor, de un idiolecto” (1972b: 141). He aquí el

entronque donde coinciden la necesidad de las teorías del cine de autor y la virtud de la semiótica peirceana: “la riqueza estética del cine nace del hecho de que comprende las tres dimensiones del signo: indéxico, icónico y simbólico [...]. Sólo al considerar la interacción de las tres diferentes dimensiones del cine podemos entender su efecto estético” (Wollen, 1972: 141). Si es cierto que el sentido de la teoría de autor es la reivindicación de la dimensión artística del cine, como suponemos nosotros, es algo que parece más claro si nos planteamos, siguiendo a Peirce, que la teoría del cine de autor se define, en parte al menos, por su resistencia a pensar los íconos, índices y símbolos como mutuamente excluyentes, pues los argumentos del semiólogo pragmatista nunca muestran ningún prejuicio en favor de ninguno de los tres, una apertura que beneficia especialmente al sentido del arte en el análisis del discurso.

En efecto, podemos reconocer en las diversas posturas de los *Cahiers du cinéma* un relativo equilibrio entre los intereses por la cualidad fotográfica (indéxica), plástica (icónica) e ideológica (simbólica) del cine de autor, por ejemplo, en el interés de Bazin por Rossellini, el de Astruc por Mizoguchi, y el de Rivette por Hawks, respectivamente. También en la *American New Wave* podemos ver un flujo intencional que va del simbolismo de los actos contestatarios y antimilitantes de la primera ola a las preocupaciones estéticas que discutíamos en la fotografía de *The Godfather*, o en la edición de *Jaws*. Un debate totalmente actual que también puede sacar a la luz la profundidad de las implicaciones del signo peirceano para la teoría del cine de autor lo encontramos en la preferencia por el cine digital o por el cine analógico, y en su defensa por parte de autores emblemáticos. Christopher Nolan y Quentin Tarantino, por ejemplo, se han pronunciado abiertamente por un cine purista, en el sentido de la intervención mínima posible de recursos digitales en sus procesos de producción y posproducción; gustos o estilos que de forma evidente se expresan a favor del valor indéxico del registro sonoro y fotográfico. En cambio, autores aparentemente tan opuestos, como George Lucas y David Lynch, trabajan con una paleta abierta a las posibilidades de los formatos digitales; el primero quizás mostrándose como un defensor dogmático de la poética de la tecnología, y el segundo más bien manifestando una apertura a posibilidades estéticas más particulares siempre que potencialicen la condición de apertura de la obra, como veremos en nuestros análisis. Tanto Lucas como Lynch —es lo que nos importa destacar aquí— presentan, pese a sus diferencias estilísticas, una *mise en scène* que

podríamos calificar como predominantemente icónica, es decir, ambos directores privilegian la experiencia sensible de la imagen y el sonido por encima de la reflexión enfocada en la ontología de sus materias primas o de sus posibles contenidos simbólicos/ideológicos. Pero la mejor prueba de que la teoría del cine de autor es un enfoque que no privilegia necesariamente ningún signo particular, al menos de los que componen la triada peirceana que estamos considerando aquí, recordemos, es que un *auteur* reconoce la esencia de la *mise en scène* en la totalidad, en la unidad del discurso fílmico, en la cual reside su valor artístico, según Wollen. Debe entenderse, por lo tanto, que las asociaciones que hemos hecho entre un director y un tipo de signo son meramente esquemáticas, no significa que el cine de Nolan no promueva valores icónicos ni que Lynch no reflexione sobre el origen de sus imágenes y sonidos, sino que su *mise en scène* se suele plantear con esos enfoques y sesgos característicos.

3.3. VÍCTOR F. PERKINS: SÍNTESIS Y AMBIGÜEDAD COMO VALORES DE AUTORIALIDAD EN LA FUNCIÓN DIRECTORIAL

Es unidad, entonces, el valor artístico que promueve la crítica de Wollen al apelar a la posibilidad de entender el cine como un signo complejo que busca el equilibrio. No es casual que también sea este mismo principio de unidad el eje sobre el que gira el aparato teórico-crítico de Víctor Perkins, quien defiende en su libro, *Film as Film. Understanding and Judging Movies* (1993), que la cualidad creativa más propia del cine se percibe precisamente en la función que llama *síntesis*, la cual consiste en la comprensión de todos los elementos del lenguaje fílmico en dos categorías que, a su juicio, son trascendentales: el realismo fotográfico y la ilusión dramática. “La película de ficción explota las posibilidades de síntesis entre el realismo fotográfico y la ilusión dramática. Esta síntesis, su valor y sus implicaciones, serán el tema principal de este estudio” (Perkins, 1993: 61).

De ahí que, para Perkins, lo más inherente del medio cinematográfico sea su impureza, su carácter de hibridación, y el proceso de síntesis la actividad cinematográfica más importante en términos artísticos. Por eso Perkins no puede renunciar a una discusión sobre la naturaleza específica del medio que discutía Rudolph Arnheim en *Film as Art* (1957). Lo «cinemático», dice Perkins, es algo que necesita serios ajustes, pero que no puede ser abandonado, pues esta definición determina o condiciona la relación entre la naturaleza sintética de una película y la lógica implícita de sus formas. Así, el concepto de síntesis podría explicar un aspecto fundamental de la noción de *mise en scène* que retomamos de los *Cahiers* en las primeras páginas de este texto. Si bien el sentido del término que usa Perkins no debería agotar el de la *mise en scène*, al menos sí da cuenta del principio lógico mediante el cual, en teoría, un cineasta se propone resolver la complejidad comunicativa del objeto fílmico en una forma orgánica y total, haciendo hincapié en que sus cualidades no provienen de ninguno de sus componentes, sino de su combinación, de su interacción, y de su fusión. Podemos percibir aquí una reflexión de apariencia fenomenológica, sin duda desarrollada a partir de las ideas de Bazin sobre el cine total, y sobre la cualidad de ambigüedad que identifica a todo discurso del arte y que seguiremos discutiendo en los próximos capítulos. Baste decir aquí que, haciendo un énfasis muy similar al que nos insta a pensar Peter Wollen, Perkins insiste en que, para comprender y juzgar el cine es necesario reconocer que es en esencia un espacio de

significación artística que no se caracteriza por hacer distinciones de tipo analítico, sino que busca ser percibido como una totalidad de sentido que, como cualquier obra de arte, apela más a la condición analógica de la sensibilidad que a las categorías discretas del intelecto.

Ahora bien, entre mayor sea el grado de profundidad de este nivel de sentido cinematográfico que alcance un filme, los elementos de la película se integrarán y sintetizarán con mayor fluidez y potencia artística, y al mismo tiempo, su traductibilidad verbal se tornará cada vez más difícil e innecesaria. En palabras de Perkins, “[e]ntre más complejo el contenido de una toma, menos relevantes se vuelven sus paralelismos verbales” (1993: 21). Esto es importante para Perkins porque “sólo en la medida en que nos acercamos a ese nivel tiene sentido hablar de una película como auto contenida en su significado” (1993: 117); por eso también es importante para nosotros insistir en que la configuración estética de la *mise en scène* no puede ser definida mediante los recursos del lenguaje verbal, porque sólo de ese modo garantiza su autonomía como ejercicio artístico.

Sólo a través de la función sintética, analógica por naturaleza y prerrogativa que para Perkins es prácticamente exclusiva de la labor de dirección, el espectador podrá descubrir en todo el conjunto el sentido concreto de orden que busca a su modo cada película, y no una mera colección de caprichos más o menos virtuosos. He ahí la función cardinal de la dirección en el cine. De manera muy esquemática (y por lo tanto reduccionista) podríamos representar la función de la síntesis directorial en un esquema como el que aparece en la Figura 2.

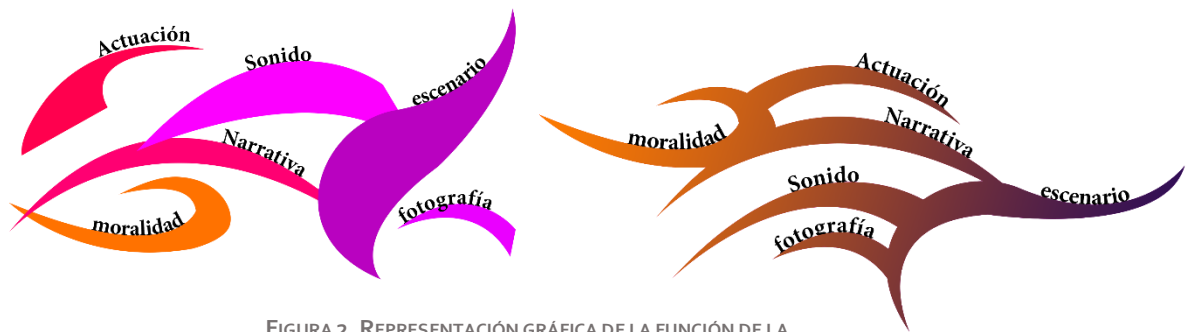


FIGURA 2. REPRESENTACIÓN GRÁFICA DE LA FUNCIÓN DE LA SÍNTESES DIRECTORIAL, PROPUESTA POR PERKINS.

Aunque esta clase de pensamiento en el cine es mucho más complejo, en estas gráficas podemos ver, por ejemplo, que los tres elementos del primer subgrupo (moralidad, actuación

y narrativa) consisten en aspectos propiamente «dramáticos» del cine¹⁰² que tienen su propia coherencia interna; mientras que el segundo grupo, del mismo modo, corresponde a los aspectos del realismo fotográfico —a los que habría que añadir el sonido, que formaría parte de la misma forma de ilusión de la que habla Perkins— organizados de acuerdo con un arreglo similar. Estos dos grupos sólo podrían identificarse con claridad de manera gráfica (es decir, sin recurrir a las etiquetas) en la segunda figura, en la cual se observa también que la fuerza de ambos grupos busca al mismo tiempo una forma de equilibrio y una sincronía en la dirección particular de su movimiento, reforzada por la dirección a la que apunta la transición de los colores. En la primera gráfica toda la información es más bien caótica: aunque todos los elementos se parezcan un poco y guarden distancias similares y colores más o menos correspondientes entre ellos, carecen de un principio de articulación que los organice. Por supuesto que hay más elementos en el cine, y que —según hemos visto en la propuesta de Wollen— los diferentes signos del filme no son mutuamente excluyentes, de modo que la fotografía posee su propia fuerza dramática y la narrativa su propio efecto sensible. La única forma en la que podemos percibir la complejidad del efecto total de la síntesis cinematográfica es, por lo tanto, en la propia experiencia de las películas durante su proyección.

Perkins pone como ejemplo el uso que dos cineastas hacen del montaje, Eisenstein en *Bronenosets Potyomkin* (1925), y Otto Preminger en *Carmen Jones* (1954), para establecer la diferencia entre la significancia o el sentido de un recurso del montaje y los significados aislados que pueden ser descubiertos en él, aunque sea en potencia. Eisenstein yuxtapone las imágenes de la destrucción de Odessa con las de dos leones de piedra que después del estruendo cambian su postura en reposo por una expresión de sorpresa, la cual, para Eisenstein significa que “en el trueno de las armas de *Potemkin*, un león de piedra se levanta, en protesta contra el derramamiento de sangre en los escalones de Odessa” (Eisenstein en Perkins, 1993:104). Para Perkins está claro que esta lectura existe nada más en la cabeza de Eisenstein, puesto que “en ningún sentido [el león] pertenece a la batalla, sino que podría ser conectado con otra estatuaría que hemos visto, esa que decora los cuarteles generales” (104). Dado que no existe ninguna coherencia dramática que relacione al león con los demás

¹⁰² Esta clasificación, por supuesto, también representa una grave reducción, ya que, como insistía Bazin, el drama del cine procede de la totalidad de la *mise en scène*, y no de algunos de sus elementos. Sin embargo, es así como Perkins lo plantea, y es una forma más didáctica de explicarlo.

elementos de la historia, el recurso en cuestión se aísla a sí mismo y su significado se dispara en potencia, pudiendo significar la invencibilidad del león (pues no le pasa nada), su cobardía (que es lo que demuestra mejor su expresión), su rebelión, o el simple espasmo de los animales cuando despiertan de manera repentina, “[c]ada lectura parece tan buena o tan débil como cualquier otra. Las varias interpretaciones son mutuamente excluyentes, no mutuamente enriquecedoras” (104).

En cambio, el uso que hace Preminger del montaje corresponde a lo que se ha llamado «montaje sin costuras» o «montaje invisible», el modelo tradicional de montaje del cine clásico. Perkins recuerda la secuencia en la que, a bordo de un jeep, el soldado Joe (Harry Belafonte), un héroe consagrado a la solemnidad racionalizada de su educación militarizada, se propone cumplir la orden de escoltar a Carmen Jones (Dorothy Dandridge) y entregarla a las autoridades de un pueblo cercano. La caracterización de Carmen es una representación del espíritu libre, opuesta a la ideología del deber que encarna Joe. Ambos personajes exponen con claridad sus atributos alegóricos durante el viaje: Carmen viste de rojo brillante y negro, la combinación cromática que simboliza el anarquismo; a pesar de su condición de prisionera, siempre está sonriendo, e insiste en sonsacar a Joe para que abandone su puesto con una canción. Mientras tanto, amarrado en la neutralidad de su uniforme militar, Joe intenta siempre mantener el pie en el acelerador, la mirada en el camino y la mente en su misión. Cuando vemos de frente a los dos, es a través del parabrisas del jeep, que abarca todo el cuadro y cuyo marco divide la imagen en dos partes iguales que corresponden a la posición original de los dos personajes. La toma es estática, y permite percibir la división del parabrisas como un perfecto eje de simetría, el cual todo el tiempo está transgrediendo Carmen con sus movimientos, manoteando, brincando de un asiento a otro, abrazando a Joe... Perkins observa que en esta toma el espacio aparece muy restringido por el marco del parabrisas, y en consecuencia, cuando Carmen se pasa al asiento de atrás, la libertad que gana al ocupar los dos asientos y subir los pies en el respaldo de Joe, se corresponde directamente con la amplitud del nuevo encuadre, ahora lateral, que ya no muestra el espacio dividido, sino atravesado por el largo del jeep y que, además, se vuelve mucho más dinámico (aunque la toma sigue siendo fija) porque nos permite ser más conscientes de la velocidad del vehículo. Toda la secuencia transcurre en esas dos tomas, lo cual es una indicación de correspondencia entre el encuadre frontal, estático y restringido de la primera toma con la actitud de Joe, por

un lado, y la toma abierta, transversal y dinámica del segundo enfoque, que corresponde a la actitud de Carmen. Perkins selecciona esta escena para mostrar como el estilo de Preminger (clásico por definición) tiene la capacidad de proyectar estados mentales, temperamentos e ideas de los personajes en la configuración (audio)visual de la película (1993: 80). El director que, como Preminger, muestra signos de consciencia de esta necesidad de correspondencia semiótica de los múltiples sublenguajes del cine y posee alguna clase de pretensión artística o, por lo menos, esteticista, sabe que la diversidad de los recursos o elementos que componen sus películas poseen todos y cada uno su propia carga intencional. El punto de Perkins no es tanto que la precariedad de este principio de unidad, o su lasitud o inestabilidad, como busca mostrar el ejemplo de Einsenstein, imposibilite la producción de ninguna película, ni siquiera es decir que demerite su «calidad», sino sólo que conduce casi por ley a que los significados se disparen en cualquier dirección.

La postura de Perkins, como podemos ver, evidencia una preferencia por el montaje invisible que promueve el sistema clásico, lo cual simplifica mucho sus argumentos más vulnerables. Sin embargo, la síntesis no es una posibilidad que se agote en las del montaje clásico, más allá de que se trate de una inclinación personal del crítico, el procedimiento típico de síntesis del montaje clásico es simplemente un ejemplo muy didáctico y muy estudiado¹⁰³. Perkins entiende que la crítica intenta establecer para qué es bueno un medio, y que esa función no puede determinar qué es bueno para un medio (1993: 59), por eso, descalificar una lectura porque privilegia tal o cual perspectiva no tiene sentido. La misma estructura de la pregunta «¿qué es bueno para un medio?» no tiene sentido.

No obstante, y pese a la mucha utilidad de las ideas de Perkins para los fines de esta tesis (a saber, la síntesis como principio de totalidad orgánica para explicar el sentido de la *mise en scène*, aunque para nosotros radica en una función y en un nivel diferentes), existe en su propuesta una clara reducción de las posibilidades del cine, la cual, si bien no representa un motivo para desechar el argumento, sí es necesario dar cuenta de ella y de sus implicaciones. Que sus análisis de casos se limiten al cine de registro fotográfico y, por lo

¹⁰³ De acuerdo con Jean-Pierre Outdart y Daniel Dayan (Dayan en Mast, 1992), el montaje clásico es un sistema de significación (un lenguaje articulado) en virtud de haber desarrollado un código de lectura al que Dayan se refiere como “sistema de sutura”, el cual consiste en que la configuración del sentido fílmico está dada por la complementariedad semiótica de dos tomas contiguas, lo cual garantiza de forma violenta pero efectiva la transmisión de la ideología inherente al cine clásico en el nivel de la enunciación que abordaremos especialmente en el próximo capítulo.

tanto, a la banda de las imágenes, y que además su visión del cine esté tan vinculada con la forma clásica, nos parecen limitaciones importantes cuyas consecuencias más profundas no pueden pasarse por alto. Como mostraremos a profundidad en nuestro análisis del cine de Lynch, la vinculación dramática de los diferentes elementos del estilo de un *auteur* como él no se encuentra en el principio de continuidad cuya retórica Perkins expone de manera brillante a partir del cine de Preminger. Hemos visto que, a partir de la *American New Wave* y después de la institucionalización del estilo clásico como canon, el montaje invisible se vuelve más bien una fuerza hostil para el *auteur* contemporáneo. En el caso de Lynch, si bien es cierto que, por ejemplo, *Inland Empire*, que le dio a su autor tanto el máximo reconocimiento del Festival de Venecia (en Cannes ya era presidente del jurado) como el *Worst sense of direction award* en los *Stinkers Bad Movie Awards* en 2006, no es una película para cualquier clase de público, es innegable no solamente su potencia dramática, en cuyo caso podría leerse en términos alegóricos o autorreferenciales, como si fuese poesía y no prosa, sino que posee un discurso narrativo que, aunque desafiante, no deja de ser observable e intencional, pese a todas sus rupturas con el sistema del cine clásico. Si consideramos que en *Inland Empire* puede implicarse cierta voluntad de síntesis —y una suficientemente coherente para demostrar, por lo menos, su carácter narrativo—, el aspecto fragmentario y deconstruccionista de su composición hace constar por lo menos que la síntesis filmica no depende necesariamente de ningún tipo especial de montaje, ni del montaje clásico en el caso que parece operar en los ejemplos de Perkins, ni de ningún otro.

Otra consecuencia negativa y sustancial se desprende de la estrechez de los factores que Perkins considera para formular su concepto de síntesis. El autor sostiene que los elementos discretos de las películas son arquetipos dados de antemano. Estos arquetipos se pueden clasificar en dos grandes grupos, los componentes «dramáticos», como la historia, la actuación, o el tono de la película; y los «fotográficos», asociados al carácter «realista» de la imagen filmica del cine clásico. De acuerdo con el principio de síntesis, son ellos (y aparentemente sólo ellos) los que pone el director en una relación significativa en una película.

Una primera corrección que necesitamos hacer en este rubro será sustituir el concepto *realismo fotográfico* por *valores audiovisuales*, así como la necesidad de pensarlos de manera analógica, nunca como categorías discretas. La discusión anterior sobre la triple posibilidad

del signo peircenao que revisamos con Wollen es justificación suficiente de tal necesidad. Sin embargo, dado que el entusiasmo por estudiar el valor del sonido en el cine es un asunto muy reciente (Chion, 1990), y que, como vimos también unos párrafos arriba, tampoco el concepto de animación era muy popular entre los académicos de su tiempo, es comprensible que Perkins no reparara en la reducción que había hecho del componente sensorial de su noción de síntesis a la cualidad fotográfica del cine. Además, no vemos la imposibilidad de que este concepto pudiera expandirse a aquellos planos de la representación cinematográfica que han sido ignorados en su primera formulación. El punto rescatable de *Film as Film* parece ser, entonces, de una naturaleza más general y más teórica, que podríamos resumir así: todos los elementos *profilmicos* (sean los que sean): la fotografía, el sonido, la música, el guion, el diseño de arte, las cualidades histriónicas de los actores, y todos los demás que se nos escapen, son esenciales para el significado de la escena y el filme en donde se ubican, pero a fin de cuentas sólo son componentes; la operación cinematográfica más específica que realiza el cineasta —pero también el espectador, como habremos de insistir en nuestra propia propuesta— es su forma peculiar de poner tales componentes en una relación significativa, de comunicación. Esa correlación es para Perkins el contenido del filme en tanto objeto artístico, el filme en tanto filme.

Si hay un peligro relevante de la propuesta de Perkins que haya que observar sería, pues, de una índole que va más allá de la omisión de algunos elementos profilmicos como el sonido o el formato, y que está relacionada con las funciones del director y con la función crítica del espectador que se hace relevante en el momento en que la *mise en scène* presenta sus términos con cierta dosis de ambigüedad. Si bien la actividad espectadorial no está totalmente desatendida en el texto de Perkins, sí se subordina a los poderes de manipulación del director que ejerce controlando la ambigüedad de su discurso, puesto que, para el crítico británico, el rol del espectador, el cual entiende como identificación o involucramiento (136 y ss.), está subordinado (aunque no del todo) a la retórica del director. Esta convicción es evidente en *Film as Film*, por ejemplo, cuando compara las estrategias de involucramiento del espectador en *La Notte* (1961), de Michelangelo Antonioni, con las de Alfred Hitchcock, en varias de sus películas. Sobre la ambigüedad de *La Notte*, Perkins escribe:

Las imágenes [del final de *La Notte*] están abiertas a interpretaciones conflictivas [...] que Antonioni trata de evitar. [...] Antonioni está interesado en la crisis misma, cómo surge y lo que revela, no en cómo puede ser resuelta. Pero el espectador *está* interesado en una resolución y es muy probable que imponga su propia lectura de las ambigüedades de Antonioni (1993: 147).

En cambio, sobre Hitchcock, Perkins afirma lo siguiente: “En hacer al espectador un cómplice, y no meramente un testigo, Hitchcock reconoce y explota la ambigüedad moral del espectador”. Y más adelante: “Los efectos de identificación de Hitchcock [...] con frecuencia son únicos porque él explota la inmediatez (*directness*) de nuestra respuesta de una forma muy individual. El motivo detrás de nuestra identificación, no sólo su hecho, está integrado en la estructura y significado de sus películas” (1993: 142, 151). Como es observable, el contraste de estas dos lecturas implica que en la primera Antonioni parece haber caído presa de su propia libertad semiótica al dejar abierto el final de su película, mientras que la segunda es eficiente porque el director es capaz de maniatar y manipular la sensibilidad del espectador según un objetivo establecido de antemano.

De tal suerte, la utilidad del texto de Perkins para nosotros tiene que ser bien delimitada, de lo contrario se puede convertir en un arma de doble filo. Está claro que Perkins entiende que la actividad sintética del cine se configura fundamentalmente en el trabajo de la dirección, aunque —hay que aclarar— esto es muy distinto de entender que para Perkins el director es el creador único e indiscutible de toda la obra fílmica. El crítico dedica varias páginas a la explicación de que la condición industrial del cine hace virtualmente imposible que una sola persona (a menos que sea un millonario excéntrico como George Lucas cuando produjo *The Empire Strikes Back* [Irvin Kershner, 1977]) controle todos los aspectos de la *mise en scène*, no solamente en un sistema altamente industrializado como el de Hollywood, sino incluso en un medio más independiente¹⁰⁴. Más que con el control absoluto de los elementos, Perkins defiende que la relevancia del director para la comprensión del concepto de síntesis tiene que ver con “sus elecciones de gestos, ritmos y énfasis, [los cuales] reflejarán

¹⁰⁴ Véase especialmente el capítulo “Direction and Authorship”, en donde dice, por ejemplo: “Sin importar lo poco que pueda ser consciente de su posición, sin importar lo exitoso que pueda resultar su negociación, el director es un empleado en todos los casos en los que no provea su propio financiamiento. Su obra, la posibilidad de realizar su más atrevido proyecto, está siempre controlado por los hombres con dinero. Esta regla se aplica a cualquier sistema de producción” (1993: 165).

su propia experiencia, sus simpatías y sus convicciones” (Perkins, 1993: 181), puesto que esta clase de decisiones, las cuales son, en efecto, prerrogativas del director, y lejos de poder ser entendidas a partir de uno u otro elemento o grupo de elementos de una producción, tienen la función de aglutinar y otorgar una coherencia y un centro sobre el cual orbiten todas las intencionalidades involucradas en la producción de un filme y pueda ser experimentado como un sistema organizado.

El concepto de síntesis se justifica, entonces, como un criterio funcional que garantiza la legibilidad del discurso cinematográfico; de acuerdo con Perkins, gracias al criterio de síntesis que propone el director, una película muestra su unidad conformada, resuelta por el control general del tratamiento del filme, incluyendo los efectos de involucramiento espectadorial, lo cual implica que todo aquello que escape a dicho control se convierte en una debilidad de la función autorial. La síntesis fílmica sería, así, el sentido específico del medio cinematográfico que interesa al espectador —dice el autor— cuando considera al filme como filme (133). A diferencia de lo que parece suponer aquí Perkins, nosotros pensamos que el valor de síntesis de una película no está resuelto ni dado en el texto fílmico, ni se agota en la labor de manipulación de la dirección o en el control que este imponga a la lectura, sino que la configuración de dicha unidad es más bien resultado de una relación entre autor y espectador, como explicaremos en el siguiente capítulo. Lo que corresponde al director en este respecto, por lo menos en el cine de autor, es reunir los elementos del filme y presentar sus posibles tensiones dialécticas.

La lectura de *Film as Film* parece llevarnos a suponer que hay (por lo menos en las películas de directores excepcionales como Hitchcock), de hecho, un sentido de unidad establecido por las decisiones directoriales particulares durante la producción (el tono, el ritmo, los énfasis, el modo de plantear el final...), y que este sentido puede ser comprendido por el espectador cuando considera al filme como filme. En cambio, nosotros proponemos que las relaciones dialécticas que plantea una película —especialmente una de autor— no se resuelven de antemano en alguna síntesis de los materiales profílmicos, pues antes de la actividad fundamental del observador, todos los significados del filme se encuentran suspendidos en su virtual ambigüedad. Por lo tanto, una proposición dialéctica, inacabada, a menudo contradictoria, es lo único que el artista puede ofrecer al espectador. Irá aclarándose a partir de aquí por qué el concepto de autor no puede ser entendido como una categoría *a*

priori que antecede o justifica el sentido de una producción particular porque sea su fuente, sino como una configuración particular de ese sentido, producto no de los talentos autónomos de un artista prodigioso, sino de ciertas posibilidades de la experiencia estética.

...la lógica vive y alienta en el lenguaje de un pueblo históricamente crecido: es justamente la estructura que lo articula y permite la comunicación intersubjetiva [...].

Tómense los dos términos con igual fuerza y valor: «pueblo», en cuanto conjunto de hombres [y mujeres] vinculados a través de lo ópticamente existente por estructuras de parentesco, relaciones de propiedad y trabajo, intereses admitidos y protegidos, leyes políticas y preceptos religiosos; e «histórico», no sólo en el sentido de la conexión de diversas generaciones enraizadas en un territorio y vinculadas entre sí a través de los usos y costumbres y del legado escrito de ejemplos y normas, sino sobre todo en la trabazón (no siempre armónica) de todos esos órdenes con los de otros pueblos y territorios, sincrónicamente (en la *oikonomía* y *commercium* políticos, *sensu lato*), y diacrónicamente (en la historia universal).

Introducción a la *Ciencia de la lógica*, de Hegel

— FÉLIX DUQUE, EN HEGEL (2011)

[...] El poema depende no solo del sentido abstracto de las palabras, sino de su connotación mágica.

Conversaciones con Borges

— JORGE LUIS BORGES, (1986)

CAPÍTULO 4

INTERSUBJETIVIDAD E INDETERMINACIÓN: FUNDAMENTOS DE LA RETÓRICA DEL CINE DE AUTOR

A partir de este capítulo intentaremos reorganizar nuestras reflexiones críticas anteriores en una matriz conceptual que nos permita mapear una noción de cine de autor que ya no dependa de ninguna autoridad arbitraria que se le conceda al autor como fuente de significado del texto cinematográfico, incluso si esta fuente se piensa como una función sintética del juicio, como propone Victor Perkins, algo que también podríamos reconocer en la reducción que hace Wollen de su propuesta de articulación semiótica del discurso cinematográfico en función de la famosa triada peircena de los signos, limitada a una relación entre signo y referente. El problema de esa presunta unidad —que en general es el problema básico del estructuralismo— aparece al suponer que existe un principio de ordenamiento *a priori* que garantiza la transparencia y legibilidad del discurso. Una de las consecuencias más graves de esta creencia es pensar, como hace Perkins, que un autor es mejor que otro en función de sus talentos para manipular a su público, pues con ello se condena al espectador a ser un mero decodificador del texto, y se le niega su propia productividad en el proceso de significación. En el caso de Wollen, el error que hay que señalar es que, al privilegiar de manera exclusiva las relaciones entre signo y objeto —en términos de Peirce—, se omiten las relaciones de sentido que operan hacia el interior del fundamento poético mismo del signo, así como de aquellas que pertenecen a una lectura hermenéutica, no convencional, por parte del espectador. Nuestros análisis están escritos con la tarea en mente de recuperar estas dos dimensiones, planteadas de modo frontal a las convenciones de la tradición, en especial

cuando estas últimas pretenden establecer valores de interpretación *objetivos*, es decir, legitimados como auténticos por la supuesta objetividad del texto.

Me parece que no estoy solo al afirmar que este problema tiene su centro en una aceptación dogmática de algunas tesis de la filosofía de Immanuel Kant con respecto al carácter mecánico de la experiencia. Cuando Perkins propone que todas las tensiones producidas por la multiplicidad de los diversos lenguajes que conforman el discurso del cine se *resuelven en una unidad sintética*, lo que hace es suscribir, consciente o inconscientemente, lo que acaso se puede pensar como el prejuicio crítico más problemático del idealismo kantiano, a saber, una teoría del conocimiento que pasa por alto que ella sólo puede operar inscrita en el concepto newtoniano demasiado reducido de experiencia, entendido como experiencia mecánica y matemática de la naturaleza, o bien, como la experiencia de la causalidad, un concepto al que se le escapan aspectos fundamentales de la experiencia poética del arte en general. Con todo, es importante no pasar por alto las importantes contribuciones de Perkins y de Wollen en la configuración de nuestro entendimiento del cine de autor, pues su trabajo permite una transición coherente y no violenta entre la crítica posromántica de los *Cahiers du cinéma* y una discusión que recupere el potencial de aquellos primeros textos bajo el escrutinio de una relectura basada en principios teóricos y filosóficos más sólidos que permiten abrir preguntas como las que hacemos aquí.

Siguiendo los pasos de autores como John Caughie (2001) o Pierre Beylot (2005), quienes ya han señalado cierta ruta crítica para erradicar el estigma de impresionismo y arbitrariedad que había arrastrado la noción de cine de autor desde sus inicios, nuestra propuesta busca restituir el fundamento del cine de autor como una práctica *intersubjetiva* de significación de la consciencia-cine que define al discurso cinematográfico como un espacio peculiar para la construcción de los pueblos, esto es, maneras de estar juntos, en comunidad, desde las posibilidades de la experiencia cinematográfica. Nos interesa también proponer que, ante el debate todavía vigente sobre la muerte o resurrección del autor, una perspectiva intersubjetiva como la nuestra podría revelar una especie de condición «suicida» — profundamente alegórica, según veremos— en el autor contemporáneo (como el cine de Lynch muestra también de modo ejemplar) que ya ha observado Michel Foucault cuando escribe que

Nuestra cultura ha metamorfoseado [el] tema [épico] de la narración o de la escritura hechas para conjurar la muerte; ahora la escritura está ligada al sacrificio, al sacrificio mismo de la vida; desaparición voluntaria que no tiene que ser representada en los libros, puesto que se cumple en la existencia misma del escritor. La obra que tenía el deber de traer la inmortalidad recibe ahora el derecho de matar, de ser asesina de su autor (1984: 55).

Defenderemos también en este y el próximo capítulo que esta actitud de renuncia o retiro de la posición de autoridad que asume el autor es correlativa a la necesidad de restituir el papel fundamental que juega el espectador en la configuración del sentido poético/irónico del cine (de autor), el cual se negocia, como se hará evidente, en la arena del discurso, y no en sus contenidos semánticos. Esto implica romper con la autonomía estructural del texto para revalorar el estatuto de sus componentes en el arte de la ficción, de acuerdo con las modulaciones que se gestionan *durante* la lectura.

Para centrar nuestra atención en el plano del discurso, en este capítulo nos proponemos caracterizar las operaciones fundamentales del cine de autor a través de una posible aproximación a la teoría de la enunciación, cuya especificidad radica justamente en su enfoque en los valores deícticos del discurso, esto es, aquellos valores que señalan el punto de referencia desde el cual se considera el sentido de una proposición sin el cual dichos valores no tienen sentido por sí mismos, especialmente la producción del *Yo*, que es la instancia deíctica que se discute en los debates sobre la figura del autor. Para nosotros, la intuición más importante que la teoría de la enunciación nos permite desarrollar es que el yo autorial es una instancia de enunciación intersubjetiva, una hipótesis que, a su vez, nos dará pie para explicar con mayor precisión y profundidad de lo que hasta ahora hemos sugerido cuál es el papel que juega la ambigüedad en las imágenes del cine de autor. En función de estos criterios de intersubjetividad y ambigüedad, el presente capítulo se divide en dos apartados que señalan un doble propósito: primero, 1) explicar el valor intersubjetivo de las marcas de enunciación propias del cine de autor. Con ello queremos subrayar que, si la consciencia del autor puede entenderse como un fenómeno de enunciación, es porque la enunciación “es intrínsecamente [un fenómeno de] ‘acomodación intersubjetiva’” (Culioli en Charaudeau 2005: 211), es decir, una dinámica más bien de carácter lúdico en la que las

marcas enunciativas que descubrimos en una película de autor (como en cualquier discurso semejante) no sólo nos ayudan a localizar e identificar el «acto individual de utilización» del lenguaje cinematográfico por parte del autor, como sugiere la aplicación más convencional —cartesiana en su esencialismo— de la teoría de Émile Benveniste de la enunciación (1997, 1999) de la que parten la mayoría de los textos aquí reseñados, sino a identificar el cine de autor, en cambio, desde una comprensión *polifónica* de la enunciación, a partir tanto de las propias ideas de Mijaíl Bajtín de las que se origina esta perspectiva como de las del lingüista Oswald Ducrot que se nutre de aquellas. Esta perspectiva nos permitirá describir las operaciones del cine de autor como producción de relaciones comunitarias más o menos novedosas y hospitalarias, esto es, oportunidades de convivencia, que, desde las condiciones de su propia técnica, abren literalmente las puertas de la dimensión retórica de la obra, poniendo en juego los roles e identidades que adoptan el autor y el espectador en el proceso dinámico de significación estético-político —histórico, en última instancia— de la experiencia cinematográfica.

Nuestro segundo propósito será 2) abogar por una comprensión de la imagen ficcional en función de su valor de ambigüedad o, como aquí proponemos revisarlo, de *indeterminación*, tanto desde la narración en general como desde su configuración cinematográfica. Según expondremos, es posible establecer una relación estrecha entre el coeficiente de indeterminación percibido en la (re)presentación de la *mise en scène* de tal o cual película o cineasta (especialmente de nuestro corpus) y su posible identificación como cine de autor, puesto que en ambos casos se hace referencia a un mismo espacio vacío de la significación. Esta identificación es más notable ahí en donde el discurso autorial se dispone como una fuerza de resistencia a las convenciones e instituciones cinematográficas ineludibles que buscan preservar en todas y cada una de las películas sometidas a su dominio un discurso de continuidad y de transparencia que haría de ellas objetos dóciles de la ideología. Por supuesto, en los casos que aquí nos ocupan, el brazo más poderoso de esta ideología es la industria del cine hollywoodense, y sus estrategias más comunes de manipulación, la linealidad y la continuidad narrativas del estilo clásico.

Ciertamente, la perspectiva «bajtiniana» de la teoría de la enunciación que adopta Ducrot —nuestra principal fuente de argumentación— nos ha proporcionado la base teórica más sólida en favor de una comprensión del cine de autor como un fenómeno intersubjetivo,

común e indeterminado que, como tal, exige un desplazamiento metodológico de su énfasis en la forma acabada del discurso hacia su carácter procesual, como veremos enseguida. Si bien este desplazamiento anuncia ya la necesidad de estudiar el fenómeno de la enunciación desde cierta mirada histórica y diacrónica —los textos de Bajtín son una muestra clara de ello¹⁰⁵—, me parece que ni Bajtín ni Ducrot se ocupan directamente de exigir los términos de un nuevo y expandido concepto de experiencia que dé lugar a aquellas prácticas artísticas como las de Dostoievski o las de Rabelais que interesan a Bajtín (Ducrot no se interesa especialmente por el discurso ficcional o del arte), pues, en efecto, el concepto clásico que arrastramos desde Kant no sólo no es suficiente, sino que, históricamente, sus principios fundamentales, como la continuidad, la linealidad o la causalidad, han servido para instaurar y preservar una tradición hegemónica mediante el ejercicio sistemático e institucional de la violencia y la dominación de los pueblos; de ahí la vital importancia del carácter intersubjetivo de prácticas como la del cine de autor en tanto maneras experimentales —no institucionales— de producir comunidad.

El propósito y el valor históricos de los fenómenos artísticos como el cine de autor, basados en una configuración intersubjetiva de su técnica, estriba justamente en su resistencia a la tradición en la medida en que sus dinámicas escapan a las determinaciones de una lectura historiográfica o progresista —o sea institucionalizada según un orden preestablecido— y, en cambio, demandan una noción interruptora del instante poético que enfatiza su carácter revolucionario. En nuestro objeto de estudio, esta resistencia no es de ningún modo trivial ni accesoria, sino que ha definido cada momento específico del cine de autor. Por lo tanto, es menester dar debida cuenta de ella, de su función cardinal en este tipo de cine. Aludir a la necesidad de una lectura histórica del cine de autor significa, entonces, subrayar la especial posición que se defiende en este tipo de películas ante las condiciones particulares de su producción. Lo que queremos decir, en otras palabras, es que a una teoría enunciativa del cine de autor conviene —o quizás le urge— una revisión materialista de sus implicaciones históricas, una tarea que nosotros llevaremos a cabo a partir de la misma crítica a la experiencia kantiana que acabamos de esbozar y cuya formulación proviene de la obra de Walter Benjamin. Por tanto, las referencias al filósofo alemán obedecen sobre todo a este

¹⁰⁵ Como escribe Julia Kristeva, “al introducir la noción de *status de la palabra* como unidad mínima de la estructura, Bajtín sitúa el texto en la historia y en la sociedad, consideradas también como textos que el escritor lee y en los cuales se inserta reescribiéndolos” (1997: 2).

propósito y a modo de un contrapunto que, pese a las dificultades que supone integrarlo a una perspectiva tan específica como la teoría de la enunciación, hemos considerado imposible de omitir.

4.1. ENUNCIACIÓN, INTERSUBJETIVIDAD Y POLIFONÍA

En 1981, John Caughie ya proponía, hacia la conclusión de su libro, *Theories of Authorship* (2001), una comprensión del autor en el cine que apela a un reconocimiento de la figura autorial como un fenómeno de la enunciación. Para articular su propuesta, Caughie recupera una serie de textos que trazan una historia esencial de las aproximaciones teóricas a lo que hoy se puede entender como cine de autor, y que “realiza la difícil tarea de compilar el material potencialmente vasto e inconexo relativo a las cuestiones de autorialidad en el cine en un orden coherente y lógico” (Keith, 1986: 14). Para tal efecto, Caughie agrupa dichos textos en tres categorías fundamentales de la discusión autorial a las que llama «auteurismo», «auteur-estructuralismo» y «ficción del autor — autor de la ficción». Adicionalmente, el lector encuentra también en ese texto un *dossier* dedicado al análisis del trabajo de John Ford como prospecto del cine de autor. Si bien este orden inspiró desde un inicio la composición de nuestra propuesta, consideramos que el momento estructuralista de la discusión autorial es más bien la antesala de lo que podríamos llamar una teoría enunciativa del cine de autor, que una discusión aparte, de ahí que la hayamos tratado como el primer capítulo de esta parte de la tesis, y no como una tercera perspectiva, como hace Caughie.

Teniendo este orden en mente, hemos concluido ya una primera parte en la que tratamos de reconstruir una historia particular del cine de autor que correspondería al apartado “Auteurism” del libro de Caughie, es decir, la perspectiva exclusivamente crítica de la *politique des auteurs* que representan los *Cahiers du cinema* y la *Nouvelle vague*, así como lo que, a nuestro juicio al menos, constituye la secuela más importante de esta corriente: la *American New Wave*. En correspondencia, la segunda parte de la tesis constituye una aproximación teórico crítica al problema del autor en el cine que integra los apartados del mismo texto de Caughie, «auteur-estructuralismo» (ya abarcado en el Capítulo 3) y «ficción del autor — autor de la ficción» (que correspondería a nuestros capítulos 4 y 5). En la parte final de la tesis hemos consagrado también —similar al modo en que lo ha hecho Caughie con John Ford— un expediente sobre el cine de David Lynch cuyos textos buscan poner a prueba nuestras conclusiones. Además, cabe señalar que tanto en la primera como en la segunda parte de nuestra investigación hemos propuesto un complemento a los temas de los que se ocupa la antología de Caughie: la reconstrucción de la *American New Wave* en el

Capítulo 2¹⁰⁶, y una aplicación de la figura del autor implícito de Wayne C. Booth en el Capítulo 5.

En todo caso, me parece que nuestra posible contribución, que se concentra sobre todo en este capítulo y en el próximo, parte justamente donde se queda la de Caughie, pues él no propone los términos específicos para articular ninguna teoría del cine de autor, sino que se limita a señalar su necesidad. Al renunciar al control absoluto de su obra —según el crítico escocés— el autor exige la participación de un observador crítico que reclame para sí y de forma abierta la función de la interpretación que, de todos modos, en la práctica, siempre le ha correspondido, abogando así por reconocer

la necesidad de una teoría del sujeto de enunciación en el cine que involucre el entendimiento de la relación alternante entre el sujeto enunciator y el sujeto espectador, siendo el sujeto de la enunciación una posición que puede ser ocupada por cualquiera de los dos. Tal teoría no es de ningún modo co-extensiva a la teoría del autor, pero, al mismo tiempo, tal teoría no puede hacer nada sin un entendimiento de la forma en que la figura-autor funciona en la relación alternante (2001: 201).

De acuerdo con Caughie, el desarrollo crítico de la semiología de Saussure, a partir de la integración del psicoanálisis lacaniano y del materialismo marxista en el estudio del lenguaje, marcó en los estudios de cine¹⁰⁷ una distinción analítica entre “el cine como declaración [*statement*] (algo ya formulado, ‘dado’), [y el cine] como práctica de enunciación, como ‘expresión’ [*utterance*] (algo en proceso al momento de la proyección)” (201).

Como ya adelantamos y según se irá haciendo más claro, esta distinción es una pieza clave de nuestra propuesta, y su formulación suele remitirse al trabajo de Émile Benveniste. De acuerdo con él, la enunciación descubre “el acto individual de apropiación de la lengua

¹⁰⁶ Probablemente, en el momento en que compone su libro, Caughie no tenía una idea muy clara de lo que estaba sucediendo con los autores de la *American New Wave* que hemos abordado en el segundo capítulo, un hueco que esta tesis pretende subsanar.

¹⁰⁷ De acuerdo con Daniel Dayan, en Francia (el epicentro de la ruptura), “[e]sta tendencia está mejor representada por tres grupos, fuertemente influenciados por la revista literaria *Tel Quel* [Kristeva, Barthes, Derrida, Foucault, Godard, entre otros]: el colectivo cinematográfico *Dziga Vertov*, encabezado por Jean-Pierre Gorin y Jean-Luc Godard; la revista *Cinéthique*; y la nueva y profundamente transformada *Cahiers du cinéma*” (en Mast, 1992: 180).

[que] introduce al que habla en su habla” (1999: 85). De esta primera articulación surge la fundamental distinción entre *énonciation* y *énoncé*. A veces se simplifica la relación entre estos dos conceptos mediante el binomio de historia y discurso¹⁰⁸ que también sugiere Benveniste a partir de una cita de Lacan sobre “la función y el campo de la palabra y el lenguaje en psicoanálisis [que dice]: ‘Sus medios [los del lenguaje en psicoanálisis] son los de la palabra en tanto ésta confiere a las funciones del individuo un sentido; su dominio es el del discurso concreto en tanto que realidad transindividual del sujeto; sus operaciones son las de la historia en tanto que constituye la emergencia de la verdad en lo real’” (en Benveniste, 1997: 77). Esta frase de Lacan, escrita en clave psicoanalítica, además de que evidencia la influencia del psicoanálisis en las ideas de Benveniste (dedica todo un apartado de su primer volumen de *Problemas de lingüística general* a estudiar la función del lenguaje en Freud), no se debe entender como la clásica distinción de forma y contenido (o discurso e historia-relato, si la aplicamos al discurso narrativo) mediante la cual la narratología clásica ha aislado su objeto de estudio en los límites del espacio diegético, porque el concepto de historia de Lacan no se refiere de ningún modo a la instancia del relato (el objeto de la narración), sino al devenir histórico de los pueblos, de los procesos de significación ideológicos que transforman el lenguaje en un sistema de control institucional a los cuales el psicoanálisis pone en tela de juicio desde las configuraciones lingüísticas del inconsciente.

Por su parte, nuestra investigación busca replantear o continuar, más o menos en términos similares a los de Lacan, la crítica que se entrevé ya en la antología de textos de John Caughie a la noción de «auteur-esctructuralismo» que se cuestiona hacia la parte final de su libro, entendido como el límite que encuentran las teorías estructuralistas en su intento por pensar en el autor en los términos de una función crítica estructural. De tal forma, proponemos que los fundamentos de la retórica del cine de autor manifiestan desde su propia especificidad un importante punto de convergencia de la filosofía poskantiana, visible especialmente en Hegel (de donde proviene nuestra noción de intersubjetividad como operación de mutuo reconocimiento), Freud (fundamental en el trabajo de Benveniste y Lacan) y Marx (de donde se comprende la historia como la lucha de clases por el control de los medios de producción). Alrededor de estas tres figuras se organiza el trabajo de la Escuela

¹⁰⁸ Gérard Genette, por ejemplo, hace una revisión de este par de conceptos y los reformula como relato/discurso (1989).

de Fráncfort y de esa metodología que se conoce genéricamente como Teoría crítica, en la que pretende inscribirse también esta investigación.

Para tal efecto, como decíamos, nos ha parecido de mayor utilidad la crítica de la experiencia kantiana que es desarrollada sistemáticamente por Walter Benjamin¹⁰⁹, sobre todo en su ensayo temprano *Sobre el programa de la filosofía venidera* (2008a: Libro II, Vol. 1, pp. 151-171), pero que constituye una preocupación que atraviesa en cierto aspecto o medida todo su pensamiento. Si bien este no es un espacio adecuado para una reconstrucción integral de esta crítica —de ello se han ocupado ya otros autores—, sí recuperamos tanto la postura como la discusión de algunos conceptos esenciales de la filosofía benjaminiana sobre el problema de la experiencia (del cine de autor, en nuestro caso), sobre todo en lo que toca a la necesidad de una lectura histórica de los textos, en el apartado siguiente, de modo que nos permita relacionar de forma coherente y efectiva nuestro entendimiento de las operaciones de resistencia del cine de autor en tanto práctica poética. Todos los términos que retomamos de otros autores para la conformación de nuestro aparato conceptual se hallan matizados o leídos desde esta lectura histórica benjaminiana, de la cual recuperamos dos aspectos generales: *lo común* y *lo indeterminado* de la experiencia. No es casual que en estos dos ámbitos se dé también la significación psicoanalítica por medio del lenguaje que puede verse en la recuperación de la dialéctica hegeliana en Lacan¹¹⁰.

Si admitimos, entonces, que la distinción entre lo dado y lo procesual en el ejercicio del lenguaje que hace Benveniste posee una actitud y una herencia psicoanalíticas, veremos que tal separación es necesaria para hacer notar que el sentido o «la verdad» —en los términos de Lacan— de las operaciones del lenguaje pasa por una mediación materialista de la Historia. En términos más formales, G. Nowell-Smith explica que cuando Benveniste apela a estas distinciones, se refiere en realidad a dos niveles del discurso, el primero entendido

¹⁰⁹ Para una primera lectura sobre este tema, véase la introducción de Pablo Oyarzún a las *Tesis sobre historia* que aparece en *La dialéctica en suspenso* (2009), especialmente la seña sobre el concepto de experiencia. Para efectos de esta exposición, partimos de la aceptación más o menos dogmática de esta crítica al concepto kantiano de experiencia, sin detenernos a cuestionarla o desmenuzarla demasiado, pues esta tesis sería en todo caso una aplicación de dicha crítica; sin embargo, se trata de un asunto que constituye para nosotros un proyecto de investigación de largo aliento y por eso rebasa las posibilidades de este ya babélico primer intento.

¹¹⁰ Hay que recordar que uno de los pilares del trabajo de la Escuela de Fráncfort consiste en la integración del materialismo marxista y el psicoanálisis freudiano, un proyecto en el cual Benjamin y Lacan actúan, respectivamente y con una separación crítica semejante, como precursor y como continuador.

como “el acto por el cual una expresión [*énonciation/utterance*¹¹¹] es producida, [mientras que el segundo, *énoncé/statement*] significa lo que de ese modo se expresa en sí mismo” (en Caughie, 2001: 233); en una palabra, hablamos de *la acción y el producto material del discurso*. De ahí la pertinencia de adoptar una visión materialista para estudiar el fenómeno del autor como enunciación, pues nos permite señalar, por un lado, la especificidad de lo enunciado como la sustancia misma *producida materialmente* por el discurso, y por otro, el hecho de que la enunciación, por oposición al enunciado, evoca la necesidad de cierta teoría de la acción, de considerar el fenómeno enunciativo desde una perspectiva *política* del lenguaje.

Ya desde la generalidad de estas primeras observaciones, aplicadas al análisis del discurso narrativo, puede verse que si “la idea de autorialidad” es significativa para dar cuenta de un fenómeno como el cine que en principio es híbrido e intervienen en su producción una gran cantidad de intereses y talentos, ya no puede ser porque “lleve adentro cierta suposición del autor como originador del discurso” (Heath en Caughie, 2001: 214), sino porque designa las marcas ideológicas e identitarias de los sujetos de la enunciación que caracterizan las condiciones materiales en las que se produce y se interpreta el sentido de la narración o, en otras palabras, porque la idea enunciativa del autor asociada a los textos narrativos exige una lectura histórica, no simplemente idealista ni empírica, de los mismos. No se debe olvidar que en las raíces de la teoría de la enunciación se encuentra uno con una lectura histórica de la literatura similar a la que aquí perseguimos y que integraremos hacia el final de este apartado, a saber, la teoría bajtiniana de la polifonía, ya que para comprenderla en su mayor profundidad es imprescindible, por ejemplo, considerar el valor de la recuperación histórica de las lenguas y tradiciones vulgares en el trabajo de Rabelais, así como de su posterior introducción en la alta cultura mediante la crítica, un procedimiento que, de hecho, vemos reflejado en la distribución masiva del medio cinematográfico y su función de entretenimiento popular, por un lado, y su dialéctica intención de ser a la vez una forma de arte, por el otro.

¹¹¹ Como Raquel Gutiérrez me ha hecho ver, al traducir del inglés *utterance* por *expresión*, se traspasa también una ambigüedad de la palabra inglesa que no existe ni en el español ni en el francés, a saber, los sentidos de *enunciación* y *enunciado* como la acción y el producto del acto de habla que habitan al mismo tiempo tanto en el vocablo «*utterance*» como en «*expresión*», precisamente la distinción que está tratando de hacer Benveniste.

Cuando no se toma en cuenta esta dimensión histórica del problema del autor y a este último se le concede alguna pertinencia analítica desde otra instancia teórica, su función ha probado no ser otra que el ordenamiento sintético de las fuerzas caóticas del discurso en virtud de una especie de irrupción violenta e injustificada de la vida en el texto. Desde esa perspectiva, la virtud de un autor no se mostraría tanto en la hospitalidad y el valor experimental de sus propuestas de comunidad, como proponemos aquí, sino que, como alegaba Perkins en su objeción contra el cine de Antonioni, como veremos más adelante, el posible reconocimiento del potencial autorial de un director (Hitchcock será su ejemplo canónico) tendría que verse reflejado en el talento del cineasta para manipular el modo en que el espectador se involucra o se identifica con el personaje. Para cumplir adecuadamente con semejante exigencia, la crítica impresionista de los *Cahiers* cayó en sus juicios más excesivos en el error de forzar al autor a estar presente en todas y cada una de las decisiones que dirigen la obra como la única voluntad que ostenta toda la autoridad creativa del texto fílmico. Así, cuando los académicos como los de la revista *Movie* revisaron la pertinencia de esta ideología, aunque desde una escritura y un pensamiento más rigurosos, si no la rechazaron de forma prescriptiva y la adoptaron como punto de partida, no pudieron evitar recurrir a una especie de trasvase del ideal romántico del *auteur* de los franceses en el ideal teórico del signo y la estructura, esperando sin mucho éxito que un entrecomillado profiláctico del nombre del autor fuera suficiente para evitar el mismo problema que identificamos en los textos de los *Cahiers*:

Es un error, en nombre de una negación de la idea tradicional de subjetividad creativa, negar a los individuos cualquier estatus. Pero Fuller o Hawks o Hitchcock, los directores, están bien separados de ‘Fuller’ o ‘Hawks’ o ‘Hitchcock’, las estructuras así llamadas en su nombre, y no deben ser confundidas metodológicamente. No puede haber duda de que la presencia de una estructura en el texto puede con frecuencia conectarse con la presencia de un director en el *set*, pero la situación en el cine, donde la tarea primaria del director es a menudo de coordinación y racionalización, es muy diferente de la de otras artes, donde hay una relación mucho más directa entre el artista y la obra. Es en este sentido que es posible hablar de un *auteur* de cine como un catalizador inconsciente (Wollen, 1972: 168).

En el capítulo anterior ya aducíamos razones para pensar que esta clase de lectura que busca en la idea de autor «estructuras inconscientes» responde de forma directa a la inclinación del cine clásico a ocultar sus marcas enunciativas —como en el análisis de *Carmen Jones* que hace Perkins— y hacerse pasar por un discurso directo y transparente, orientado casi de manera exclusiva a la tarea de transmitir una historia: mediante el montaje invisible, la justificación del movimiento de cámara por la acción en cuadro, por su comprensión naturalista de la representación, entre otras estrategias retóricas propias de ese estilo. Así lo piensa el mismo Christian Metz: “En los términos de Émile Benveniste, el filme tradicional se presenta como historia, no como discurso. [...] La cualidad que lo define, y el secreto de su eficacia como discurso, es que borra todas sus marcas enunciativas, y se disfraza como una historia” (1976: 226). En cambio —como apunta John Caughie considerando el caso de *Letter to Jane* (Groupe Dziga Vertov, 1972)—, cuando el discurso se vuelve explícito, es decir, cuando adquiere consciencia de sí mismo y reclama su estatuto moderno como forma de arte,

encontramos un texto que no sólo admite una posición autorial, sino, más importante, en el mismo momento él mismo se vuelve problemático como ideología al constituir un sujeto fuera del texto [...] que puede objetar, forzando al espectador a una posición crítica. [...] De cara a un discurso que *se identifica a sí mismo*, que anuncia a un sujeto de su enunciación, la identificación se vuelve difícil, o imposible, para el espectador, y él/ella se distancia del texto. Esta es parte de la estrategia de Brecht, que es ejemplificada de forma didáctica en *Letter to Jane* (2001: 203).

Para Caughie, este efecto de separación crítica que privilegia el cine moderno (pero que se encuentra latente en la polifonía que se le escapa de forma inevitable e inconsciente también al cine clásico) da lugar a un juego de intercambio de posiciones entre el sujeto enunciadador (el autor) y el sujeto espectador (yo, como público) en el que se negocia el sentido de las acciones del filme, a veces atribuidas a una voluntad exhibicionista de parte del autor, otras que justifican la posición testimonial y judicial del espectador. De acuerdo con esta dinámica, el cine de autor se configura en una relación alternante. Esta idea de Caughie se apoya, en parte, en un principio de identificación recíproca del cine que describe Metz en “History/Discourse: a Note on two Voyeurisms” y que trataremos como el tema central de

nuestro Capítulo 7, esto es, como un “intercambio de fantasías [en] el orden del discurso, no de la historia, [que] descansa en un juego de identificaciones cruzadas, de un intercambio continuo y voluntario de ‘yo’ y ‘tú’” (1976: 228). Decimos que esta apropiación es sólo parcial porque, a diferencia de Metz, Caughie piensa que el intercambio de identidad no se da aislado en el discurso, sino en el efecto de que historia —en tanto sustancia del relato— y discurso pasan alternativamente «de figura a fondo», y viceversa, de acuerdo con dos tipos de acción en pantalla.

1) El primer comportamiento se da cuando la dimensión narrativa ocupa el primer plano de la experiencia cinematográfica. En tales momentos, de acuerdo con Caughie, el autor cede su protagonismo al público «abandonando el escenario», es decir, desapareciendo de la consciencia del espectador. De tal modo, el discurso de autor y el contenido narrativo de la historia se revelan como fuerzas que se resisten una a la otra: ausente de la historia, “el efecto contrario [...] del discurso autorial es dejar un espacio vacante dentro del texto”; al llenarlo, “el espectador se convierte en el sujeto de la enunciación, dándole su coherencia” (Caughie, 2001: 203). Es sólo en este momento cuando el espectador se identifica con el filme —en el sentido que apuntaba Perkins— o, mejor dicho, con la *historia que cuenta* el filme, pues “ella me muestra lo que quiero ver, es mi fantasía, estoy en su centro, en la posición del sujeto” (Caughie, 2001: 204).

2) El segundo momento ocurre cuando el filme se considera como discurso —como *performance*, precisa Caughie. Aquí es donde el autor anuncia su presencia, y no hay espacio para la identificación del espectador, por lo tanto, este adquiere consciencia crítica de la distancia que lo separa del texto. Esto suele suceder en momentos de suspensión narrativa a favor de cierto exceso en el despliegue de recursos fílmicos. En esos momentos, el espectador adopta un rol de *admiración* (2001: 204) que lo lleva a ceder su posición de identificación con el mundo ficcional para reconocer en su experiencia la presencia significativa de cierta *figura* o *imagen* autorial. Esta segunda configuración de la experiencia fílmica corresponde más o menos a la forma en que François Jost y André Gaudreault, siguiendo el texto “L'enonciation de l'histoire” de Pierre Sorlin (1984), entienden la enunciación fílmica, a saber, como “ese momento en que el espectador, escapándose del efecto-ficción, tuviese la convicción de estar en presencia del lenguaje cinematográfico como tal, del «soy cine» afirmado por los procedimientos al «estoy en el cine»” (1995: 52).

Sea que entendamos la relación alternante autor/espectador hacia el interior del discurso o en su constante devenir historia/discurso, una teoría enunciativa del cine de autor, lejos de reclamar un privilegio de autoridad semiótica para su director en virtud de cierta operación alternante de enfoque y difuminación de sus marcas de enunciación, lo que consigue es restituir el valor activo de la función espectral, en contraste con el sentido unidireccional de la significación que privilegia el cine clásico, en la que el espectador se piensa como un rol pasivo. De modo que, al entender el cine como un fenómeno intersubjetivo, la observación recupera una capacidad productiva que la tradición le ha negado por siglos, acentuando la función de «partero» a la que se refiere Metz cuando afirma que “al observar la película, ayudo a que nazca, la ayudo a que viva, puesto que es en mí en donde vivirá y fue hecha para eso: para ser vista, es decir, para existir sólo cuando sea vista. [En otras palabras] el filme es exhibicionista” y se abre por su propia naturaleza a toda clase de fetichismo¹¹² (1976: 227-229).

Esta aparente libertad metafórica que se toma Metz al asignar al texto fílmico una especie de motivación y arrancarlo del dominio de las meras cosas, calificándolo como «exhibicionista» es, no obstante, algo necesario cuando hablamos de cine de autor. Las principales objeciones a las visiones tradicionales de las teorías del cine de autor que revisamos en la primera parte de esta tesis, y que todavía mantienen cierta vigencia en críticos como Perkins, están dirigidas a la necesidad de *desobjetivar* el estudio de este tipo de cine cuyo epíteto no apunta a otra parte sino al fundamento humano del discurso. De tal forma, lo apremiante es cuestionar tanto el ideal romántico del genio, que anula al espectador, como la noción estructuralista del autor, que lo transfigura en una especie de sub-código inducido, implantado o registrado de cualquier otra forma en la sustancia del texto que, en consecuencia, anula el trabajo espectral tanto o más que el genio romántico. Y, en cambio, abogar por una teoría intersubjetiva y enunciativa del discurso autorial. Como observa Nowell-Smith no sin cierta condescendencia, cuando los teóricos que, como P. Wollen o Stephen Heath, piensan en la función del autor como unidad discursiva, y

dicen que las estructuras ‘Fuller’ etc. están separadas de los directores Fuller etc. y deben mantenerse metodológicamente distinguidos, esto no es para naturalizar u

¹¹² Retomaremos este valor de fetiche del cine después.

objetivar las marcas en el texto, sino para insistir en la intersubjetividad del proceso de lectura —una intersubjetividad en la cual [ni] el ‘autor’ [ni el espectador], sin embargo, aparecen como personas totales (1976b: 223).

Ahora bien, desde nuestra perspectiva, estas dos subjetividades, la del autor y la del espectador, no sólo se intercambian en el cine de autor de acuerdo con el comportamiento (narrativo o performático) del discurso que privilegia el filme en cada momento, sino que producen un diálogo constante y muy complejo que se despliega a partir de distintas posiciones de enunciación desde las cuales incide la huella de la individualidad en la producción de sentido del cine de autor, no como las tribunas desde las que un creador solitario «introduce su habla» en el discurso en un sentido formal y unilateral, sino como los espacios de intersubjetividad que se crean durante la lectura en un sentido retórico, en los cuales se negocia la experiencia del filme como un acontecimiento donde convergen diversas «voces» —la polifonía del texto, siguiendo a Mijaíl Bajtín— que le confieren al texto sus distintos matices intencionales en los que se concentra toda la riqueza hermenéutica del discurso autorial.

Así las cosas, para identificar la especificidad enunciativa de los espacios de intersubjetividad que buscamos definir en esta tesis, necesitamos evaluar el alcance y la pertinencia de algunas de las aplicaciones de la distinción de Benveniste entre lo dado y lo procesual del acto del habla en el discurso ficcional, pues no todas las teorías de la enunciación se ocupan del mismo problema. De hecho, cuando se estudia la ficción como fenómeno de enunciación, lo más común es que el análisis se concentre en la estructura semántico-sintáctica del discurso, que se entiende también como la «estructura profunda» del mismo y que, siguiendo a Benveniste, correspondería al producto acabado del discurso en tanto enunciado, no al acto de la enunciación como tal. En esos términos, se tiende a distinguir «niveles de enunciación» en función de la fragmentación técnica del discurso —sea en el cine o en cualquier otro soporte semiótico— que producen las diversas instancias o *voces* (en el sentido de que la enunciación supone un acto individual de habla) desde las cuales se pronuncian los distintos tipos de *locutores* que posibilita tal o cual lenguaje.

Lo que se estudia de acuerdo con esta perspectiva es el modo en que dicha fragmentación organiza el tipo de conocimiento que nos ofrecen sus portavoces

correspondientes en el discurso, produciendo niveles de sentido separados de manera más o menos discreta, en la medida en que lo que los distingue son marcas registradas y observables en el producto acabado del texto. Por ejemplo, desde este planteamiento, se entiende que si un personaje habla es para comunicarnos un saber sobre la diégesis en que se inscribe, mientras que los créditos del filme nos permiten conocer datos sobre la obra que no tienen que ver con la historia que se nos cuenta, sino con la situación cultural y artificial de la obra. Siguiendo el trabajo del lingüista Oswald Ducrot (2001), llamaremos teorías *ilocutorias* o *realizativas* a esta clase de aproximaciones al fenómeno de la enunciación que se concentran en el producto directo de los distintos locutores del discurso.

Entre los textos que se ocupan del problema específico del cine desde este ámbito, tenemos, por ejemplo, *Des mots à l'image. La voix over au cinéma* (1996: 44-45) de Jean Châteauevert, un estudio sobre la voz en el cine que descompone la enunciación fílmica en dos categorías generales de «polifonía enunciativa»: «enunciación discursiva» y «enunciación diegetizada». Con estas dos categorías el autor distingue, respectivamente, una enunciación implícita que designa el gesto productor, creativo, del filme y que enmarca el discurso ficcional, de toda clase de enunciación puesta en escena por medio de la narración, ubicada en un segundo nivel que, por lo tanto, depende del primero en el sentido de que se encajona en el interior de los límites de la técnica cinematográfica, puesto que la narración misma opera según las condiciones creativas que el autor, la figura enunciativa del primer nivel, pone en práctica en dicha técnica. Si bien este segundo nivel, a su vez, contiene distintas formas de segmentación del discurso narrativo, provocadas por la intervención de distintos estatutos de narradores y personajes, el interés más general de Châteauevert es separar esta clase de voces *diegéticas* de las propias de la técnica cinematográfica que, en principio —o sea, según las normas tradicionales de la ficción— son imperceptibles para las consciencias diegetizadas.

De esta distinción parte otro valioso estudio que encontramos en el capítulo “Du narrateur à l’auteur”, del libro *Le récit audiovisuel* (2005), de Pierre Beylot, quien reformula la división de Châteauevert para descomponer el concepto general de enunciación, esta vez, en tres niveles jerarquizados que consisten en 1) una enunciación primera o «autorial» (*auctoriale*) que despliega un plano institucional, extradiegético, donde los creadores del filme se expresan sin intermediarios ficcionales, y “[s]e manifiesta cuando la película en sí

misma se designa como un artefacto a través de cualquier figura que pueda ser revestida de un valor reflexivo” (Beylot, 2005: 70); 2) una enunciación «discursiva narrativa» que pone en escena el plano propio de la diégesis que justifica el relato en su totalidad; y 3) un posible tercer nivel que corresponde a una «enunciación diegetizada» donde una instancia narrativa puede poner, a su vez, una segunda narración en escena.

Dado que esta propuesta es la que nos parece la más acabada de las teorías ilocutorias aplicadas al discurso audiovisual, y que de un modo u otro integra a las demás, nos ocuparemos de ella con mayor atención.

Beylot suscribe el presupuesto general de las teorías ilocutorias según el cual cada nivel de enunciación aporta un tipo de información diferente, que no se confunde con la que ofrecen los demás. En el caso de la clasificación de Beylot, la narración se compone de dos tipos de información y, por lo tanto, implica dos niveles de enunciación¹¹³ diferentes. Por último, a cada nivel, incluyendo el nivel autorial, le corresponde una *figura*¹¹⁴ *enunciativa*, responsable de su presentación en el discurso.

Así, el primer nivel ofrece una información sobre la condición cultural y artificial del discurso, y de ella es responsable la figura enunciativa del «autor» que, en el sentido figural de esta organización, funciona como una instancia metonímica o simbólica que abarca todo gesto de creación del filme tal como es captado por el espectador, sea o no responsable de él el director o la persona a la que se atribuya el estilo o la voz creativa más importante del proceso de producción. Esta aclaración resuelve una confusión común entre la instancia de la figura enunciativa —producto del discurso— y la persona del mundo real a la que se atribuye la autoría intelectual de la obra. En otras palabras,

¹¹³ Esto, a pesar de que una narración segunda pudiera integrarse en cierto momento de reconstrucción de la lectura a la primera, como sucede, por ejemplo, en el relato de las aventuras de Odiseo por su propia voz en los cantos IX al XII de *La Odisea*. Si bien el lector puede reconstruir la historia total en una sola *fabula*, o sea, en una sola línea causal de los eventos narrados por la intervención de los distintos narradores, ubicando las peripecias narradas por Odiseo en el principio general de la historia, la organización del discurso nos presenta la narración mediante dos relatos, uno incrustado en el otro, y en un orden distinto a la cronología interna del relato.

¹¹⁴ Cuando Beylot habla de figuras de enunciación, si bien entendemos una cierta resistencia a la exigencia de André Gaudreault de desantropomorfizar las instancias del discurso narrativo (2011), y una correspondiente necesidad de individualizar las responsabilidades enunciativas, no por ello dejan de ser productos o construcciones que el lector fabrica a partir de su experiencia narrativa. Así, ni en la propuesta de Beylot, así como en ninguna de las que consideramos aquí, deben confundirse las figuras de enunciación con los individuos jurídicos que realizan las distintas actividades productivas de la industria cinematográfica en el mundo real.

lo que estará en el centro de [la] reflexión es el *autor construido*, ‘el autor visto desde el espectador: a través del texto, a través de su propia capacidad de percibir y de comprender, a través de las manifestaciones públicas del autor, los críticos, etc.’ No se trata de regresar a *auteurisme* de los primeros *Cahiers du cinéma*, sino más bien de poner en evidencia ese proceso de construcción del autor por parte del espectador, bautizado como *auteurisation*” (2005: 80).

Este último término que deberíamos traducir como *auteurización* para distinguirlo de *autorización*, nos permite observar que ya desde las teorías ilocutorias de la enunciación se hace hincapié en una transferencia de autoridad intencional que va desde la producción hacia la recepción de la obra de arte que será de crucial importancia no olvidar en lo que sigue.

El segundo nivel de enunciación que propone Beylot nos aproxima el relato central mediante las *instancias filmicas del discurso narrativo*, englobadas en la figura enunciativa de un «narrador global», cuyos resultados incluyen los efectos de anuncio, recordatorio, metaforización, y también —aunque Beylot no lo deja muy claro— todas aquellas operaciones narrativamente significativas y realizadas mediante la operación de la cámara y el montaje, los diálogos y las acciones ejecutados por los personajes en tanto tales, o las coordenadas diegéticas del escenario que sitúan la narración en un contexto espaciotemporal.

Finalmente, el tercer nivel contempla la posibilidad de una segunda narración, dependiente e incrustada en la primera, puesta en escena por medio de una figura enunciativa cuya existencia, a diferencia del narrador global —de ahí la importante distinción que hace Beylot a partir de la propuesta de Châteauvert—, se encarna en una voluntad ficcional, no en las instancias enunciativas de la técnica cinematográfica. Por lo tanto, el responsable de esta segunda narración correspondería a alguno de los personajes (entendiendo en esta categoría toda clase de existencia con una voz ficcional, e incluyendo los diferentes tipos de narradores explicitados por el texto narrativo) que, mediante recuerdos, sueños, subrelatos, o resultados de su actividad, como hacer o ver una película o leer una carta, asume la tarea de producir una segunda narración, e introduce al relato principal los límites de una nueva diégesis que se enmarca y depende de la primera. Aunque, de nuevo, Beylot no es muy claro en ello, es esta condición de crear una nueva diégesis, y no su posición o distancia con respecto al relato, lo único que nos debería importar para pensar una voz determinada en el tercer nivel de enunciación. Beylot esquematiza esta información en la siguiente tabla:

Niveles enunciativos	Tipos de manifestación	Figuras Enunciativas
Enunciación discursiva autorial	Proporciona un saber sobre el filme en tanto proceso creativo; designa el filme como artefacto (indicaciones de los créditos, aparición de la figura o de la voz del autor, efectos reflexivos)	Autor
Enunciación discursiva narrativa	Proporciona un saber sobre el mundo ficcional (efectos de anuncio, de recordatorio, de metaforización) {discurso verbal y acciones de los personajes, locaciones, montaje}	Narrador global
Enunciación diegetizada	Pone en escena una enunciación segunda (personaje que cuenta en voz <i>over</i> , sueña, recuerda, realiza o ve una película, lee cartas).	Personaje {narradores delegados}

TABLA 1. FIGURAS Y NIVELES ENUNCIATIVOS SEGÚN BEYLOT (2005: 72)¹¹⁵

A diferencia de la propuesta de Châteauevert, quien considera sólo un nivel de enunciación discursiva y uno de enunciación diegetizada, Beylot observa la necesidad de considerar un nivel intermedio que no debe confundirse, primero, con el de la enunciación primera porque en este caso, si bien se trata también de una operación de los recursos propios de la técnica cinematográfica, es decir, de una puesta en práctica del discurso fílmico, ella ofrece una información sobre los mundos creados, no sobre las inclinaciones estéticas o políticas de sus creadores y, por lo tanto, implica una intencionalidad enunciativa diferente, en otro nivel. Así, está claro que el montaje, por ejemplo, es un recurso del discurso cinematográfico, pero la división de Beylot nos permite advertir que su instrumentalización posibilita dos intenciones muy diferentes. Primero, nos puede proporcionar una información narrativa si se utiliza para darle continuidad sintagmática al encadenamiento de las imágenes, que es su función central en el estilo clásico y, en cuyo caso, su comunicación supondría una enunciación discursiva narrativa. Pero si su propósito es entrelazar dos cuadros para establecer una relación que, por ejemplo, es más una comparación icónica o metafórica que una aportación funcional al relato, como podemos ver en la comparación de la escena inicial

¹¹⁵ Además de la traducción de los textos en francés, agradezco la valiosa orientación de Raquel Gutiérrez Estupiñán para la discusión exhaustiva de las implicaciones más cruciales de esta tabla y de las implicaciones del texto de Beylot en general para nuestra argumentación, pues escapaban muchas de ellas a las propias competencias de mi formación teórica original. Lo que aparece entre llaves en la tabla corresponde a información complementaria de la propia exposición de Beylot, que nos ha parecido necesario hacer para que queden claras las fronteras de cada nivel.

de *Blue Velvet* entre la imagen perfecta de la valla blanca y las flores rojas y el mundo caótico de los insectos. En construcciones fílmicas de esa clase, el saber que nos proporciona el montaje nos habla más del estilo del autor y de su carácter performático que de una producción de causalidad narrativa.

Por otro lado, el nivel de enunciación discursiva narrativa tampoco se confunde con el tercer nivel de enunciación porque este último depende de la primera narración en la que se expresa una consciencia ficcional para contar, a su vez, una historia que puede o no ser parte de la primera, pero que en cualquier caso aparece diferida o separada de la narración primera por mediación de una instancia del relato. Dicho de otro modo, el tercer nivel de enunciación se distingue del segundo porque la instancia que le permite narrar a esta clase de consciencia son las condiciones propias del relato, no las del discurso; por eso, para que un tercer nivel de enunciación se manifieste, es necesario que la historia primera nos cuente que alguien cuenta algo más. Si bien es cierto que el mismo Beylot establece esta distinción, me parece que su explicación no está exenta de ambigüedades¹¹⁶ que nosotros proponemos repensar del siguiente modo.

En primer lugar, si bien es cierto que, por ejemplo, la cámara opera con frecuencia para comunicarnos una información narrativa, ello no significa que tenga o se le debiera conceder una existencia diegética automáticamente. No es que Beylot afirme tal cosa de manera explícita, sino que su explicación deja esa cuestión en entredicho. Por eso creo

¹¹⁶ Podemos observar esta ambigüedad para establecer la distinción entre enunciación discursiva narrativa y enunciación diegetizada, por ejemplo, cuando Beylot escribe que los enunciados discursivo-narrativos “sin duda son enunciados diegéticos, pero no establecen una segmentación de la narrativa de la misma manera que una voz en *off*. Se colocan bajo la responsabilidad enunciativa del narrador global o, en su caso, bajo la de un segundo narrador” (2005: 69). El teórico busca resolver esta situación argumentando que la posibilidad de que un segundo narrador asuma una responsabilidad enunciativa supone una paradoja:

Por lo tanto, tenemos que admitir que el narrador global del filme asume la responsabilidad de la puesta en escena audiovisual de los segmentos que, sin embargo, están colocados bajo la responsabilidad cognitiva de esos narradores segundos. Esto provoca una situación paradójica, ‘un distanciamiento entre lo que se sabe y lo que se ve’, entre lo que se supone que depende del saber del narrador en voz *over* y el punto de vista englobante del narrador fundamental que nos hace ver la escena” (Beylot, 2005: 73).

Sin embargo, a mi juicio, no importa qué relación establezcan los narradores con el relato, si se ubican físicamente en el texto, es decir, en sonido o en imágenes, funcionan como delegados de una voluntad artística superior y no se le puede conceder autonomía a lo que en apariencia son sus decisiones, pues, de lo contrario, se confunde su modo de relacionarse con el relato con su posición en el discurso.

necesario advertir que, a menos que su presencia se justifique como un objeto del relato (como en el caso de *Blair Witch Project* [Daniel Myrick, Eduardo Sánchez, 1999], donde el relato es filmado por los mismos personajes de la historia que toman la cámara en su mano), la mediación narrativa del aparato de filmación no pertenece al mundo creado; por lo tanto, su comportamiento obedece a una consciencia que existe en el plano del discurso, no en la diégesis. Entonces, si dejamos de lado todo ejercicio de transgresión de los niveles —casos en los que toda esta teoría se complica aún más—, podemos decir que, siempre que, en la lógica del relato, los personajes no sean conscientes de que están siendo filmados, la «operación» del aparato que los filma es responsabilidad (en el sentido de la enunciación) del narrador global.

Esta primera observación es útil para evitar la aparente paradoja que señala Beylot y que citamos en la nota anterior, pues una vez que tenemos eso claro, me parece que tendríamos que entender que la responsabilidad enunciativa, tanto la de los personajes como la de los posibles narradores delegados, sea cual sea la distancia que los separa del relato o los liga con él, *pero siempre y cuando* el resultado de su acción produzca la diégesis primera y no una diferente, ha de caer necesariamente bajo la responsabilidad del narrador global, pues en tal caso, las voces de esos personajes y narradores se comportan como *objetos* del discurso, no como figuras enunciativas, aun en el caso de que el contenido de sus enunciados se justifique al nivel de la narración como su propio testimonio cuyos eventos nadie más que ellos deberían conocer. La trampa en la que cae Beylot consiste en dejarse llevar por una lógica del punto de vista que sólo puede conceder la intención de un enunciado a la voz que le da una existencia material, ignorando las complejas relaciones que existen entre esas voces y la finalidad artística que las pone en circulación en primer lugar.

A partir de esta clasificación, y sin que nuestras observaciones obstan para reconocer el valor de la propuesta de Beylot, podemos entender que, ya en sus instancias materiales, el discurso cinematográfico expresa significados en varios niveles de sentido, por ejemplo, que lo que dice un personaje, sea para reportar su propia existencia diegética o para contar a otros personajes una historia adicional, su producto se inscribe en un nivel de enunciación distinto en cada caso, según hemos visto, de lo que dicen, digamos, los créditos del filme. Sin embargo, sin importar si los ajustes o las explicaciones adicionales a la exposición de Beylot que nos han parecido pertinentes no satisfacen del todo a nuestros lectores, me parece que la

principal limitación de esta clase de aproximaciones para dar cuenta del fenómeno del autor, así como para la posible resolución de los problemas de ambigüedad que el mismo teórico señala, se encuentra en haber restringido su teoría enunciativa al conocimiento que las voces del discurso fílmico reportan al espectador de manera directa y explícita. A pesar de la utilidad analítica de estas distinciones para cierta clase de intereses metodológicos, todas ellas se refieren sólo al plano dado del discurso, o sea, al producto enunciado y no al acto de enunciación en tanto tal.

En cambio, si pensamos en la enunciación como un fenómeno que depende en cierto grado o medida de la interpretación del espectador, como sostenemos aquí, una teoría enunciativa que se quede en el plano que discuten Châteauevert o Beylot resulta insuficiente para dar cuenta de la dimensión retórica del arte cinematográfico, pues, por ejemplo, desde este nuevo ámbito, se espera del espectador que conceda la posibilidad de que no siempre que un personaje habla lo hace para reportar su propio pensamiento, y esta posibilidad es crucial para comprender las operaciones del cine de autor. Por lo tanto, la clasificación de Beylot nos parece valiosa si la consideramos sólo en relación con el producto acabado de la cinematografía, es decir, para dar cuenta de las distintas tribunas desde las cuales la técnica del cine permite fragmentar materialmente su discurso para comunicar de manera precisa y diferenciada estos tres tipos de conocimiento: institucional o «autorial» si se refiere al gesto productor del filme, narrativo si produce el relato central de la obra, o diegetizado si pone en escena una diégesis subordinada. Estas tres instancias no deberían suponer problemas o fenómenos paradójicos en tanto se mantenga su discusión en el nivel ilocutorio y se entienda que, si bien un narrador extradiegético está, en efecto, fuera del mundo creado, no lo está de la ficción, pues tanto como los personajes, él es también un producto de la escritura, son todos ellos objetos y, por lo tanto, en ese nivel explícito de la lectura, no pueden ser libres de expresar su propio pensamiento, si lo hacen, lo hacen según los designios de dicha escritura. En este sentido, me parece que un narrador inscrito en el texto, sea parte de la primera diégesis o de una subordinada, no puede hablar por sí mismo sino a fin de poner en acto una enunciación ficticia. Entonces, lo que se está distinguiendo a nivel enunciativo entre enunciación «narrativa» y «diegetizada» es un discurso narrativo real (porque es lo que crea al texto y, por lo tanto, está tan fuera de él como los trazos reales de Diego Velázquez están fuera del tema de *Las meninas*) y un discurso narrativo ficcional, que es lo que crea la segunda

narración, como el subrelato que oculta el reverso del lienzo que aparece en el mismo cuadro cuando el artista se pinta a sí mismo en *mise en abyme*. Por eso quizás convendría entender el último plano ilocutorio —el que Beylot llama enunciación diegetizada— como *nivel ficcional de enunciación*, es decir, una enunciación expresada *desde* la ficción —y no necesariamente desde la diégesis, en tanto que podemos imaginar a un narrador extradiegético contar una historia adicional—, para distinguirlo del acto real¹¹⁷ de la narración que produce directamente el discurso.

Pero más allá de estas precisiones, lo que a nosotros nos interesa señalar en especial es la dinámica de la intersubjetividad en el discurso del cine de autor y su relación con la teoría de la enunciación. Es cierto que ella depende de las diferencias existentes entre las instancias de locución que acabamos de discutir a partir de la propuesta de Beylot —o quizás más de sus combinaciones—, pero eso no significa que su sentido esté determinado por la posición textual, ilocutoria, de las mismas, que es de lo que Beylot se ocupa con mayor atención. En cambio, sostenemos que la operación básica del cine de autor es la producción de un espacio de significación vacío en principio, porque es relativo al sujeto de la enunciación que ocupe esa posición, ya no según el texto, sino determinada lectura.

En este sentido, quizás la propuesta que mejor describe nuestro entendimiento del concepto de enunciación se encuentra en el libro de Oswald Ducrot, *El decir y lo dicho* (2001), puesto que, en ese texto, el autor distingue precisamente el plano de la enunciación del que se ocupa la propuesta de Beylot y el que a nosotros nos interesa, a saber, el nivel *ilocutorio* y el nivel *perlocutorio* del discurso, respectivamente. Se trata de una distinción que ya observaba Genette con claridad cuando separaba el ámbito de la narración de las categorías de la historia y del relato, sobre lo cual el narratólogo escribe que “La distinción de Benveniste entre *historia* y *discurso*, incluso, o sobre todo, revisada como *relato/discurso* [según como Genette mismo lo replantea en *Figuras III* (1989)], no tiene nada que hacer en este nivel” de la narración (Genette, 1998: 13). Este nivel es el nivel propio de la enunciación por su distinción de lo enunciado. Sin embargo, pienso que Genette no considera en este punto la posibilidad de que quizás lo que deja fuera del ámbito de la enunciación (de la narración como término técnico en narratología) al concepto de *historia* de Benveniste es

¹¹⁷ El mismo Genette nos permite hacer esta distinción cuando define a la narración como “el acto real [enunciación discursiva narrativa] o ficticio [nivel ficcional de enunciación] que produce [el] discurso, el hecho, en sí, de contar” (1998: 12).

haberlo sustituido —de forma irresponsable, me parece a mí— por el de *relato* pues, como hemos dicho ya, el concepto de historia en Benveniste proviene de Lacan, y su sentido debe entenderse desde las coordenadas del psicoanálisis y del materialismo histórico, y no como una categoría del discurso, de ahí la justicia de la distinción historia/discurso. Sin embargo, eso no demerita el hecho de que la distinción relativa al discurso ficcional que hace Genette entre narración como acción, y relato/historia como los productos de esa acción es, por lo menos, correlativa a las distinciones entre *énonciation* y *énoncé*, de Benveniste, y también a la que hace Ducrot entre enunciación perlocutoria e ilocutoria, es decir, la puesta en acto del discurso y lo expresado en su materia (no en sus símbolos, que no tienen relación con ningún concepto de enunciación).

Aunque las tres teorías se corresponden en este importante punto, sólo las tesis de Ducrot se dirigen con exactitud a los problemas propios de la retórica, de ahí que sea su propuesta la que vamos a adoptar. Es cierto que la mayoría de los análisis que hace en su libro escapan por su alto nivel de abstracción a las aplicaciones del concepto de enunciación que requerimos aquí para explicar la actividad del autor de cine, pues casi todo el texto está consagrado a un ámbito estrecho de la lingüística. Sin embargo, ahí donde el teórico abandona el terreno interno de la oración para ocuparse del análisis del discurso en función de los efectos de recepción producidos por el sentido amplio y más complejo de la argumentación¹¹⁸, encontramos ejemplos muy afines a nuestros propósitos.

Ducrot recupera en su libro un argumento contenido en el discurso de Giscard D'Estaing durante su candidatura a la presidencia de Francia en 1974 para observar en él cómo *el manejo* de los tiempos verbales —no los tiempos verbales por sí mismos— encadena sus enunciados no por su referencia al contenido de los mismos, *sino a su relativa posición de enunciación*, permitiéndole disfrazar un posible doble discurso y hacerlo pasar por uno impolutamente «democrático». El argumento de D'Estaing, tal como lo presenta Ducrot, consiste de cuatro enunciados encadenados en el siguiente orden:

¹¹⁸ Esta separación en dos disciplinas diferentes es algo que ya propone el mismo libro de Ducrot, a saber, la lingüística como una disciplina restringida a un análisis de la composición interna del enunciado, y el análisis del discurso como el estudio de la significación producida a partir del encadenamiento de varias oraciones (Ducrot, 2001: 199). Esta última es el espacio donde nosotros identificamos algo así como un punto de partida para el análisis de la dimensión retórica del discurso ficcional. Lo que para nuestros propósitos resulta necesario es, por lo tanto, la segunda disciplina.

- (1) Por último, deseo ser un presidente democrático.
- (2) Quiero decir con esto que respetaré de todos modos la decisión del sufragio universal.
- (3) No ejerzo sobre ustedes ningún chantaje y ninguna amenaza.
- (4) La decisión será de ustedes, y yo la respetaré (Ducrot, 2001: 199).

Según Ducrot, el encadenamiento de estas cuatro frases introduce una complejidad de carácter enunciativo (no relativa al contenido de las frases por sí mismas, sino a su modo singular de ligarse unas con otras) al interponer un verbo en presente en (3), dentro de un argumento que, en apariencia, expone las actitudes que el candidato adoptará en el futuro, tras las elecciones. De tal complejidad temporal se desprende una ambigüedad en el sentido del término “democrático” que aparece de forma explícita en (1), y que en principio indica el modo de obtención del poder —mediante el voto popular— y no el modo de gobernar, que es designado más bien por el término “demócrata”. La sorprendente interpolación del tiempo presente indica, en un nivel de la enunciación que Ducrot llama *perlocutoria*, que lo más probable sea que lo que se afirma en el enunciado (3) no se refiera a las acciones futuras de las que está hablando el contenido general del argumento en el nivel *ilocutorio*, el cual se corresponde con el significado “democrático”, sino que más bien caracteriza la actitud con la que el candidato expresa su discurso en el momento de proferirlo, en su comportamiento actual, que está relacionado ya no con las elecciones, sino con ser o no un político “demócrata”. Esta disyuntiva que presenta el discurso —señala también Ducrot— marca una intención implícita que contradice el sentido explícito del argumento: si sus partidarios permanecen en el nivel ilocutorio del discurso, entenderán que el punto (3) alude (aunque se vean forzados a aceptar, consciente o inconscientemente, una extraña o inapropiada construcción gramatical del enunciado) a una renuncia del candidato a imponerse mediante un golpe de estado. Sin embargo, aquellos intérpretes que tomen en cuenta la temporalidad del verbo en relación con los *eventos históricos* de aquel momento, probablemente entenderán que la *intención* del discurso (observable en la construcción misma de la oración, no extraída de una supuesta fuente de autoridad extratextual) alude más bien a su presente, y que el candidato parece burlarse de las amenazas explícitas, ilocutorias, de las que se valían en ese momento sus adversarios para advertir que, en caso de que perdieran la elección, según ellos, sería un resultado que podría conducir a movilizaciones civiles.

De esta manera, D'Estaing se opone en apariencia a recurrir al miedo como estrategia política pero, al mismo tiempo, induce en sus oyentes, *irónicamente*, podríamos decir, (aunque Ducrot no habla aquí de ironía), una sensación de inquietud, similar a la amenaza explícita, en tanto que conduce también al miedo que implica *la promesa* de respetar el resultado de las elecciones, pero opuesta en su estrategia retórica, porque esa voluntad de sembrar inquietud no se halla *dicha* en ninguna parte del texto, sino que se manifiesta como la posibilidad, expresada en una forma *perlocutoria*, implícita, de romper dicha promesa, pues “casi no tiene sentido comprometerse a respetar el resultado de las elecciones si no se tiene el poder de no respetarlo”. En otras palabras, “negando que vaya a recurrir a la fuerza, el candidato de la derecha hace observar, a la vez, pero en otro nivel, que dispone de esta fuerza y que podría utilizarla”, sustituyendo la amenaza directa de la que se valían sus adversarios, esto es, un acto *ilocutorio* de enunciación, por uno *perlocutorio*, que se distingue por la introducción de *sobreentendidos* y *presupuestos* (conceptos que propone Ducrot para caracterizar los mecanismos gramaticales del nivel perlocutorio de la enunciación) que contradicen (de forma implícita, insistimos) los contenidos explícitos del candidato (Ducrot, 2001: 201).

Si la naturaleza de los sobreentendidos y presupuestos en los que se sostiene esta clase de lectura irónica en el discurso de D'Estaing es que no se encuentran registrados en el texto (es decir, que no están dados en el producto material del discurso, sino que se ponen en juego en el proceso comunicativo), significa que su interpretación no puede ser positiva o totalmente objetiva; no obstante, tampoco podemos atribuir la interpretación de Ducrot a la mera arbitrariedad de su opinión, pues la lectura que hace se basa en una evidencia que, si bien no *dice* de manera explícita que el candidato podría romper su promesa de respetar el resultado de la elección, su existencia gramatical —el manejo verbal en el encadenamiento de las oraciones— no nos permite negar tampoco que esa posibilidad, en efecto, forma parte del sentido profundo o complejo de la expresión.

Si bien se trata de un concepto más complejo, lo que observamos en el ejemplo anterior es el funcionamiento de la ironía como estrategia retórica que, a riesgo de caricaturizarla, podríamos entender como la posibilidad de manifestar una intención en un nivel de enunciación intersubjetivo —o perlocutorio— que se oculta —no se dice, sino que se implica— detrás de una locución que parece expresar algo distinto u opuesto en su propio

espacio ilocutorio. En otras palabras, la experiencia de la ironía muestra una escisión entre el decir y lo dicho que la actitud natural del lingüista —siguiendo a Ducrot— tiende a integrar en la forma explícita del adverbio (o, como en el ejemplo de Ducrot, en la omisión de la variación temporal) que modifica al verbo, ignorando el carácter procesual de la enunciación, y reduciendo así su sentido a la superficie del producto general enunciado. Esta reducción, en la que incurren propuestas como las de Beylot y Châteauvert, “implica que no hay una diferencia entre enunciación y acto ilocutorio”. Sin embargo, en opinión de Ducrot, “el acto ilocutorio es [...] una calificación [una objetivación] de la enunciación. Por lo tanto, el hecho de que se designe ya sea en estructura profunda o superficial el acto ilocutorio no implica que se designe la enunciación misma” (2001: 198). Hemos dicho que, desde el enfoque de la enunciación, no se puede entender el cine de autor más que como la producción de un espacio vacío, porque lo único que designa la enunciación es su propia manifestación y, por lo tanto, carece del referente del signo saussureano. Por eso, como dice Ducrot, la enunciación ilocutoria (y lo mismo cabe decir, por lo tanto, de las categorías enunciativas de Beylot) no designa como tal la enunciación, sino que la califica, objetivando con ello un sentido que en principio no existe o no puede nombrar ninguna formulación *a priori* del lenguaje.

Por consiguiente, la enunciación, desde el punto de vista de la lengua, no es un acontecimiento como los demás (en el sentido de que no se la designa, propiamente hablando, ya que solo su ejecución la manifiesta). Aun cuando su calificación forma parte del sentido del enunciado [...], su lugar en [él] es un lugar vacío. Pero eso es lo que hace doblemente interesante que ese lugar esté previsto, por así decirlo, en la organización gramatical y que exista un lugar, en el sistema de las palabras, para una realidad que no se nombra nunca en él (Ducrot, 2001: 199).

Si el autor, en tanto fenómeno de la enunciación, existe en el filme en espacios vacíos o indeterminados como la ironía, es porque su manifestación produce una ausencia, no porque una categoría predeterminada del lenguaje del cine nos permita nombrarlo o señalar la lógica de sus operaciones. Si una categoría agota el sentido de una enunciación es porque lo que designa posee un carácter ideológico, tradicional, historiográfico, no-autorial. Por eso las operaciones del cine de autor tienen siempre un carácter experimental. La explicación anterior sobre la ironía podría parecer redundante a la luz del sentido común que nos permite

a los seres humanos operar de manera intuitiva este nivel perlocutorio del lenguaje; sin embargo, me parece que era algo necesario, no sólo porque la ironía es una de las operaciones fundamentales de la retórica del cine de autor, sino porque, como vimos en los casos de Châteauvert y Beylot, la teoría de la enunciación se suele aplicar al fenómeno ficcional tomando en cuenta solamente los actos ilocutorios del discurso que, al calificar el acto de enunciación, desplazan su sentido y lo reemplazan por el producto establecido de una voz que, por sí sola, no permite ninguna interpretación irónica ni puede dar cuenta de un procedimiento artístico experimental.

Ahora bien, además de la ironía, me parece que podríamos derivar de su ámbito de operación otro comportamiento más —aunque Ducrot no se refiere a ello— que es fundamental en el lenguaje del arte, a saber, la posibilidad de que una expresión, en lugar de poner en juego dos o más sentidos a la vez como hace la ironía, carezca más bien de una intención ilocutoria en tanto tal y, en cambio, sea sometida a nuestra sensibilidad por un interés inherente a su sola enunciación, a la absoluta singularidad de su experiencia, generada en las tensiones internas del lenguaje mismo, en las cuales no se manifiesta sino su condición irrepetible, fugaz, *aurática* —diríamos siguiendo a Benjamin—, que destruye los vínculos con toda forma de causalidad o referencia en virtud de tales características. De esta posibilidad en particular hablaremos cuando nos enfoquemos en las operaciones *poéticas* del cine de autor. También ellas se inscriben necesariamente en un contexto de intersubjetividad, pues para vaciar una expresión de toda intencionalidad referencial y arrancarle su correspondencia semiótica convencional desde el acto poético, tanto como desde la ironía, hace falta no sólo la actividad disyuntiva del poeta —en el sentido de *poiesis* o autoproducción—, sino que el lector que se enfrenta a ella sea capaz de romper con la ilusión referencial que interfiere con la lectura correspondiente, tanto como la ilusión de transparencia del discurso interfiere en la comprensión entre líneas de la ironía.

Como muestra el cine de David Lynch, según veremos en la parte final de esta investigación con mayor detalle, ambas posibilidades confluyen en la posible incidencia de la figura del autor en la interpretación del texto fílmico; aún más, me parece que podríamos decir sin muchas reservas que dicha confluencia define la experiencia del cine de autor como tal, puesto que, si es posible que el autor «aparezca» —se manifieste, mejor dicho— en su misma función de autor y no transfigurado en un objeto simbólico del texto, sólo es posible

entenderlo en este nivel perlocutorio de enunciación, mediante operaciones de ironía si se expresa en función de dos o más sentidos divergentes, o en la manifestación de una imagen poética, si su sentido se inscribe en la absoluta singularidad de su uso del lenguaje. En cualquiera de los dos casos, sin embargo, no se debe perder de vista que se trata siempre de un nivel de enunciación perlocutorio, *implícito*. Por ejemplo, como analizaremos en el Capítulo 7, una expresión como “*I don’t know if you are a detective or a pervert*”, expresada por medio de la voz de un personaje, obedece a una profunda intención irónica, pues su intencionalidad *se dirige*¹¹⁹ al mismo tiempo (como en el ejemplo de Ducrot) a otro personaje (Jeffrey), a David Lynch, o a nosotros, espectadores, dependiendo del sujeto de enunciación que ocupe esa posición relativa; o bien, podemos pensar en la importancia que tiene el plano poético en el trabajo de Lynch si recordamos el interés que se percibe en él por acercarse al comportamiento singular de los sueños, en la medida en que en ellos la relación convencional entre signo y referente se extravía o se destruye. Pero sobre las operaciones específicas del cine de Lynch profundizaremos en la tercera parte de nuestro estudio; aquí lo importante es establecer la idea de que la retórica del cine de autor depende sobre todo de este nivel de enunciación perlocutorio, que aquí llamamos también *intersubjetivo* para enfatizar la condición transindividual de su posibilidad.

En resumen, la teoría enunciativa de Ducrot nos permite distinguir dos ámbitos de enunciación fundamentales: en primer lugar, 1) *los niveles de enunciación ilocutorios*, que corresponden a las distintas plataformas materiales mediante las cuales la técnica cinematográfica posibilita su expresión y que funcionan como instancias de delegación o, siguiendo a Ducrot, como adverbios de calificación de la retórica o de la *performance* autorial, es decir, *el producto dado* del discurso, que es de lo que se ocupa el capítulo de Beylot al que nos hemos referido. Y en segundo lugar, 2) *el nivel de enunciación perlocutorio* o *intersubjetivo* del discurso cinematográfico, cuya naturaleza ya no es material —es decir, ya no está registrada en el texto fílmico—, sino dinámica, performática y experimental, porque *se va expresando*, como hemos dicho, durante la lectura. Este último sentido de la

¹¹⁹ Cuando hablamos del valor de intencionalidad de una operación autorial, no estamos pensando en lo que el autor quiso o no decir o hacer por medio de su expresión, sino en la dirección a la que su movimiento apunta de acuerdo con las coordenadas de nuestra percepción, configurando un modo de consciencia específico. Esta idea de intencionalidad coincide, a grandes rasgos, con la forma en que se entiende el concepto de intencionalidad en el marco de la fenomenología de tradición husserleana, así como su origen como término filosófico en la escolástica.

enunciación, conectándolo con las ideas de Caughie o Metz, se da como un proceso de mutuo reconocimiento entre la consciencia autorial y la consciencia espectral que motiva o produce una enunciación muy distinta de la que se habla en los niveles ilocutorios porque no aparece marcada en ninguna parte del texto, sino que permea o matiza la *intención* —la dirección, en tanto descubre o revela un propósito— percibida del filme. Esto es el carácter *procesual* del discurso.

Por lo menos desde nuestra perspectiva, por lo tanto, estas dos instancias, la autorial y la espectral, no se pueden entender como niveles de enunciación ilocutorios propiamente dichos, como los que propone Beylot en su investigación, porque no hay ninguna voz que registre directamente sus ideas en el texto, aun cuando estas podrían llegar a coincidir por momentos con el discurso de otras instancias que sí conforman la materialidad del texto, como el de los personajes, el de los distintos tipos de narradores, o el de las marcas identitarias de un estilo o género. La clasificación de Beylot nos ayuda a observar que todos los recursos técnicos del cine se pueden organizar en tres plataformas de locución distintas y que expresan cosas muy concretas, observables mediante los instrumentos de un análisis estructural, narratológico o de otro tipo. En cambio, las instancias autorial y espectral, tal como las entendemos nosotros, no pueden entenderse como marcas explícitas de los filmes, como fenómenos demostrables del mismo modo en que se puede hacer al separar estructuralmente el espacio no-ficcional de los créditos del espacio diegético, pues no da cuenta de ellas ninguna sustancia objetiva del texto, sino que constituyen las posiciones subjetivas fundamentales de la retórica del cine de autor en el sentido de que, en su interacción —nunca por sí solas— producen toda la *polifonía* del texto —para recuperar la perspectiva de Bajtín que nos será también de utilidad— y la organizan en una relación única y significativa, mas no objetivable, puesto que se trata de una relación de intencionalidad que se negocia *durante* la experiencia, es decir, son cosas que no tienen una visibilidad óptica, sino que ambas constituyen uno de los efectos más importantes de la vivencia del cine, independientemente de las plataformas de locución que intervengan para aproximarnos su discurso.

No obstante, hay que insistir en que las dos formas de enunciación, la ilocutoria y la perlocutoria, funcionan en una misma constelación de sentido porque el nivel perlocutorio no puede aparecer sino a condición de que «se encarne», por decirlo así, en un enunciado

material y, en apariencia, unidireccional. Si el nivel perlocutorio se vuelve una pieza clave de la interpretación, es sólo cuando esa unidireccionalidad del enunciado es puesta en duda por cierta anomalía del discurso percibida por el lector/espectador, a modo de una grieta o una fisura que revela su imperfección humana, su inclinación ideológica, cuando lo que dice el enunciado en tanto ya dado textualmente *remite* —o sea, se dirige (nótese la relevancia de la labor del director)— no al producto acabado de su discurso, que supondría una lectura unívoca en tanto que, como producto, aparece objetivado en la estructura audiovisual del filme, sino a su proceso, a su acto de enunciación, a su *decir* o, en otras palabras, a la singularidad de su existencia intersubjetiva que rompe justo con esa lectura convencional que establece *a priori* una relación dicotómica entre objeto y sujeto, una relación de equivalencia entre significado y significante, según ha privilegiado la tradición occidental. De ahí que, si pensamos el cine de autor desde su configuración perlocutoria, adoptar una mirada histórica no sólo parezca una perspectiva útil, sino necesaria, pues esa historicidad es precisamente lo que produce y garantiza su singularidad irrepetible, que no es otra cosa que el espacio vacío del *yo* intersubjetivo que finalmente se expresa y se exhibe como el verdadero significado autorial y se pone delante de toda enunciación —poética o irónica— y de frente a las convenciones con las que la tradición busca uniformar el arte y convertirlo en un mero proceso ideológico de transmisión de información.

Así, en este nivel perlocutorio, las acciones o las palabras de un personaje nos pueden hablar de un pensamiento espectral, por ejemplo, si su mirada coincide significativamente con la nuestra y la resalta, produciendo un acontecimiento irónico, que es el interés básico del cine voyerista como el de *Blue Velvet* o el de *Rear Window*, pero que aparece también en otra clase de géneros o configuraciones, como en el trabajo de Truffaut en *Les 400 coups* que examinamos en el Capítulo 1. También podemos hablar de la importancia de este nivel perlocutorio al referirnos a una cierta expresión reflexiva de la técnica cinematográfica que nos pueda comunicar las ideas-cine de un autor, es decir, movimientos que suspenden la ilusión referencial o narrativa para centrar nuestra atención en la competencia específica del cineasta en las posibilidades poéticas del lenguaje cinematográfico. Lynch recurre mucho a esta clase de operaciones reflexivas, sobre todo a fin de preservar el estado de misterio que predomina en su *mise en scène*, justamente porque el misterio puede ser definido como un

estado de suspenso de la ilusión, en el cual la expresión se torna enigmática en tanto aparece como vaciada de toda referencia externa.

Si bien no es necesario que el sentido ilocutorio del enunciado difiera de la intención enunciativa, por ejemplo, mediante una operación irónica del discurso, la distinción de los dos ámbitos de enunciación que aquí estamos discutiendo se vuelve imprescindible en especial para dar cuenta de dicha divergencia y de su valor artístico. Para remitirnos a nuestro caso de estudio, recordemos la siguiente historia sobre las dinastías de los monjes budistas que el agente Dale Cooper (Kyle MacLachlan) le cuenta al agente Albert Rosenfield (Miguel Ferrer) en el Capítulo 2 de la segunda temporada de *Twin Peaks*:

Buddist tradition first came to the land of snow in the V Century A.D. The first tibetan King to be touched by the dharma was King Hathatha Rignamputsan. He and succeeding kings was collectively known as the Happy Generations. Some historians place them in the Snake Year, 213 A.D., others in the year of the Water Ox, 173 A.D. Amazing, uh? The Happy Generations (1991: 00:01:50).

Como es común en esta clase de intervenciones (véase el Capítulo 7), aquí Dale Cooper (y en general los personajes que interpreta Kyle MacLachlan) funciona como una voz que, si bien en el nivel ilocutorio nos vemos obligados a buscar —en vano— el propósito de esa anécdota para el desarrollo de la diégesis, en tanto es desde esa posición desde donde el habla se produce, su aparente arbitrariedad nos hace saltar de nivel y preguntarnos «¿para qué nos sirve esa información?», momento en el que caemos en la cuenta de que su intención, pese a ser expresada en la voz de un personaje, parece tanto o más «autorial» —en el sentido de Beylot— que, digamos, la de los créditos, porque su arbitrariedad consiste en que es una anécdota gratuita que no proporciona ningún conocimiento sobre el asesinato de Laura Palmer (Sheryl Lee), que es el sentido de la historia que cuenta la serie y la razón de ser de Cooper en ella. Así lo denuncia el mismo agente Rosenfield cuando protesta *irónicamente* diciendo: “Agent Cooper, I’m thrilled to pieces to know the dharma came to the King Ho-Ho-Ho, I really am, but right now I’m trying hard to focus on the more recent problems of this century, right here in Twin Peaks”. Aunque la contra réplica de Cooper responde con un enigmático “Albert, you’d be surprised of the connection between the two” (1991: 00:01:59) que nunca acaba de ilustrarse, en efecto, todo indica que la intención y el sentido

de esta anécdota —en especial si consideramos que, fuera del ámbito del cine, Lynch es muy conocido por su labor de promoción del budismo y la «meditación trascendental»—, no es otro que introducir, quizás de forma autoritaria e injustificada, un discurso propagandístico sobre el budismo que, si aplicamos la clasificación de Beylot, sólo podríamos atribuir a una responsabilidad de nivel de enunciación autorial, como si la intrusión autorial hubiese aparecido a modo de epígrafe al inicio de la serie o del capítulo en cuestión, pues no tiene ninguna relación con la historia, a pesar de que se expresa por medio de la voz de un personaje. Sin embargo, como ese significado no está dado de forma explícita, al modo en que, en el ejemplo de Ducrot, tampoco el discurso de D’Estaing reconoce de forma abierta la posibilidad de impugnar las elecciones, sino que requiere de cierta complicidad del espectador para que surja esa clase de significado en cada caso, su interpretación es por necesidad resultado de una lectura irónica del texto, ubicada en el nivel perlocutorio de la enunciación. Este es un comportamiento de la retórica del cine de autor —por cierto, muy común en el trabajo de Lynch— que problematiza la identificación del nivel de enunciación de una expresión con la posición de su instancia de locución, como hace Beylot.

Como podría anticiparse, esta observación, así como nuestra reserva general ante la propuesta de Beylot, nos remite a la teoría de la polifonía de Mijaíl Bajtín de la cual, por cierto, depende la misma teoría de la enunciación en la que se inscribe el trabajo de los autores que hemos mencionado, y algunas de sus ideas podrían ayudarnos a concluir nuestra exposición. De acuerdo con Bajtín, en la novela polifónica, instaurada por Dostoievski, los personajes no expresan de forma transparente la voluntad de la instancia que los pone a hablar, el escritor/narrador en el caso de la novela, o el «narrador global», en el caso del cine —según los términos que emplean, respectivamente, Bajtín y Beylot y que, para nosotros confluyen en la noción de autor implícito que discutiremos en el próximo capítulo—, sino que “Dostoievski, igual que el Prometeo de Goethe, no crea esclavos carentes de voz propia (como lo hace Zeus), sino personas libres, capaces de enfrentarse a su creador, de no estar de acuerdo con él y hasta de oponérsele” (Bajtín, 2005: 14). Esta confrontación explica la aparente paradoja de que la agencia de un narrador segundo esté sujeta a un interés que escapa a su propio dominio, pero al mismo tiempo la situación narrativa en que se inserta pueda traicionar aquel interés: el subrelato sobre los reyes tibetanos que Cooper presenta, en el nivel ilocutorio, como la voz de la sabiduría budista encarnada en él mismo, es ridiculizado por la

intervención de Rosenfield que, en el nivel perlocutorio, no hace sino expresar la opinión que me merece a mí, en tanto espectador, esa intromisión autorial injustificada e irracional. Como insiste Bajtín, esto no quiere decir que la relativa autonomía de pensamiento de estos personajes que dotan a la obra de Dostoievski —o a la de Lynch, en nuestro caso— de toda su complejidad polifónica condicione el sentido de la obra *a pesar* de la voluntad del escritor, sino que la operación fundamental de la poética de Dostoievski consiste justamente en otorgarles voluntaria e irónicamente esa libertad que distingue el arte de sus novelas y que las convierte en aparentes mundos caóticos, “conglomerado[s] de materiales heterogéneos y de principios incompatibles. Y sólo a la luz de la finalidad artística principal de Dostoievski puede ser comprendido el carácter profundamente orgánico, lógico e íntegro de su poética” (2005: 17).

Hay que insistir en que esa voluntad, a diferencia de las operaciones concretas de todos los agentes delegados que registra de una u otra forma el texto, no se manifiesta en ninguna marca inscrita en el nivel ilocutorio, en el sentido literal y semántico de las palabras de la novela, o en los datos registrados en la banda sonora o de las imágenes en el caso de la película, sino en la proyección de una *finalidad artística*, como dice Bajtín, que aparece no como un postulado *a priori* imaginado por el autor, sino en la complicidad perlocutoria de la retórica autorial, como nosotros proponemos, una complicidad que puede incluso traicionar la intención «original» del autor. En el ejemplo que acabamos de ver, dado que no hay una justificación de la intromisión ideológica del autor, no sólo narrativa, sino de cualquier otra índole, ella lo exhibe ante la mirada del espectador como un rostro sin máscaras del cual, por cierto, no dice nada la objeción del agente Rosenfield pues, en su calidad de personaje, no puede dar cuenta más que de los procedimientos extravagantes de su compañero; ese rostro sin máscaras sólo aparece en la experiencia del espectador, al yuxtaponer metafóricamente su propia relación con el autor con la situación que los dos personajes ponen en escena.

Son esas divergencias de la ficción polifónica que escapan al control del autor y que captan la atención del espectador lo que hace de la polifonía un fenómeno necesariamente intersubjetivo y, para el cine de autor, trascendental. Por eso, lo que Bajtín identifica como una *finalidad artística* no debe confundirse con aquel criterio romántico de la intención original del autor, del que está excluido el espectador, sino que debe entenderse como el propósito final de la obra de arte que se manifiesta únicamente en su propia experiencia de

la cual, en tanto la entendemos como un proceso, como algo inacabado, tanto autor como espectador participan de ella bajo un presupuesto de igualdad.

Digámoslo una vez más. Las voces divergentes del relato polifónico no dejan de estar puestas a su servicio y, por lo tanto, de la *intención artística* del autor, por más distanciadas que se encuentren de la posición ideológica del autor, o por más que contradigan o que polemiquen su «punto de vista». En este ámbito de enunciación, el punto de vista no significa otra cosa que una visión del mundo, es decir, cierta perspectiva sobre la vida o sobre el tema en específico que aborda el filme en su retórica y que puede ser opuesto o puesto en entredicho por otras voces divergentes del relato, por lo que no debe confundirse este punto de vista con lo relativo a los problemas narratológicos de la focalización o de la ocularización, pues estos conceptos constituyen, de nuevo, aspectos de niveles de enunciación ilocutorios.

Por eso es que toda composición polifónica, incluyendo las de cine de autor, implica siempre una cierta actitud suicida de parte del artista, el peligro de dejarse ver demasiado en las tensiones entre los distintos niveles de enunciación surgidas al soltar o aflojar las riendas del discurso, y ceder la última palabra a la interpretación del espectador. Por lo tanto, no puede derivarse de situaciones como la de la anécdota de los reyes tibetanos, un ejemplo claro de lo que significa una intrusión autoritaria (en tanto arbitraria) y, por supuesto, deliberada del pensamiento de David Lynch en su narración, que las posibilidades que el autor abre en la divergencia que produce hayan sido anticipadas por él y se sometan a su control. Podría pensarse que esta proposición, absolutamente dialéctica, es incongruente y, por lo tanto, cuestionable o refutable, y podríamos con justicia preguntar: ¿está o no está la polifonía de un texto bajo el control del autor? Pero lo más seguro es que tal interrogación provenga de la actitud propia de lo que Bajtín llama el pragmatismo argumental habitual con el que se suelen interpretar las obras de ficción como un discurso monológico que no es compatible con las operaciones de Dostoievski ni, ciertamente, con las del cine de autor.

El principal impedimento de esta postura monológica para dar salida al problema del autor es dar ingenuamente por sentado que toda intención artística posee un objetivo predeterminado, de ahí la enorme importancia de la ambigüedad como espacio crítico para la aparición de la figura del autor. Si nos apegáramos a esta posición pragmático-argumental, decir que toda la polifonía de un relato sirve a la intención de su autor nos devolvería de inmediato a las gastadas tesis de la genialidad autorial, o bien, nos obligaría a responsabilizar

al escritor por las implicaciones sociales y políticas de las ideas que expresaran sus personajes o narradores delegados, al modo en que Martin Flanagan discute este preciso problema en la introducción del capítulo “Polyphony: Authorship and Power” en su libro *Bahktin and the Movies* (2009), en donde Flanagan analiza la película *House of Games* (1987) para poner en discusión una posible lectura que extrae de la conducta de Mike (Joe Mantegna), coprotagonista del filme, la supuesta mentalidad misógina de su autor, David Mamet. Desde una perspectiva crítica, derivar del significado explícito de un filme la moralidad de sus autores es entender el problema del autor al revés: como discutíamos al inicio los casos de la *Nouvelle vague*, a partir de las ideas de Godard, la relación entre cine y vida que se estrecha y se privilegia en el cine de autor sólo se justifica y tiene sentido hablar de ella si la moralidad del autor es transfigurada en problemas cinematográficos, no al revés, porque es ese flujo dramático —de la vida al arte, no del arte a la vida— lo que confiere *al proceso de producción* un sentido de singularidad absoluta que explica, en parte, su capacidad para romper con las convenciones institucionales en las que se inscribe y a las que el cine de autor está llamado a oponerse. Si la polifonía es un principio crítico de valor para nosotros, no es porque su análisis revele las fallas o virtudes personales del autor, sino porque es desde la singularidad de su aproximación humana, de su imperfección, la singularidad que garantiza abordar el filme desde la propia vida y no desde la convención genérica e historiográfica, de donde surge la verdad transindividual, comunitaria, del cine de autor.

La incompatibilidad entre un proyecto artístico de polifonía enunciativa, como el de Dostoievski o como el del cine de autor, y una teoría tan restringida a los niveles ilocutorios de enunciación, como la que desarrollan Beylot o Châteauevert en sus respectivos textos, podría también discutirse si hacemos comparecer los presupuestos del análisis estructural del relato ante la perspectiva de la enunciación en su nivel perlocutorio. Esta comparación es interesante porque el relato en su sentido formal más estricto es el único espacio donde sería razonable pensar en una autonomía absoluta de las voces del discurso ficcional pues, para ser fiel a la metodología estructuralista, se debe presuponer que las ideas que expresa un personaje le pertenecen sólo a él, lo cual es posible sólo gracias a que este tipo de análisis se caracteriza por clausurar artificialmente los límites de su objeto de estudio en los del mundo narrado y decidir ignorar la polifonía del texto para garantizar la objetividad o la limpieza de la interpretación, o quizás, como replica Ducrot, para “mantener a toda costa la unicidad del

sujeto hablante”, perpetuando el prejuicio monologizante del pragmatismo argumental, “según el cual, cuando hay un locutor, este es necesariamente también el sujeto de conciencia, principio que, a mi modo de ver, sólo se justifica si se quiere poner a salvo una unicidad admitida *a priori* por el sentido común que diría: «en un enunciado que presentamos como si fuera mío, no puedo expresar otro punto de vista que no sea el mío»” (Ducrot, 2001: 252). Los estudios de la voz en el cine que buscan en ella valores objetivos del discurso fílmico necesitan partir de ese presupuesto, limitándose a señalar sus significados semántico-sintácticos, excluyendo todo juicio de interpretación, una aproximación para la cual acaso una práctica del cine como la de Lynch podría parecer demasiado incompleta, absurda o insustancial.

La novela polifónica que estudia Bajtín destruye ese prejuicio, pero sin reducir su teoría al caos, sino identificando en ella un orden distinto del orden causal, que nos enseña que la totalidad de las voces divergentes de la experiencia narrativa, incluidas las del narrador, de los personajes, así como las ironías o enmascaramientos que revisten la narración de toda clase de proyecciones ocultas —ideológicas, geográficas, históricas, políticas, psicológicas, metafísicas, estéticas—, no se dispara en las trayectorias arbitrarias que cada personaje o narrador resultasen proyectar desde la suposición de una autonomía absoluta que les confiere de forma artificial la estructura del relato (porque la teoría narratológica no tiene interés ni manera de juzgar bien o mal a los personajes o narradores por decir cualquier cosa, tanto que la impertinencia de la anécdota de Cooper sobre los reyes budistas no perturbará en modo alguno a una mirada narratológica, simplemente se descartaría por su insignificancia para el relato). En cambio, la diversidad polifónica circula en el marco de un intercambio entre el lector/espectador y el autor que contiene a todos esos otros discursos y les confiere un sentido de unidad orgánica y lógica —en palabras de Bajtín— que es muy distinto de la unicidad del discurso del sujeto hablante que señala Ducrot, porque la unidad que aquí nos interesa es una unidad compleja, retórica, judicativa, compuesta de una multitud de intenciones, a menudo contradictorias, y puestas al servicio de una idea, de una finalidad artística o, como preferimos plantearlo nosotros para desligar esta intencionalidad de los intereses personales del artista, de una *imagen de obra* hacia la que apuntan, sí, los esfuerzos de su creador, pero siempre a tuestas, sin determinarla, porque para él esa imagen aparece sólo en tanto interdicto, como imposibilidad o negación de su resolución objetiva, como un

vacío de contenido que, no obstante, tiene la capacidad de reconfigurar la disposición de nuestra consciencia espectral, dotándola de su función crítica y creativa. Algo muy similar está diciendo el mismo Bajtín cuando afirma que “Todas las formas retóricas [...] están orientadas hacia el oyente y hacia su respuesta. En general, se entiende incluso esa orientación hacia el oyente como una particularidad constitutiva básica de la palabra retórica” (Bajtín, 1989: 97).

Quizás podría pensarse que la teoría de Bajtín va en una dirección opuesta a esta forma de ver la cuestión —esto es, controlada o negociada en un plano intersubjetivo— si, por ejemplo, tomamos radicalmente una oposición entre su concepto de dialogismo y la unidad orgánica de la polifonía que proporciona la finalidad artística de la obra, sin embargo, se trata de una oposición que es sólo aparente, no radical. Ella podría plantearse como la idea de que las relaciones dialógicas que establece un autor en su discurso son relaciones con «la palabra ajena», como cuando Bajtín dice que “La palabra nace en el interior del dialogo como su réplica viva, se forma en interacción dialógica *con la palabra ajena* en el interior del objeto. La palabra concibe su objeto de manera dialogística” (1989: 97; énfasis añadido). Pero me parece que hay que entender que tal palabra es «ajena» en tanto que se distancia del pensamiento propio que quisiera mostrar de sí el autor a su lector/espectador —sin duda el de un místico en el ejemplo de Lynch al que nos remitimos más atrás—, y al que la obra, en tanto la otra cara del autor, esa que opera desde la técnica, impide su paso libre, y no porque aparezca en el discurso a pesar de su voluntad, como hemos insistido; es decir, no es ajena porque el autor reniegue o se desentienda del hecho de que aparezca de modo divergente, sino porque no expresa su pensamiento de forma transparente:

El prosista novelista no prescinde de las intenciones ajenas del lenguaje diversificado de sus obras, no destruye los horizontes socio-ideológicos (de macro y micromundos) que se desarrollan tras el plurilingüismo, sino que los introduce [*intencionalmente*] en su obra. El prosista utiliza las palabras ya pobladas de intenciones sociales ajenas y las obliga a servir a sus nuevas intenciones, a servir a un segundo amo. Por eso se refractan las intenciones del prosista [...] (Bajtín, 1989: 116).

Esta refracción significa que, a medida que el estilo de un autor privilegia su facultad enunciativa como el foco de interés de la obra, o sea, a medida que el autor aparece más en

su «habla», se ensancha el espacio de ambigüedad de su discurso y, como consecuencia, exige al espectador asumir un papel más activo, más creativo y, por lo tanto, más cercano al del autor. En estos términos, en contraste con la objeción general a las teorías de autorialidad, el mejor cine de autor sería el que anuncia la famosa tesis de la muerte del autor (la muerte de la intención, diríamos mejor adoptando la famosa frase de Benjamin¹²⁰) con mayor vehemencia, el más suicida y, por ende, el que exige al espectador una mayor competencia crítica.

Por último, el concepto de polifonía apunta, como hacen también los ejemplos que hemos estudiado hasta ahora, hacia la idea de que las intenciones de un artista rara vez, si no es que nunca, aparecen del todo claras en su imaginación; de hecho, ni siquiera se le revelan una vez que decide de modo arbitrario poner punto final a su obra y contemplarla a la distancia. De ahí que el cine de autor tenga primordialmente un sentido comunitario, pues este no se realiza hasta que acontece en la experiencia de su público, lo cual suele revelar a los autores valiosas rutas de lectura insospechadas. Por tal motivo, una de las estrategias más productivas de un autor artístico, algo que distingue a nuestro director preferido de otros cineastas, es lanzar proposiciones abiertas —ambiguas, indeterminadas, sostenemos nosotros— con el *propósito deliberado* de mantener viva y en crecimiento su obra. Enfoquémonos ahora en esta función de indeterminación en el cine de autor.

¹²⁰ Volveremos sobre ello más adelante.

4.2. SENTIDO HISTÓRICO E INDETERMINACIÓN AUDIOVISUAL

A lo largo de sus complejas trayectorias, las teorías narratológicas, tanto la clásica como las modernas, han observado dificultades más o menos insuperables para reconocer la pertinencia de la instancia autorial para el análisis del relato, dado que, tal como hemos explicado en el apartado anterior, el autor pertenece a un nivel distinto al de la diégesis que marca los límites de su objeto de estudio privilegiado. Sin embargo, una vez que el análisis del discurso se ha consolidado como disciplina autónoma de las ciencias del lenguaje (independiente de las leyes de la lingüística, quiero decir), y considerando su naturaleza transversal y su apertura a considerar esas dificultades, las teorías narratológicas contemporáneas nos ofrecen distintas oportunidades de contrastar algunas de sus premisas fundamentales con la perspectiva del autor, a favor de un enriquecimiento mutuo de dichos enfoques.

Con esta posibilidad en mente, y teniendo también en cuenta las observaciones que hemos hecho en el apartado anterior a partir de la teoría de la enunciación, trataremos ahora de incorporar nuestra perspectiva sobre la función autorial a una discusión ubicada en una coyuntura histórica (a la que se refiere la imprecisa etiqueta del post-estructuralismo) donde convergen trazos que recogen un conjunto de convicciones académicas sobre las posibilidades analíticas del texto narrativo. La unidad diegética del relato, el carácter arbitrario del signo lingüístico, o la naturaleza causal de las operaciones narrativas, son algunas de las nociones de la narratología tradicional que siguen todavía muy arraigadas en el pensamiento narratológico y que contrastan con otra clase de posibilidades del arte ficcional cuyo estudio es de un carácter más bien especulativo y que se ha puesto en práctica sobre todo en la teoría literaria, cuyos principales resultados colocan en primer plano las condiciones de producción y recepción de la representación, de ahí su afinidad con los intereses de esta investigación.

El enfoque en la producción y la recepción del discurso ficcional se vuelve útil —si no es que necesario— cuando consideramos como problema central la imposibilidad del lector/espectador de fijar mediante conceptos predeterminados los límites o los elementos que configuran su experiencia. Uno de los elementos que cae en este rubro es sin duda la figura del autor, la cual, en el caso del cine, no puede identificarse con ningún elemento

profílmico ni tampoco con sus significados directos, sino que se percibe como la manifestación de una imagen poética o como un comportamiento irónico del lenguaje, y que acontece en un instante de interrupción de los mecanismos de causalidad de dicho discurso. Una vez que ha sido admitida esta imposibilidad constitutiva de la definición estructural de la figura del autor, el sentido histórico se vuelve un aspecto esencial para la crítica, pues se dirige ya hacia el interior del lenguaje y, en esa medida, es entendido no sólo como las características del espíritu de una época que modifican las condiciones generales de la producción cultural de una civilización, es decir, no actúa como sustrato sociológico de comunicación, sino que interviene en la configuración técnica interna de cada producción en particular. En el caso del cine de autor, por lo tanto, el sentido histórico se inscribe en la *mise en scène*, actuando como *una operación disyuntiva del lenguaje*¹²¹, ejecutada en su más estrecha relación con el texto fílmico, determinando, en palabras de Michel Foucault, “la manera como el texto *apunta* hacia esa figura [el autor] que le es exterior y anterior, al menos aparentemente” (1984: 54, énfasis mío).

Pero, entiéndase bien, si la figura del autor es algo que aparece en la experiencia, puede estar fuera y antes del texto, pero no de la propia experiencia, y habita en un momento del presente desde donde se proyecta —apunta, se dirige— hacia el pasado, y viceversa. Esto es importante porque la integridad del proyecto original del análisis estructural (que esta investigación, afín a la actitud de apertura de las nuevas narratologías, adopta críticamente y hasta cierto punto) demandaba resguardo de todo hecho extratextual como componente sustancial de su objeto de estudio. Pero, según lo han mostrado nuestras averiguaciones, determinamos que no es posible hablar de la experiencia del cine de autor sin reconocer no tanto la existencia de la persona extratextual a la que *remite* la intencionalidad de la obra, sino más bien su influencia en la producción de sentido autorial según este configura la experiencia espectral; no porque en esa presencia se identifique la autoridad de significación que el análisis debiera revelar, sino porque constituye la distancia real —histórica— que nos separa del texto. Reconocer esa instancia es entender el texto como un producto del pasado, de una *situación* que no es la nuestra, que nos interpela desde cierta posición de enunciación, y que modifica nuestra sensibilidad tanto como el aquí y ahora de

¹²¹ Así se entenderá la práctica de la poesía durante el modernismo angloamericano, en donde se inserta la crítica de Wayne Booth y el concepto de autor implícito que trataremos más adelante con mayor atención. Tomo esa expresión del seminario impartido por Andrés Claro en la Universidad de Chile sobre el mismo tema.

nuestra lectura modifica el sentido “original” de la obra. Esta reciprocidad dialéctica es lo que define a toda interpretación histórica de los acontecimientos y que, a mi juicio, resulta crucial en la comprensión del cine de autor.

De tal manera, tanto en este capítulo como en el próximo, defendemos la idea de que el significado del cine de autor no está ni en la integridad original de la obra de arte en su momento de creación, una actitud a la que en la actualidad podríamos denunciar bajo la ideología del *auteurismo*; ni tampoco en la arbitrariedad aislada del momento de nuestra lectura, actitud que podríamos llamar *repcionismo* y que desplaza el autoritarismo del artista genial que debatían los románticos hacia una comprensión omnipotente de la lectura. En cambio, postulamos un cine de autor que se observa en las operaciones lingüísticas que pone en acto dicha lectura, pero que se expresan en un conjunto de tensiones hacia el interior de la lengua misma, en las posibilidades que despliega su configuración técnica. Sin embargo, esto no implica una actitud formalista, puesto que tales operaciones, por otro lado, no determinan estructural ni fácticamente el sentido del objeto, por la sola razón de que de esas tensiones no se deriva ningún juicio sintético, sino un espacio de negatividad que se «realiza» —por decirlo así— en su propio devenir histórico.

Sirvan las comillas anteriores para prevenirnos de pensar que el efecto o la figura del autor acontece como un producto o un resultado, pues su única manifestación se halla en la gravedad de las tensiones que hacen tambalear el discurso e interrumpen el flujo libre de su significado en virtud de su configuración intersubjetiva. Por eso el acontecimiento autorial no permite formar parte de la consumación de ningún juicio sintético, en tanto que este último se entiende como un enriquecimiento semántico del sujeto que, según la ortodoxia kantiana, es apriorístico, pues no procede ni depende de la experiencia. Precisamente, nuestro interés en los sentidos de lo común y lo indeterminado de la experiencia en los que se enfoca este capítulo es que no figuran en la fenomenología del sujeto trascendental, puesto que rechazan de inmediato toda formulación dicotómica de las categorías de objeto y sujeto que permanecen como sustrato de los capítulos anteriores.

En este rechazo reside una doble posibilidad del arte cinematográfico que consiste en la producción de un efecto irónico o poético, como resultado de la intervención de una figura de autor en la configuración de dicha experiencia. Por eso es que las fuerzas poéticas e irónicas de la imagen asociadas a estos valores no tienen lugar en ninguna teoría del arte que

no vaya más allá del trascendentalismo de Kant, mientras que lo común y lo indeterminado resultan ser aspectos imprescindibles para la configuración de nuestro concepto de autor. De tal modo, no en vano subrayamos que no se puede admitir ninguna resolución sintética, *a priori*, de la figura del autor, ni de su concepto ni de sus operaciones constitutivas; que no se le puede adjudicar una forma concreta o un nivel ilocutorio predeterminado de expresión — la misma dificultad que complejiza la noción de *mise en scène* de los *Cahiers*—, sino que sólo se le puede pensar como la manifestación de una imagen o figura que afecta dialécticamente la experiencia del espectador, pero de ninguna manera la determina, como tendríamos que aceptar si adoptáramos una propuesta semiótica unidireccional como la de Perkins o la de Wollen.

Esto es importante porque son justamente estos dos paradigmas —el signo saussureano y la física newtoniana— los que han producido una comprensión causal y empírica de la historia a la que se opone la acción poética en general —en la que, según proponemos nosotros, habría que inscribir los fundamentos del cine de autor— en tanto búsqueda de la verdad. Lo que la poesía reclama a ese concepto de historia, para expresarlo desde nuestra perspectiva benjaminiana, es su dependencia de un concepto limitado (causal y empírico, justamente) de experiencia, que no sólo no es suficiente para dar cuenta de la complejidad histórica del mundo (en especial la del arte), sino que cimienta una noción de la verdad basada en la devastación de los pueblos, en ignorar sistemáticamente las voces de los oprimidos. En este contexto, tanto la experiencia de lo común (la intersubjetividad) como el carácter indeterminado del instante son principios fundamentales de la práctica poética para romper con la continuidad institucional y jurídica de lo que Benjamin entiende por derecho, a saber, la institucionalización del orden por medio de la violencia:

[L]a instauración de derecho aspira, con la violencia como medio, como su fin *a aquello que* es implantado como derecho, pero no renuncia a la violencia en el momento de la instauración de lo que como fin se busca en cuanto derecho, sino que sólo entonces se convierte, en sentido estricto y ciertamente de manera inmediata, en instauradora de derecho, al instaurar un fin que no está libre ni es independiente de violencia, sino que está necesaria e íntimamente ligado a ella, como derecho bajo el nombre de poder (*Macht*). Instauración de derecho es instauración de poder (*Machtsetzung*), y es en esa medida un acto de manifestación inmediata de la

violencia. La justicia (*Gerechtigkeit*) es el principio de toda imposición divina de fines (*göttlichen Zwecksetzung*). Poder es el principio de toda instauración mítica de derecho (*mythischen Rechtsetzung*) (Benjamin, 2017: 35-36).

Si en el proyecto filosófico global benjaminiano, su teoría estética tardía puede leerse como una continuidad de la política, en la cual, la alienación estética reemplaza la violencia del derecho¹²², esta oposición entre poder y justicia nos permite describir también las operaciones dialécticas que configuran la relación entre el arte y sus medios de producción. En este sentido, poder y justicia se pueden entender como los extremos de un espectro en el que oscila la producción cinematográfica de acuerdo con las coordenadas de una lectura histórica, en donde el fenómeno del cine de autor, al menos idealmente, representa una fuerza vital de resistencia ante toda forma de poder instituido en la industria cinematográfica.

Esta fuerza de resistencia no es otra cosa que el valor poético que los críticos de los *Cahiers du cinéma* intuyeron en el cine de autor como movimiento revolucionario; resistencia ante todo al flujo libre y causal de la ideología que hace un uso de los medios para producir significados de manera automática y transparente. De ahí que el autor no pueda ser entendido como resultado de un proceso, es decir, como una instancia de enunciación ilocutoria que proporciona bits de información previstos en las fórmulas establecidas del discurso. La intersubjetividad que define a la experiencia autorial no sólo excede la relación dicotómica entre objeto y sujeto del trascendentalismo de Kant, sino que apela también a un concepto peculiar de dialéctica, el benjaminiano, justamente, que dista de la dialéctica hegeliana al quedar definida por un estado de inconsumación perpetuo de sus premisas, una condición que establece un vínculo inextricable entre lo común y lo indeterminado, y que Pablo Oyarzún explica del siguiente modo:

Uno se podría preguntar hasta qué punto podemos pensar en una anterioridad de lo común, o hasta qué punto lo común es un producto, algo que se produce en un

¹²² Todo el proyecto benjaminiano puede ser leído, como hace Federico Galende en *Walter Benjamin y la destrucción* (2009), en los términos de una crítica a la continuidad entre el derecho y la estética como matrices de configuración institucional de la vida, como matrices *biopolíticas*, en el fondo. En este sentido, Benjamin se anticiparía mucho a Foucault en su propuesta sobre una biopolítica, aunque fuera en otros términos, una injusticia quizás adjudicable al trabajo de traducción de la obra de Benjamin por parte de Agamben quien, no obstante, atribuye este mérito a Foucault, especialmente en *Homo sacer* (2003).

proceso, el *telos* de un proceso. O, si no el resultado, el acontecimiento de un proceso. En Hegel, lo común es las dos cosas: anterioridad y producción, *a priori* y resultado, justamente eso es el carácter dialéctico de la experiencia en Hegel: el proceso de producción dialéctica de lo común presupone lo común como un *a priori* de ese proceso y, [al mismo tiempo], como el *telos* destinal de ese proceso. En el caso de Benjamin la cuestión no se deja ver muy claramente, lo que hay son momentos interruptivos, momentos donde la dialéctica queda en suspenso: hay un momento que tiende a lo dialéctico pero que no llega nunca a la consumación, pero no sólo como ausencia de resultado que, en efecto, nunca acontece, sino que esta inconsumación es algo que ocurre en todas y cada una de las articulaciones del proceso mismo, y eso modifica la matriz dialéctica hegeliana (Oyarzún, 2018).

El autor puede comprenderse, entonces, como una instancia de este momento de inconsumación dialéctica y, en la medida en que acontece en un instante de interrupción, su valor se opone a todo criterio de calidad preestablecido, y ofrece en cambio un espacio apto para la experimentación y para la resistencia. En otras palabras, siguiendo la Tesis XIV de Walter Benjamin sobre el concepto de historia, podemos decir que el instante interruptor de lo común, en tanto experiencia viva, se opone a la letra muerta y escrita con sangre de la historiografía de la tradición hegemónica, por eso el filósofo escribe que “La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no es el tiempo homogéneo y vacío, sino aquel pletórico de tiempo-ahora” (2009: 48), y tres tesis más adelante que:

El historicismo culmina, con justicia, en la historia universal. De ella se diferencia la historiografía materialista metodológicamente quizá con más nitidez que de cualquier otra. Aquella carece de armazón teórica. Su proceder es aditivo: suministra la masa de los hechos para llenar el tiempo homogéneo y vacío. Por su parte, en el fundamento de la historiografía materialista hay un principio constructivo. Al pensar no sólo le pertenece el movimiento de los pensamientos, sino también su interrupción. Cuando el pensar se detiene súbitamente en una constelación saturada de tensiones, entonces le propina a esta misma un *shock*, por el cual se cristaliza él como mónada (Benjamin, 2009: 50).

La experiencia del autor es, pues, un *shock*, es un instante de interrupción de la acumulación causal, aditiva, de nuestros pensamientos convencionales sobre lo que es o debe ser el cine. Por lo tanto, una marca distintiva fundamental del cine de autor es no permitir una lectura dócil o pasiva de su discurso, sino que más bien la destruye. La resistencia del autor es, insisto, una resistencia con carácter político y revolucionario; no en vano el movimiento de autores franceses de los años cincuenta era una *politique des auteurs*, pues su premisa fundamental de devolver el cine a la gente debe ser interpretada ante todo como una consigna revolucionaria, legible a través de los términos de la lucha de clases, pero no en términos marxistas, sino en la arena superestructural —de producción de capital simbólico, quiero decir— de la imaginación cinematográfica. Aquí resuenan con toda su fuerza, como lo hicieron en su momento en los oídos de Altman o de Hopper, las palabras con las que Truffaut denunciaba la pretensión de la *Tradition de la qualité* de hacer pasar por antiburgués un cine construido mediante las fórmulas ideológicas de la blasfemia y la infidelidad de la adaptación (Truffaut, 1966: 12): “¿Cuál es, entonces, el valor de un cine antiburgués hecho por la burguesía y para los burgueses? Los trabajadores, ustedes lo saben bien, no aprecian de ningún modo esta forma de cine incluso cuando intenta dirigirse a ellos” (Truffaut, 1966: 16).

Esta actitud, que está en la base de todo cine de autor, nos conmina a comprender sus operaciones de acuerdo con esta oposición política entre el *continuum* de la historia universal y la interrupción por parte de esa otra historia que remite a una tradición distinta, no hegemónica, la tradición de los oprimidos: “El *continuum* de la historia es el de los opresores. [...] Tarea de la historia es adueñarse de la tradición de los oprimidos. [...] Mientras que la representación del *continuum* iguala todo al suelo, la representación del *discontinuum* es el basamento de la genuina tradición” (Benjamin, 2009: 65).

Además de la vital trascendencia comunitaria a la que hemos visto que apunta el cine de autor como fenómeno de enunciación en el apartado anterior, y desde la misma matriz conceptual benjaminiana, esta función interruptora señala dos condiciones para su comprensión histórica. En primer lugar, reconoce que la integridad de la obra de arte que le garantizaría un estatuto de originalidad es una ilusión romántica, pues tal integridad está perdida para siempre desde el momento mismo de su creación, momento en que su producto pasa a formar parte de la ideología y, por lo tanto, nos dice que no podemos confrontarnos

más que con una suerte de estado de ruina de la obra. Con ello impugnamos de nuestro concepto de autor, a su vez, dos convicciones también propias de los románticos sobre la autoría en la creación cinematográfica: en primer lugar, la noción de que es posible descubrir de algún modo el sentido último del arte en la intención original de su creador y, en segundo, una denuncia que apunta no sólo el discurso de Benjamin titulado *El autor como productor* (2003), sino también el magnífico ensayo de José Carlos Mariátegui “La torre de marfil” (1924), escrito, como bien lo recuerda Jaime Villarreal, diez años antes que el berlinés, a saber, que la condición industrial del cine y su reproducción técnica reclaman para sí una nueva función política que destruye la unidad artificial y metafísica de un arte premoderno que se pretendía autónomo,

ech[ándole] en cara al artista romántico y artepurista su nueva condición desaturizada. [...] En su argumentación [Benjamin] enfatizó la obligada superación de aquel arte ritual y artistas auratizados previos a la modernidad, para dejar su lugar al arte revolucionario, el autor politizado, artista de tendencia que, consciente de su papel y responsabilidades sociales, renuncia a aquella pretendida autonomía, no sólo como sujeto ideológico sino como productor, participante del engranaje económico social (Villarreal, 2018:132-133).

La segunda advertencia que nos permite considerar esta perspectiva histórica se ubica en el extremo opuesto del espectro de las actitudes de la crítica, y es relativa al peligro que supone pretender adueñarse de forma absoluta de la obra, como si ella fuese evidencia de un tiempo pasado inerte, homogéneo y eterno, mediante una interpretación fáctica y autoritaria que cree hallar sus pruebas sobre todo en los elementos formales que transforman la obra en una instanciación de generalidades conceptuales. Semejante manipulación del sentido de la obra de arte constituye para el materialista histórico un acto de violencia en contra de todo aquello que no ha sido consumado en ella y que permanece latente e intacta en su condición pretérita, esperando un momento justo de actualización que sólo la experiencia, en virtud de su doble condición común e indeterminada, puede reivindicar. Esta es una objeción a los métodos y presupuestos de la historiografía universal que la crítica del cine de autor no puede ignorar mientras los medios de producción del cine sigan siendo propiedad exclusiva de una clase dominante.

Esta estrecha relación entre historia y experiencia aparece también, entre otros lugares, en el fragmento de un ensayo de Benjamin sobre Edward Fuchs que cita Oyarzún en una nota como complemento a la Tesis XVI sobre el mismo asunto: “El historicismo presenta la imagen eterna del pasado; el materialismo histórico, una específica [*jeweilige*] experiencia con él, que es única. [...] En ésta se liberan las enormes fuerzas que yacen cautivas en el «érase una vez» del historicismo. Poner en obra la experiencia con la historia, [experiencia] que es originaria para cada presente: ésa es la tarea del materialismo histórico. Se orienta a una conciencia del presente que hace saltar el *continuum* de la historia” (Benjamin, 2009: 50).

Estas dos advertencias —sobre el fin del arte premoderno y sus ilusiones y sobre la condición única de la historia en comunión con la experiencia— se reúnen y condensan en la reconfiguración de la noción de alegoría que desarrolla Benjamin en *El origen del Trauerspiel alemán* (2008, libro I, vol.1) que nos puede ofrecer un referente para unificar las complejas operaciones del cine de autor en una idea y desde esta perspectiva histórica. Si bien se trata más de una imagen que de un concepto, y como tal dificulta su articulación teórica, su utilidad para la crítica autorial radica en su oposición a la categoría formal y tradicional del símbolo que predomina en la interpretación historiográfica e iconológica de la historia del arte, con la cual se ha definido la estructura de las convenciones de la tradición, tal como se puede observar en el siguiente pasaje del mismo texto sobre el drama barroco, tantas veces citado:

Bajo la decisiva categoría del tiempo, cuya introducción en el campo de la semiótica fue la gran intuición romántica de estos pensadores, se puede establecer persuasiva y formulariamente la relación entre símbolo y alegoría. Mientras que en el símbolo, con la transfiguración de la caducidad, el rostro transfigurado de la naturaleza se revela fugazmente a la luz de la redención, en la alegoría la *facies hippocratica* de la historia se ofrece a los ojos del espectador como paisaje primordial petrificado. En todo lo que desde el principio tiene de intempestivo, doloroso y fallido, la historia se plasma sobre un rostro; o mejor, en una calavera. Y, si es cierto que ésta carece de toda libertad ‘simbólica’ de expresión, de toda armonía clásica de la forma, de todo lo humano, en esta figura suya, la más sujeta a la naturaleza, se expresa

significativamente como enigma no sólo la naturaleza de la existencia humana como tal, sino la historicidad biográfica propia de un individuo (383).

Pienso que este enigma que expresa la alegoría describe mejor que cualquier otra imagen o concepto la indeterminación vital que define al cine de autor como un acto de resistencia, por lo que podría ser fructífero plantear sus operaciones en esos mismos términos. De hecho, no es esta investigación el primer intento por vincular la alegoría con un comportamiento relativamente autorial de la ficción. En el libro de Idelber Avelar, *Alegorías de la derrota* (2000), su autor apela a este mismo principio benjaminiano para proponer una interpretación de la narrativa de los autores latinoamericanos de los años siguientes al *boom*. Dicha interpretación recupera e integra en un mismo movimiento, por un lado, las características del duelo y de la ruina de la alegoría y, por otro, la crisis de la experiencia o el fin del arte de narrar que propone también Benjamin en *El narrador* (2016), a fin de superar la neurótica tesis de la muerte de la literatura —según su propia evaluación—, de un modo muy afín a nuestra propia objeción ante la supuesta muerte del autor. Según Avelar, “si la literatura ya no puede ser la redención sustitutiva en que la ontología optimista y positiva del *boom* quiso convertirla, también puede ser, por otro lado, demasiado temprano para rendirse a un discurso apocalíptico, pronunciar sentencias de muerte sobre lo literario y empezar a buscar objetos sustitutorios sobre los cuales aplicar el mismo optimismo positivo. Pues éstos seguirían siendo, a pesar de toda la euforia, objetos de una sustitución compulsiva, es decir, de una neurosis aún ignorante de sí misma” (2000: 17).

Lo mismo cabe decir de la también renombrada tesis de la muerte del autor, y la misma neurosis ser aplicable a los excesos del recepcionismo. En contraste, y estrechamente ligado a la cosmovisión poética moderna, me parece que Benjamin describe el estado de ruina que signa la alegoría no como emblema de una muerte absoluta según la cual habría que entregarse a la desesperanza del escepticismo posmoderno, sino más bien como imagen sufriente del mundo, en tanto restituye y subraya la condición fallida y penosa del pasado, rompiendo con la continuidad artificial y creada mediante la violencia y la dominación que se perpetúa en la tradición historicista, una violencia que, en el caso del tema que aquí nos ocupa, hemos definido en función de dos referentes históricos específicos: la *Tradition de la qualité* para los cineastas de la *Nouvelle vague*, y la tradición hegemónica del cine clásico y

del sistema industrial y capitalista de los estudios, a la que se resiste el cine de autor norteamericano a partir de 1969, y a la que el cine de Lynch también se opone frontalmente. El cine de autor es un testimonio vivo de esa fuerza que permanece suspendida en la indeterminación de un arte experimental que, al mismo tiempo, debe reconocer y hacerse cargo de su condición industrial, tal es su más específica configuración dialéctica.

Hay que aclarar que, si bien es innegable el carácter experimental del trabajo cinematográfico de David Lynch, por lo menos en sus momentos más brillantes, la radicalidad con la que participa de esa dialéctica y se resiste a la lógica capitalista es, por supuesto, una cuestión debatible pues, como es sabido, varias veces el cineasta ha trabajado incluso por encargo, como lo hizo en *The Elephant Man* (1980), bajo la tutela de Mel Brooks, o en *Dune* y en *Blue Velvet*, con el patrocinio de Dino de Laurentiis. Sin embargo, si bien los primeros dos casos reflejan esta condición mercenaria de la dirección en las enormes distancias y flaquezas que separan a estos filmes del estilo más auténtico del autor, el caso de *Blue Velvet* (sobre todo en contraste con el caótico proceso de *Dune*, controlado por decisiones de producción ajenas a las exigencias mismas de la obra) nos ofrece un claro ejemplo de la ganancia que puede obtenerse, tanto económica como para el arte, si la relación entre autor y productores funciona bajo un presupuesto mínimo de igualdad y libertad con el que Lynch consolidó en ese filme el estilo personal e intimista que lo caracteriza y que latía ya desde sus cortometrajes estudiantiles, y cuya poética vimos cristalizar en *Eraserhead* (1977)¹²³.

Entonces, la posibilidad —ética o idealista, según se vea— de trasponer esta actitud alegórica en el análisis crítico del cine de autor nos inclina, como hemos sugerido, a concebir su discurso como ruina, una actitud correspondiente a la del autor suicida que señalamos en el apartado anterior, en la cual, al «firmar» su obra, signa con ello no tanto su pertenencia como su propia muerte intencional, para dar lugar a la *postvida* de la obra, esto es, precisamente, a su condición de ruina: singular, lejana e inaccesible. De modo similar, una lectura alegórica del cine de autor estará determinada ante todo por la negación de cualquier pretensión de capitalización, de toda posibilidad de definición positiva para su eventual reinversión en el presente, y que, en cambio, suscriba una vocación de reivindicación de *la*

¹²³ Para una lectura enfocada en la crónica de las peripecias que llevaron a Lynch a la cúspide de su estilo en la *mise en scène* de *Blue Velvet*, puede consultarse el libro *David Lynch: Beautiful Dark* (2008), de Greg Olsen.

verdad de la obra, más allá de toda intención privilegiada por la metodología empleada en el análisis. Tal como puede inferirse de nuestro enfoque, este más allá del método no lo encontramos sino en la virtualidad de la experiencia. Así lo explica Pablo Oyarzún en su introducción de *La dialéctica en suspenso* (2009), donde escribe que la obra de Benjamin es atravesada por una constante crítica a la determinación intencional del conocimiento, que señala que “La concepción tradicional del método consiste en la proyección y aseguración de la verdad de los conocimientos que hace accesibles. Esta idea, desde el punto de vista benjaminiano, es unilateral, en la misma medida en que es, literalmente, arbitraria: hace depender la verdad del albedrío proyectivo del método. De este modo, no aferra la verdad, sino más bien la representación que se hace de ella, y que se propone en sustitución de lo conocable” (Oyarzún en Benjamin, 2009: 8), o sea, en sustitución del objeto de experiencia.

Así, el concepto de autor, ya sea entendido en clave romántica, como fuente original de la verdad de la obra, o formalista, como resultado objetivo del análisis, funcionaría desde el punto de vista benjaminiano como un claro ejemplo de esa manipulación proyectiva de una noción falaz de la verdad entendida como conocimiento. Por eso el autor, en tanto fenómeno exclusivo de la experiencia, apunta hacia una verdad no-intencional de la obra. De acuerdo con *El origen del Trauerspiel alemán*, “El objeto del conocimiento [...] determinado en la intención conceptual no es en modo alguno la verdad. La verdad es un ser desprovisto de intención que se forma a partir de las ideas. La actitud adecuada respecto a ella nunca puede ser por consiguiente una mira en el conocimiento, sino un penetrar en ella y desaparecer. La verdad es la muerte de la intención” (Benjamin, 2008, Libro I, Vol 1: 231).

Sin embargo, a diferencia de lo que sólo se puede adjudicar al pensamiento de Benjamin, me parece que la escisión entre verdad y método que él señala, por lo menos en lo que respecta a su aplicación en la obra de ficción autorial, puede darse no sólo en la ausencia total de intención (como el objeto más puro de la poesía y como está entendiendo Benjamin el quehacer del poeta barroco), sino también en la refracción irónica de intenciones y comportamientos imprevisibles (como entiende Bajtín la poética de Dostoievski).

Sea entonces que la verdad de la obra a la que apunta la retórica autorial describa una polifonía intencional, en cuyo caso podríamos hablar de un comportamiento *irónico* del lenguaje cinematográfico, o bien, proscriba de su sentido toda declaración de intención, lo cual nos remite a una construcción propiamente *poética* de la imagen cinematográfica,

podemos hablar en ambos casos de una configuración indeterminada —en tanto no-intencional— de la experiencia, pues no se constituye en un concepto, en una categoría prevista por el método, sino que aparece en una imagen fugaz e irreplicable.

La necesidad de la perspectiva histórica benjaminiana que acabamos de delinear estriba en que demanda al estudio del cine de autor asumir una cierta responsabilidad —ética, sobre todo, pero fundada en las raíces del movimiento iniciado por los críticos franceses— de incorporar a sus análisis las variables estético-políticas que transforman el sentido de su discurso en una constelación abierta —no determinada— de posibilidades de actualización, aportando herramientas críticas para poner bajo sospecha su presunta eficacia, garantizada por una condición de autonomía que los románticos veían demostrada en el carácter ritual de su producción artística. Esta eficacia dada por sentado por los románticos sería trasvasada por los estructuralistas hacia la confianza en la unidad semiótica del texto.

En este sentido, nuestra investigación podría establecer un diálogo con algunos textos emblemáticos de la crítica de la literatura moderna y que abordan la cuestión del autor como su problema central, tales como “The death of the author” (1977), de Roland Barthes, o “¿Qué es un autor?” (1984), de Michel Foucault¹²⁴, así como, por lo menos a nuestro juicio, lo es también *The Rhetoric of Fiction* (1983) de Wayne C. Booth. Nos referiremos a los primeros dos a continuación, y al texto de Booth en el próximo capítulo.

Michel Foucault reflexiona en su ineludible texto, “¿Qué es un autor?” (1984), en las implicaciones que tiene para la creación intelectual o artística el haber expulsado de su sentido y de su función la existencia del autor. El filósofo detecta por lo menos dos problemas que bloquean esta voluntad de destierro: primero, la noción misma de obra, tan profundamente ligada a nuestra idea moderna de autor que resulta tan problemática como el autor mismo, de manera que no podemos simplemente olvidarnos del autor y acudir a la obra como tal. Foucault replica ante esta falta de atención con una doble pregunta: “Una obra, ¿no es aquello que escribió aquel que es un autor? O ¿todo lo que escribió o dijo [un autor], todo lo que dejó tras él es parte de su obra?” (1984: 56). Y, segundo, expulsar al autor implica

¹²⁴ Habría que incorporar a esta precisa discusión la perspectiva deconstruccionista desde textos como *The Anxiety of Influence* (1997), de Harold Bloom, o una gran parte del trabajo de Paul de Man que abren todo un espectro nuevo de posibilidades de enfocar el problema del autor; sin embargo, hemos decidido dejar sus implicaciones para un momento posterior de la investigación por razones meramente prácticas.

prescindir también del concepto de escritura, y ocuparse sólo de la función general de todo texto, de sus constantes discursivas, ignorando sistemáticamente sus divergencias, que es en donde surge la impronta de la individualidad, tal como lo hemos discutido en el apartado anterior.

Pero la superficial evasión o prohibición de las marcas de autorialidad demasiado visibles con que se ha tratado de ocultar el problema del autor tras una cortina traslúcida de objetividad estructural es una omisión —advierte el filósofo— que legitima y preserva de forma velada el concepto del origen sagrado de la escritura sobre el que se sustenta la teología y, al mismo tiempo, el principio de originalidad creadora con el que lo suplanta la crítica. “Es evidente que no basta con repetir como afirmación vacía que el autor ha desaparecido. [...] Lo que habría que hacer es localizar el espacio que de este modo deja vacío la desaparición del autor, no perder de vista la partición de las lagunas y las fallas, y acechar los emplazamientos, las funciones libres que esta desaparición hace aparecer” (1984: 58). Ya hemos desarrollado nuestra tesis sobre el espacio vacío que constituye la manifestación de la figura enunciativa del autor, según la cual el fenómeno del autor es un acontecimiento de intersubjetividad, lo cual apunta a la idea de que una de las posibilidades o funciones más importantes que se activan en ese espacio es *la función productiva de la lectura*, habilitada y restituida como actividad crítica, quizás tan creadora como se pensaba hace un siglo la actividad del autor, con la que ahora se yuxtapone en un mismo espacio o nivel de enunciación. El cine de autor, como hemos insistido, lo es en la medida en que el rol del cineasta y el rol del espectador se acercan y, de hecho, se entrecruzan y se confunden, integrándose en una sola actividad creativa y en un solo despliegue del lenguaje fílmico que ocurre durante la proyección.

Por supuesto, dado su carácter dinámico y procesual, esta mutua implicación de los roles enunciativos del autor y del espectador no puede concebirse en un contexto de significación determinado de antemano, donde los códigos de interpretación han sido impuestos por una tradición hegemónica, sino que constituye por su propia naturaleza, según hemos explicado, una operación de resistencia a esa tradición, y posee un carácter experimental y revolucionario. Aquella oposición que hacían los críticos de los *Cahiers du cinéma* entre *auteur* y *metteur en scène* expresa exactamente esa oposición entre el valor experimental del cine y los criterios de calidad de la tradición, en tanto el segundo tipo de

cineasta remite a un director «de oficio», que hace un uso eficiente de los medios fílmicos basado en una técnica predeterminada, no en su individualidad.

Si en la posmodernidad es posible pensar todavía en la actividad del autor como una función revolucionaria es sobre todo porque lo que a nosotros más nos interesa de los análisis lingüísticos de la enunciación como los que hace Ducrot es que, si la interpretación de cierto discurso no admite una justificación positiva ni tampoco una subjetiva, es porque sólo es posible percibirla en función de cierta complicidad entre el autor y las personas que captan el sentido profundo del discurso sin la necesidad de establecer los términos de su entendimiento de manera explícita, esto es, un entendimiento que pone en duda la eficacia de los códigos institucionales del lenguaje en cuestión, en este caso del cine, pero sí —y esto es lo fundamental— en función de cierta comprensión mutua de la Historia, de acuerdo con la distancia espaciotemporal específica entre los dos, que es lo que pone las condiciones de *esa* lectura particular. Si tales condiciones son únicas en cada lectura, su principal consecuencia es no admitir la relación dicotómica entre objeto y sujeto que define tanto las formas de generalidad que designa el signo saussureano como a la base de causalidad que soporta la teoría kantiana del conocimiento, como sugerimos al inicio de este capítulo.

Valiéndonos de las ideas de Ducrot y de Bajtín, en el apartado anterior establecimos que la ironía es una operación fundamental de la retórica del cine de autor que puede entenderse como una refracción o yuxtaposición polifónica de las intenciones implicadas en la articulación artística de los enunciados del discurso, y que esa operación nos permite pensar, a su vez, en la posibilidad de una operación poética del cine de autor entendida como carencia de intención. Sin embargo, me parece que una separación tan tajante entre poesía e ironía, que no obstante creo que posee un cierto valor conceptual, nos podría estar ocultando una relación más estrecha entre las dos¹²⁵ y que define el arte de la ficción como un complejo poético/irónico¹²⁶, según el cual, podríamos decir que la ironía trasciende el espacio marginal que se le concede en su acepción coloquial cuando se reconoce su interés sólo en ese juego

¹²⁵ Este problema en particular, especialmente al respecto del Romanticismo, ha sido ampliamente tratado por autores como Jean-Luc Nancy y Phillipe Lacoue-Labarthe (1990), Wayne C. Booth (1975), Paul de Man (1979, 1991, 1999), entre otros, y que constituye el problema central que nos hemos planteado para dar continuidad a la presente investigación.

¹²⁶ Piense el lector por ejemplo en la cercanía que las operaciones que Bajtín llama «poéticas» en Dostoievski tienen con la ironía, esto es, con el modo en que Dostoievski «traiciona» su propio pensamiento permitiendo la proliferación refractaria de intenciones polifónicas.

del “doble sentido” al que lo hemos reducido en el apartado anterior, revelando, en cambio, un sentido más profundo del autor en tanto producción del yo.

De ser pertinente este acercamiento, me parece que su puesta en práctica en el cine, así como en cualquier arte tecnificado, implicaría una revisión de la teoría estética de Walter Benjamin de su producción tardía en la cual niega todo carácter aurático a la obra de arte reproducida técnicamente pues, según sus palabras, “incluso en la más perfecta de las reproducciones una cosa queda fuera de ella: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia única en el lugar donde se encuentra, [por lo que] *todo ámbito de la autenticidad [de lo aurático] escapa a la reproductibilidad técnica* (Benjamin, 2003: 42-43). Sin embargo, pienso que Benjamin no toma en cuenta el potencial de la reproductibilidad técnica para producir un yo tan auténtico como el de la poesía, pero en el acto mismo de su negación irónica pues, al retirarse del aquí y ahora de la obra, su presencia permanece latente e indeterminada en la posibilidad intersubjetiva de su acontecimiento en el aquí y ahora de la experiencia, una presencia que es espectral o metafísica en tanto es virtual. Creo que Pablo Oyarzún, en su estimación de la tesis del fin del arte de narrar que Benjamin defiende en *El narrador* (2016), está apuntando hacia unas posibilidades como esta cuando escribe que “La correlación implícita entre narración y *praxis*, novela y fruición estética, información y conocimiento, no permite pensar en las múltiples posibilidades que siguen habitando a la novela. Por otra parte, la idea de una crisis radical de la experiencia, condicionada en buena medida por la vinculación entre ésta y la sustancia de la tradición, tampoco permite pensar en formas alternativas de experiencia” (Oyarzún en Benjamin, 2016:)

Por lo tanto, es posible que, precisamente en virtud de su inscripción irónica, esto es, una inscripción del yo mediante la negación de sí mismo, el autor se convierte en los medios técnicos de producción ficcional en una manifestación aurática. Así como sucede con el aura en el arte ritual premoderno, el autor de cine aparece distinto en cada experiencia espectral (o sea, irreplicable), lejano por más cercano que se le perciba, e inaccesible. Con base en esta hipótesis, proponemos que el autor no puede ser una instancia como las demás que pueden ser contenidas en una forma dada del discurso, pues una manifestación de esta índole posee un cierto peso ontológico, en el sentido de que se entiende como una posición virtual de (inter)subjetividad, ocupada tanto por el espectador como por la figura de autor.

En la línea de este mismo pensamiento, habría que diferir también de lo que proponen autores como Caughie o Metz, ya que tendríamos que pensar que los roles y «presencias» del autor y el espectador no se alternan, sino que más bien se producen uno al otro de manera dialéctica, pues para que participe uno de la experiencia cinematográfica y la modifique, debe presuponer la copresencia y la interpelación virtual del otro. Por lo tanto, acaso nos sea más dado hablar de una *operación* autorial, más que de una instancia, pues esta mutua presunción de la presencia del otro, como la teoría de la enunciación nos ayuda a mostrar, es más un proceso que un resultado¹²⁷. Sin embargo, quizás no sea necesario que ambas perspectivas se excluyan mutuamente, al menos si es posible suponer que una instancia de esta índole se constituye sobre y precisamente en virtud de la producción del otro, una operación que habría que concebir, entonces, como un complejo de operaciones, no como una operación única, por supuesto. Por lo tanto, el autor se produce como tal en la medida y como resultado de la producción de aquello de lo cual, en esa misma medida, es autor.

Con esta propuesta podríamos comenzar a llenar algunos huecos importantes que dejan intactos las preguntas que lanza Foucault pues, a través de la mirada alegórica, el discurso muestra la gravedad de las distancias que separan el momento de vida de la obra — el instante de la producción— del de su *postvida*, el de la interpretación. En estos términos, podemos responder a Foucault que la obra no puede definirse sólo como aquello que produce un autor, sino como aquello que es leído como poseído por un aura, es decir, desde una posición histórica distante, escindida técnicamente del contexto de creación de dicha obra. Es obra, pues, no porque la produzca un autor, sino porque *se experimenta como* la producción de un autor. Esta distancia hace justicia al estado de ruina de la obra en que la descubre la mirada del alegorista, y por eso esta no sustrae de ella ningún significado consumado al que se le pueda atribuir un *origen creador*, ni crítico ni teológico, pues el alegorista que acude a la obra vuelve siempre con las manos vacías, y entiende que ambos orígenes se han perdido para siempre. En cambio, lo que hace es identificar un instante de mutuo reconocimiento en el que ni el pasado donde se inscribe la obra como producción en ruinas ni el presente de su actual materialidad determinan el sentido de la experiencia por sí solos, sino que este último aparece sólo en virtud del encuentro dialéctico de los dos momentos.

¹²⁷ Esta posibilidad me la sugirió Pablo Oyarzún.

Al inicio de este capítulo nos referíamos ya a las ideas sobre el autor de Foucault, de donde tomamos la idea de que el autor en la modernidad implica una especie de voluntad o ejercicio suicida, en tanto se sustituye la trascendencia que buscaba el relato épico por el derecho de la obra de matar a su autor. Como explica Benjamin, esta condición se cumple gracias a la disyunción técnica que produce el libro entre la narración (en tanto remite al acto real y comunitario de enunciación de la tradición oral) y la novela. También aquí el alemán parece estar adelantándose a Foucault, pues algo que pasa por alto este último es que la principal consecuencia de esta separación es que el derecho de matar de la obra al que se refiere se lo arroga para sí de manera autoritaria; en cambio, unos treinta años antes, en *El narrador* (2016), Benjamin opinó que en el caso de la narración épica, “sumerg[ida] en la vida del relator, para poder luego retomar[a] desde ahí” (60-61), es algo que *toma prestado de su propia muerte* (Oyarzún, 24), y es ese respeto por la autoridad última de la muerte lo que le confiere toda su autoridad (75). Pero en la modernidad, la muerte (también la del autor) es un valor recluido en instituciones de desinfección y extirpado de la experiencia común (74). “Esta transformación en el modo en que los seres humanos se relacionan con la muerte [su retiro de la mirada colectiva y la privatización del morir], la de los demás y la suya propia, debe asumirse acaso como la clave desde la cual cabe entender lo que en definitiva está en juego en la valoración benjaminiana de la narración” (23).

Si en nuestra lectura cinematográfica habitual no reparamos en este vínculo entre la vida (y su muerte como sanción) y la narración que provienen de la tradición oral y que la función intersubjetiva del cine de autor restituye de manera aurática, es algo que podría explicar la naturalidad casi automática con la que nos tomamos la causalidad narrativa del estilo clásico. En otras palabras, el estilo clásico es nuestro sentido común para ver el cine, y el cine de autor es un organismo de interrupción de ese sentido común. David Lynch, por ejemplo, juega mucho en un espacio de temporalidad ambigua que refleja muy bien lo que acabamos de decir, como si la narración adquiriese en sus imágenes este mismo peso de la propia muerte en ese sentido de intemporalidad, producto de una ruptura con la tradición de la continuidad clásica para volverse, justamente, alegoría de la vida/muerte del autor.

A diferencia de la capacidad de manipulación al espectador que, según veíamos con Perkins, constituye el factor esencial que pone a Hitchcock por encima de Antonioni en este respecto (véase el capítulo anterior), operaciones como esta nos muestran que la razón de que

una retórica como la de Hitchcock o Antonioni (la obra de ambos nos parece claramente consciente del valor de la ambigüedad en el lenguaje del cine, y las dos, muestras elocuentes de cine de autor) sea una actividad artística altamente efectiva es que, a medida que crece su coeficiente de indeterminación, la obra de arte se vuelve potencialmente más expresiva, y en este sentido, por supuesto, subraya su intencionalidad artística, por dos motivos relacionados uno con el otro y que ahora estamos en una mejor posición para definir.

El primero es que a) el reconocimiento del discurso de autor como una dinámica *intersubjetiva* o *enunciativa* y no como autoridad última de sentido instalada en la intención original del autor real, posibilita una mayor diversidad de lecturas posibles o, dicho de forma llana, porque expresa más cosas; incluso así lo entiende Beylot cuando escribe “la figura del autor es lo que va a permitir pensar en la diversidad de lecturas, escapar al determinismo de un recorrido interpretativo que no sería más que la descodificación de un mensaje previamente codificado” (2005: 80). El otro motivo consiste en que b) mientras más se aleje una enunciación de la voluntad de transmitir un mensaje unívoco, una sola intención directa, más natural será que el espectador se haga cargo de cada lectura particular de acuerdo con los movimientos que produzca su propia experiencia estética. Así puede explicarse que el cine de David Lynch sea tan claramente reconocido como cine de autor, a pesar de, o más bien *gracias a* (según la idea que estamos planteando), que podría definirse por la característica indeterminación de sus escenarios. Si bien es cierto que la actividad de reconstrucción de la historia que transmite el relato es un aspecto desafiante de la experiencia de las películas de Lynch, el mismo director insiste cada vez que puede en que buscar el sentido de sus películas en sus propias palabras o en cualquier lectura específica o definitiva sería una lectura fundamentalmente destructiva de su propuesta artística. Así lo expresa el mismo *auteur* cuando nos comparte su inconformidad con la mecánica de gestión de un guion en Hollywood, “escribes un guion y se lo das a alguien y comienza un proceso en donde la persona a la que se lo diste quiere entenderlo. Y así muchas historias son clarificadas hasta *la muerte*. Y ahora hay unas diez personas leyendo la cosa. Y todos necesitan entenderla. Y para cuando todos la entendieron, ya no quedan abstracciones, [...] y nadie está feliz” (Lynch en Rodley, 2008: 51).

En este sentido, las historias de Lynch tienden a verse como un caso extremo que muestra que el cine de autor no suele privilegiar una lectura unidireccional de la narrativa o

de su mensaje. Esta posibilidad que tiene el discurso del arte para transmitir todo tipo de significados implícitos es un aspecto que define su comportamiento como medio de comunicación, no simplemente porque sin esta clase particular de signos la obra de arte estaría condenada a la superficialidad, sino porque esta característica asegura condiciones muy particulares que definen al discurso del arte: que es ficcional y/o poético, que está articulado de forma consciente bajo los principios de un estilo o técnica auténticos, que supone cierta complejidad intencional, y que en él la función del autor opera de un modo especial, distinto a otros discursos cuyo principio de autoridad está ausente o depende de una instancia diferente a la autoridad artística. A diferencia, por ejemplo, del discurso científico, que exige la mayor claridad y precisión posible a sus argumentos, el buen arte siempre ha tendido a ocultar más o menos sus verdaderas intenciones¹²⁸.

En esto radica la alta estima en que se ha tenido a lo largo de la historia del arte el potencial de indeterminación en el significado de las obras de arte, desde Lascaux hasta la música dodecafónica. Si un tipo de artista se ha destacado por este valor ha sido el autor de cine. Piénsese, por ejemplo, además de los casos que ya hemos señalado (Truffaut, Ray, Altman...) en el cine de Fritz Lang, el de Ozu, el de Fellini, el de Buñuel, o en Hitchcock que, aunque ya nos habíamos referido al aspecto voyerista de sus obras en el apartado 1.3, no podemos pasar por alto el modo en que ese voyerismo se imbrica en las películas de Hitchcock con la peculiar ambigüedad de sus escenarios. De nuevo el caso más claro para mostrarlo es *Rear Window*, por supuesto.

V. F. Perkins estudia en *Film as Film* el valor de ambigüedad en esta y otras películas y lo asocia, con razón, al nivel de restricción de la focalización (aunque no lo aborda en estos términos). Para Perkins la focalización restringida de una narrativa suscita necesariamente un proceso de *involucramiento e identificación* por parte del espectador, que puede observarse en la medida en que el papel que juega el espectador, y el que juega el personaje que muestra las imágenes, se acercan, como sucede de forma tan clara en *Rear Window*:

¹²⁸ Esta línea de la reflexión desemboca en el debate del imposible concepto de ironía que trabaja Paul de Man y que fue tan esencial como el mismo problema del autor para los poetas románticos; y aunque la ironía es un aspecto esencial del problema del autor, dada su complejidad, reservamos las implicaciones de esta discusión demaniana para una posterior etapa de nuestra investigación.

Como un fotógrafo confinado a un cuarto de su piso debido a su pierna rota, Stewart [el actor central de la película] está inmobilizado como nosotros y, como nosotros, aislado físicamente de la acción que él observaba. [...] Los eventos que tuvieron lugar en los pisos del otro lado del patio se formaron, como los de la pantalla, por sus/nuestros deseos y expectativas. Mirar, para él y para nosotros, dio paso al involucramiento. El resultado, como en todo el mejor trabajo de Hitchcock, es profundamente ambiguo” (Perkins, 1993: 142).

El lector recordará que varias veces en los apartados anteriores hemos advertido estrategias que ponen en acto imágenes indeterminadas que asociábamos al cine de autor, tanto en el caso francés como en el estadounidense. Aludíamos, por ejemplo, a la cualidad abstracta del movimiento cinematográfico, algo que Astruc entendía como la clave de la autonomía del lenguaje del cine, es decir, como la esencia de la *mise en scène* (p. 56); o para señalar que lo que distingue a un autor no es la fuerza expresiva de su personalidad —como pensaba Sarris— sino la manera de implicar y transformar un potencial de expresividad en las posibilidades cinematográficas de la *mise en scène*. Decíamos —también leyendo a Sarris— que la articulación del binomio moral/acción de Hawks se había vuelto inferior según los axiomas del arte moderno que defendían los *Cahiers* cuando apareció ese mismo binomio en el cine de Nicholas Ray, pues en lugar de perseguir un código moral universal, como el viejo Hawks, cada película de Ray encarna una moralidad ambigua y un desequilibrio «anti-clásico» en el valor estético y narrativo de las acciones, cuyo resultado era una profunda crítica a las convenciones de los géneros consagrados como el *western* o la película gansteril. Algo similar pedíamos ver también en las oscilaciones de la escritura crítica de los miembros de los *Cahiers du cinéma* que los llevó «naturalmente» —como decía Godard— de la pluma a la cámara; en la yuxtaposición de planos sonoros del cine de Altman que transformaba diálogos en barullo, en sonido no-intencional, como lo expresa John Cage; en la posición ideológica imparcial a la que aspiraban los *movie brats* (Lucas y Spielberg, específicamente) para superar las primeras películas de la *American New Wave*, que se habían vuelto, a sus ojos por lo menos, panfletos de una ideología de izquierda que reclamaba la paz y protestaba contra Vietnam, valores nobles pero que al mismo tiempo habían perdido la conexión con las nuevas generaciones.

De hecho, cada uno de los movimientos del cine de autor que hemos considerado a lo largo de esta disertación está determinado en cierta medida por su valor de indeterminación discursiva. No puede ser, así, gratuito, que sea precisamente el cine de David Lynch el que mejor representa para nosotros el movimiento del cine de autor en la actualidad pues, a diferencia de otros autores, la ambigüedad en Lynch, como en Hitchcock, no es sólo un atributo de su estilo entre otros, sino que es en ese espacio en donde a Lynch le gusta firmar sus obras. Piense usted, por ejemplo, en la reticencia del lenguaje en los diálogos de obras como *Eraserhead* o *Mulholland Drive*, en el extrañamiento de las voces de los personajes del Black Lodge de *Twin Peaks*, así como las predicciones de Log Lady, o en la forma impenetrable e inconexa de los subrelatos de *Inland Empire*. Tanto su ritmo enrarecidamente pausado como su enigmática construcción parabólica, cualidades que Lynch y sus intérpretes suelen asociar a la condición onírica típica de su *mise en scène*, contribuyen a la proyección de una atmósfera de incertidumbre y misterio que es inconfundible en el estilo del autor.

Por ejemplo, Chris Rodley escribe que “Lynch [...] se enfoca en las formas específicas, con frecuencia altamente excéntricas, en las que los personajes se expresan a sí mismos. [...] Cuando uno considera [...] su ‘odio’ a las palabras —sobre la base de que son tan ‘imprecisas’— está claro que la relación de Lynch con el lenguaje no es sólo compleja, sino única en el cine contemporáneo” (2005: 32). Greg Olson, por su parte, señala que este uso reticente de las palabras es especialmente significativo en los personajes autoritarios de Lynch, reflejando una parte importante de su propio comportamiento artístico, como podemos constatarlo —según sugiere el mismo crítico— en *Mulholland Drive*:

[Mr.] Roque [Michael J. Anderson] ordenó, usando las menos palabras posibles [...], que la producción de Adam [Justin Theroux] debía cancelarse. Roque es un *ser humano* en una posición misteriosamente no especificada [profundamente ambigua] de una vasta autoridad, pero como es interpretado por el actor que fue el extra-dimensional *Man From Another Place*, y puesto que la oficina de Roque es misteriosamente inusual (un espacio enorme y sombrío definido por formas más pequeñas y enconchadas de luz blanca), emana un aura extraterrenal. Otro ser que exuda un aire sobrenatural de un formidable y secreto conocimiento es David Lynch. No es un accidente que las pocas, a veces enigmáticas, palabras que sus figuras autoritarias ficcionales usan para expresarse a sí mismos hagan eco con su propio

estilo minimalista de dirigir a los actores y dirigirse a la prensa, y presentarse a sí mismo al mundo (2008: 545).

Ahora bien, como decíamos unas páginas más atrás, y como de hecho es evidente, el coeficiente de indeterminación de las imágenes potencia el valor productivo de la lectura: la interpretación. El hecho de que lo estemos pensando aquí como un aspecto central de la retórica del cine de autor podría parecer paradójico a la luz de que el reconocimiento del valor de la interpretación es también el núcleo de la tesis de la muerte del autor, según fue propuesta en su origen por Roland Barthes (1977) desde la trinchera de *Tel Quel* como la revista más influyente de los estudios literarios en ese momento. La escritura, según esta tesis, debe ser entendida como un espacio de neutralización de la identidad en el cual la narración, al hallarse por su limitación diegética desconectada de toda realidad, el sentido de un relato está separado también de toda *identidad* (no de toda significación) humana, es decir, no se justifica en la vida de nadie. Las civilizaciones arcaicas veían a sus narradores como mediadores¹²⁹ de una sabiduría que no le pertenece a nadie sino tal vez a Dios, de modo que podían admirar la *retórica* del discurso del narrador, pero no su genialidad —advierte Barthes. El autor es para él, por lo tanto, una construcción humanista propia de la modernidad que ha impuesto al productor de la obra de arte como justificación del sentido de esta última. La distinción que hace patente Benveniste a partir del concepto de enunciación, establece de forma clara para Barthes que

la *escritura* [y, por extensión, la creación artística en todas sus formas] ya no puede designar una operación de registro, notación, representación, '*depiction*' (como dirían los clásicos); en cambio, designa exactamente lo que los lingüistas [...] llaman un performativo, una rara forma verbal (dada exclusivamente en primera persona y en presente) en la que la enunciación no tiene otro contenido (otra proposición) que el acto por el cual es expresado (1977: 145-146).

La vacuidad narrativa de la enunciación, así como el carácter intertextual que supone en última instancia toda forma de escritura (en el sentido de que ningún texto proviene de la

¹²⁹ Reflexionaremos sobre este aspecto en el próximo capítulo.

nada y no es sino mediador de todos los textos de los que se nutre), son argumentos con los que el teórico francés busca desmitificar la concepción de Autor-Dios según la cual el texto es un mensaje con un solo significado que ilumina a quien lo conoce. La mistificación del autor, señala también Barthes, sirve además para salvaguardar y mistificar, a su vez, la posición del crítico entendido como la persona responsable de *descifrar* el significado del texto y mostrar a su autor *tal como es*. En cambio, “la literatura [...], al reusarse a asignarle un ‘secreto’, un significado último, al texto (y al mundo como texto), posibilita lo que puede ser llamado una actividad anti-teológica, una actividad verdaderamente revolucionaria dado que negar todo sentido preestablecido es, al final, negar a Dios y sus hipóstasis —razón, ciencia, ley” (Barthes, 1977: 147).

Si hay una voz en la escritura —seguimos con Barthes— es, entonces, la voz de la lectura. El semiólogo desplaza así la figura del autor como principal autoridad del relato, en cuyo cargo queda instalado el lector, tampoco ya como persona, sino como las virtualidades en las que se constituye como acto de lectura y como la unidad verdadera del texto. Así, a diferencia de la unidad que Perkins asociaba a la tarea del director de reunir todas las intencionalidades de los sublenguajes del cine en función de una idea rectora (la síntesis directorial), podríamos decir con Barthes que “la unidad de un texto no yace en su origen sino en su destino. Y sin embargo este destino no puede ya ser personal: el lector existe sin historia, sin biografía o psicología; es simplemente *alguien* que reúne en un solo campo todos los trazos en los cuales el texto está constituido” (148). Sin embargo, las implicaciones de esta radical posición con respecto a las teorías del cine de autor que buscamos reunir aquí, así como al papel que juega en ello la crítica, no se pueden explicar simplemente como relaciones antitéticas. Es curioso que la objeción de Barthes en contra del autor se base en el mismo origen teológico-crítico de la escritura que advertiría Foucault más adelante como sustrato oculto de la tesis de la muerte del autor, al cual ya nos hemos referido, y que vale la pena citar ahora en extenso:

En efecto, otorgarle a la escritura un estatuto original, ¿no es de hecho una manera de retraducir en términos trascendentales, por una parte, la afirmación teológica de su carácter sagrado, y por otra, la afirmación crítica de su carácter creador? Admitir que la escritura está [...] sometida a la prueba del olvido y la represión, ¿no es acaso representar en términos trascendentales el principio religioso del sentido escondido

(con necesidad de interpretar) y el principio crítico de las significaciones implícitas, de las determinaciones silenciosas, de los contenidos oscuros (con la necesidad de comentar)? [...] Un uso tal de la noción de escritura corre el riesgo de mantener los privilegios del autor bajo la salvaguarda del *a priori*: hace subsistir bajo la luz gris de la neutralización el juego de las representaciones que formaron cierta imagen del autor (1984: 57-58).

De ahí la dificultad, si no la imposibilidad, de pensar en una teoría kantiana (trascendental, apriorística) del cine de autor. Más aún, cuando se le concede al lector, al modo que sugiere Barthes en su ensayo, o como se podría pensar a partir de los estudios de la recepción que consideren —como pienso que hace uno tan influyente como el de Iser (1987), por ejemplo— el acto de lectura como una operación limitada a las posibilidades del sujeto trascendental kantiano, no se hace sino trasladar el mito crítico-teológico de la originalidad de la escritura al momento de la lectura. Esta es la importancia de un concepto intersubjetivo de la función autorial para comprender la necesidad de su restitución.

No obstante, la hostilidad del texto de Barthes fue algo necesario en su momento para rescatar la función individual de la interpretación que la crítica profana o la exégesis le habían negado al lector promedio, y es por eso que es bueno rescatarlo. Sin embargo, para ensayar un posible vínculo entre nuestra perspectiva con las nuevas teorías narratológicas, quizás sea más conveniente observar no sólo la libertad hermenéutica que la tesis de la muerte del autor confiere al lector, sino también sus posibles limitaciones más allá de un texto paradigmático como el de Barthes.

Para tal efecto, vale la pena considerar la propuesta de interpretación narratológica de Emma Kafalenos, contenida en su artículo “Not (yet) knowing, epistemological effects of deferred and suppressed information in narrative” (1999). De acuerdo con ella, la lectura narratológica de cualquier discurso narrativo debe realizarse por medio de un ejercicio estricto de interpretación, que consiste en “el proceso de analizar las relaciones causales entre una acción o acontecimiento y otras acciones, acontecimientos y situaciones que uno supone están relacionados” (2006: 1). Es importante subrayar desde el inicio que la metodología que ofrece Kafalenos está determinada por la posible causalidad de los eventos *del relato*, por lo tanto, no podemos exigir de ella ninguna facilitación para tratar los demás aspectos de una ficción, ni tampoco para explicar la relación entre estos, especialmente el de la dimensión

retórica, y su narrativa, sino que tendríamos que inferirlos de su propuesta y ver si, en efecto, una teoría causal para la interpretación del cine de autor ofrece las limitaciones que hemos sugerido a lo largo de este capítulo.

La significación que le damos a la interpretación de un evento narrativo no está dada por el evento mismo —dice la autora, pero tampoco por la voluntad desenfrenada y libre de todo sentido de justicia de cualquier acto de lectura, sino por la ubicación de ese evento en relación con otros; en otras palabras, de acuerdo con Kafalenos, por su lógica causal. Ella observa que la apertura de la ventana de la interpretación está determinada por los efectos causados por la supresión o el desplazamiento de información de una cadena causal de eventos que se presenta deliberadamente incompleta o fragmentada, como de hecho sucede con especial frecuencia y magnitud en las historias construidas por David Lynch. Esta supresión o desplazamiento podría ser entendida, desde nuestra perspectiva, como una intervención autorial de interrupción de las que hemos hablado, siempre y cuando posea cierto valor experimental, es decir, que sea más o menos impredecible.

Por definición narratológica, la información narrativa que el perceptor adquiere se ubica necesariamente en el rango de acceso dado al plano espacio-temporal de la diégesis por parte de la narración. Esta condición constitutiva de todo relato no sólo limita al receptor real de la narración, ubicado fuera del texto, sino que es extensiva a los personajes que se hallan insertos en la diégesis, incluido, por lo menos, aquel narrador que se presenta como parte de dicha diégesis¹³⁰. Por lo tanto, la posición que guarda el receptor (sea real o personaje) respecto a los eventos que ocurren en el relato (o que no llegan a ocurrir) es lo que determina la información narrativa que éste puede conocer, misma que puede ser ofrecida en el momento justo en que sucede en la cronología de la historia, o puede ser diferida y presentarse después, como cuando en una película se revela hasta su final la identidad de un asesino, a fin de preservar el interés dramático. La información narrativa puede ser también suprimida del relato y, en ese caso, no tenemos acceso en ningún momento a ella. Según Kafalenos, todas estas posibilidades dependen de las decisiones del *narrador* respecto a qué información decida presentar y cuándo revelarla.

¹³⁰ Por supuesto, el caso del narrador extradiegético no está limitado por ninguna restricción necesaria de información.

En el relato lyncheano, el rango de acceso al contenido narrativo está muy limitado por la característica ambigüedad de su presentación típica: en ninguna de las películas dirigidas por Lynch (salvo *Dune*, a cuya autoría ha renunciado ya su director¹³¹) aparece nunca ningún narrador, y los diálogos, como ya dijimos, suelen emplear pocas y enigmáticas palabras; de modo que, ante la evidente carencia de materiales verbales explícitos, la causalidad de los eventos debe configurarse en mayor medida a partir de la acción dramática y audiovisual y de la lógica del montaje, aspectos que, en estas películas, tampoco suelen privilegiar un sentido claro de continuidad narrativa, sino más bien valores de expresión puramente cinemática que Lynch llama, con razón, «abstracciones». Por estos y otros motivos podemos decir que, en las películas de nuestro corpus, a pesar de que no podemos negar que en cada una de ellas existe la intención de fondo de contar una historia, privilegiar una interpretación por encima de todas las demás posibles parece ser que poco importa, si consideramos, insisto, la gran reticencia semiótica que nos ofrecen estos relatos más allá de toda lectura alegórica. En este sentido, si las operaciones del cine de Lynch tienden más hacia la ruptura de sus endeble cadenas causales que a su conservación, tal procedimiento es un índice de que, por lo menos en algunos casos parecidos al de nuestro *corpus*, las intervenciones del autor con las cuales construye su propia figura en nuestra experiencia parecen privilegiar la indeterminación de la imagen fílmica por encima de la fortaleza de los vínculos causales que configuran el relato. Lo cual, acaso hay que insistir, no significa que un cine de autor como el de Lynch carezca de todo interés narrativo, lo único que estamos diciendo es que, a la luz de sus operaciones más auténticas, parece ser que *la causalidad* de la narración —no necesariamente cualquier aspecto de ella—, es decir, aquello que garantizaría una lectura unívoca de la historia que relata, no es relevante para captar su imagen autorial, es más, en su caso particular, parece ser un distractor.

De acuerdo con Kafalenos, la información suprimida o diferida es importante porque es la base sobre la cual el lector adquiere una función fundamental al interpretar y reinterpretar la situación del relato en la que se encuentra, y que la crítica clásica le había negado o se había ignorado: el de reconstruir y dar sentido a la historia. A partir de la jerarquía y el orden con los que va recibiendo la información por medio del relato, el lector reorganiza

¹³¹ En la versión extendida del filme, donde aparece con mayor injerencia el narrador, el crédito de la dirección aparece a favor de “Alan Smithee”, seudónimo conocido que han utilizado varios directores norteamericanos cuando detestan el resultado de una de sus películas y se niegan a aparecer en los créditos.

en orden cronológico los datos y después le asigna a cada evento una relación de causalidad con el evento que le sucede y/o le precede. Así, en la experiencia del relato, se van desplegando dos secuencias de eventos idénticos de manera paralela pero en un orden distinto: por un lado, los eventos reorganizados cronológicamente en la imaginación del receptor (*fabula*, de acuerdo al concepto original propuesto por los formalistas rusos), y los eventos presentados en el orden establecido por el relato, percibidos por el lector¹³² (*sjuzhet*, en la misma terminología). Si el *sjuzhet* presentase de modo idéntico la información de la *fabula*, la operación del lector no tendría importancia, pues se trataría de un acto mecánico, automático. Por eso el cine clásico, dice Metz, “se basa en la negación de cualquier cosa ausente o de que debe buscarse [en él] cualquier cosa” (1976: 226). En cambio, y en esto radica el punto de la exposición de Kafalenos, si falta información en la cadena causal, su estructura será *diferente* del encadenamiento que representaría la secuencia completa (1999: 35).

He ahí el siniestro ideal del sistema clásico de narración en el cine y su pretensión ideológica oculta de nulificar el poder del espectador y por el cual el cine de autor puede pensarse por su oposición como un movimiento revolucionario. Puesto que el ideal del estilo del cine clásico, eso que André Bazin llamó *el mito del cine total*, consiste en mostrar un filme absolutamente unívoco y continuo, en otras palabras, incuestionable: “Hay una cantidad innumerable de escritos, todos ellos más o menos frenéticamente entusiastas, en los que sus autores conjuran nada menos que un cine total que consiste en proveer esa ilusión completa de la vida que está todavía muy lejos” (1967: 20). Pero esa ilusión total, como muestra la inversión que hace Kafalenos entre *fabula* y *sjuzhet* que pondremos sobre la mesa a continuación, sería equivalente a un adoctrinamiento total, a una absoluta negación del derecho de cuestionar del espectador ante una palabra que se quiere imponer como inobjetable por la fuerza de una técnica «perfecta», sin huecos ni costuras. Bazin reconoce que este ideal es un mito, pero cuando escribe que “está todavía muy lejos”, hay en sus palabras una curiosa reivindicación utópica de ese ideal del cual el espectador parece no formar parte más allá de la de dar testimonio de su eficacia.

¹³² Usamos el vocablo *lector* en un sentido amplio, que engloba cualquier actividad de percepción de un objeto cultural, también llamado en este mismo sentido amplio, *texto*.

Una comparación paralela entre *fabula* y *sjuzhet* permite de entrada distinguir con claridad las lagunas de información que oculta el relato y determinar así su medida de indeterminación narrativa. Esto es importante para nosotros porque ese coeficiente de indeterminación, sea narrativa o de otro tipo (espacial, dramática, etc.), como hemos sugerido antes, contribuye a reducir la distancia entre autor y lector entendidos como funciones críticas y creativas. Las lagunas en la *fabula*, explica la autora, son resultado de la información *suprimida* permanentemente en el *sjuzhet*, y el lector no puede incluirlas en una reconstrucción causal, estructural. Donde existe información *diferida*, hay dos lagunas en el *sjuzhet*: una cuando la información no se presenta en el momento donde debería aparecer, y otra cuando es revelada (sea antes o después); pero en este caso, en la *fábula* no existe ninguna laguna, pues finalmente el lector tiene acceso (antes o después) a dicha información y le es posible integrarla a la secuencia causal completa.

La cuestión importante por la que las ideas de Kafalenos demandan nuestra atención en este momento, y por lo que se opone su propuesta a la de la teoría narratológica clásica, es que, para los formalistas rusos, la *fabula* es la materia prima *a partir de la cual* se construye el *sjuzhet*, en otras palabras, el propósito del *sjuzhet*, para estos autores, es el de funcionar como medio para revelar la organización «original» (sumándose al mito clásico de la originalidad) de la *fabula*. Esta jerarquización de los conceptos implica, entonces, que lo que se debe revelar en última instancia es más bien *la intención original del autor*. El propósito de Kafalenos al poner de relieve el rol del receptor en la interpretación es invertir, siguiendo a Barthes, esta fórmula: si pensamos, en cambio, que en virtud de suprimir información en el relato se posibilitan fábulas inestables, la reconstrucción de las mismas es una operación que realiza cada perceptor de forma individual, y de acuerdo con las condiciones específicas de su propia cosmovisión. En otras palabras, la autora está buscando “sentar las bases para una perspectiva teórica que permita a la narrativa asumir el rol de significación de apertura característico de la vida” (37) en donde, libre de cualquier teleología cultural, no existe o no es necesaria la figura de ningún autor y, en cambio, se hace fundamental la condición humana de la percepción, la condición husserleana misma del *ser-del-mundo*¹³³ que se empareja con

¹³³ M. Merleau-Ponty dedica su libro *Fenomenología de la percepción* (1993) a esclarecer los fundamentos de nuestra condición como perceptores que es estudiada por Husserl, “[e]l reflejo, [dice Merleau-Ponty] en cuanto se abre al sentido de una situación, y la percepción, en cuanto no plantea desde el principio un objeto de

la negación de Dios a la que se refería Barthes. El relato típico lyncheano, por su parte, privilegia en este mismo sentido la construcción del *sjuzhet* como fin en sí mismo o, dicho de otra forma, al presentar la historia de forma alegórica o parabólica, su sentido se manifiesta más bien al reflejar su propia construcción irregular o enrarecida, adquiriendo el carácter autorreferencial de toda forma poética, por lo que se integra sin mucha resistencia al *sjuzhet*, transformando la función principal de la *fabula* en un componente experimental más para la cultivación de la lectura.

La propuesta de Kafalenos suscribe así la tendencia marcada por la teoría de la muerte del autor, en el sentido de que la interpretación constituye la actividad que le da sentido genuino al texto, y aunque, si bien es cierto que de ningún modo insta para el lector un sitio de autoridad incuestionable, como hace Barthes, sí concibe un principio de autoridad objetiva en un concepto causal de experiencia. Para dar cuenta de su noción de experiencia, la autora parte del concepto de *comprensión* de Louis O. Mink, quien lo define “como ‘*un acto individual de ver-cosas-juntas*’” [énfasis añadido]. La comprensión se entiende, pues, como “la captura ‘en un solo acto, o en una serie acumulativa de actos, de las relaciones complicadas de partes que sólo pueden ser experimentadas *seriatim*’” (38). De las formas de comprensión que distingue Mink, Kafalenos se interesa únicamente por el “*modo configuracional*, en el que ‘un número de cosas puede ser comprendido [...] como elementos en un solo y concreto complejo de relaciones’, por ejemplo, como ‘una configuración particular de eventos’” (38-39) que están de algún modo relacionados.

Desde mi punto de vista, la limitación de la propuesta de Kafalenos estriba en que, de toda la complejidad de la experiencia, esta forma «configuracional» que toma como modelo de experiencia narrativa descarta toda forma de «comprensión» que escape a la lógica de la causalidad, reduciendo su concepto a sus límites newtonianos. Una configuración particular de eventos es una unidad cerrada de sentido, es decir, una serie de eventos que se hallan unidos linealmente, uno detrás del otro, uno como causa del otro. Lo que es permutable en la propuesta de Kafalenos es el orden de la concatenación de los eventos, así como la jerarquía de cada uno de esos vértices en función del orden particular asignado por cada configuración organizada por el lector; sin embargo, no se deja ver muy claramente cómo en su propuesta

conocimiento y es una intención de nuestro ser total, son las modalidades de una *visión preobjetiva* que es lo que llamamos el ser-del-mundo” (98).

se puede hacer sitio a una sola interpretación que considere, por ejemplo, a la vez dos configuraciones contradictorias. Como veremos a continuación, cuando Kafalenos analiza las posibilidades de *Otra vuelta de tuerca* (2015), de Henry James, su apego al principio de causalidad la obliga a limitar sus escenarios a solamente dos, uno que excluye al otro: Miles está muerto o no lo está, la institutriz ve fantasmas verdaderos o está loca; el lector decide por cuál de las dos opciones se decanta su interpretación, pero no puede considerar el sentido y las implicaciones de las dos posibilidades al mismo tiempo porque lo conduciría hacia proposiciones «irracionales» o, dicho de otra manera, porque transgrediría la lógica mecánica y lineal de la causalidad. Veamos.

De todos los eventos que se presentan en una configuración narrativa, algunos son imprescindibles para una justa reconstrucción de la estructura causal del relato, mientras que el resto aportan información de otro tipo. Esta es la contribución capital de Vladimir Propp a la “poética de la narrativa” que, de acuerdo con Kafalenos, consiste en haber “reconocido una disyunción entre un evento y su función” (33). El concepto de *función* de Propp está determinado por la significancia de la acción para el desarrollo del relato, es ese valor el que lo distingue de otras acciones. Kafalenos, por su parte, advierte que Propp no aclara qué o quién es lo que otorga dicho significado a la acción, y propone “asignar la interpretación del significado al perceptor: un lector o alguien que escucha una historia, un personaje que observa los eventos desarrollarse, un individuo observando eventos en nuestro mundo” (33). Nosotros, en cambio, consideramos que esta prerrogativa no puede recaer en un solo sujeto, mucho menos en un sujeto ficcional¹³⁴; la interpretación del significado de una ficción o de cualquiera de sus eventos no es competencia de los personajes porque estos son objetos incautos de ella, pero esta observación no desvirtúa la validez del argumento que le permite a Kafalenos definir la función como “un evento que es retrospectivamente interpretado en relación con los eventos de la configuración en la cual es visto” (40), la única precisión que nos interesa defender es que dicha función es una *operación intersubjetiva*, no un mero acto individual.

El resultado más influyente del texto de Kafalenos ha sido la aplicación del ya clásico modelo de interpretación del relato de las once funciones narrativas que todos los

¹³⁴ Puede ser que esta confusión quede un poco más clara en nuestra discusión de las relaciones entre la teoría del meganarrador de André Gaudreault y el autor implícito de Wayne C. Booth, en el próximo capítulo.

narratólogos actuales conocen a la perfección. Kafalenos analiza con él las obras *Sarrasine*, de Balzac, y *Otra vuelta de tuerca*, de Henry James, y las selecciona porque en cada una de ellas se presentan dos mundos diegéticos distintos, uno encajonado en el otro, lo cual da espacio para que los eventos sean percibidos desde tres posiciones o niveles de enunciación diferentes, según el modelo ilocutorio de Beylot que revisamos en el capítulo anterior: la de los personajes de la historia contenida, la de los personajes de la historia contenedora, y la de los lectores (38). Lo que le interesa a Kafalenos es que la información de la secuencia de los eventos no es percibida idénticamente desde las tres posiciones. En su análisis de *Otra vuelta de tuerca*, la autora concluye que la novela de James presenta evidencias mutuamente excluyentes respecto a la objetividad de las apariciones de Peter Quint y de la señorita Jessel hacia el fin del relato. Por lo tanto, el lector puede plantearse dos escenarios posibles y legítimos, e igualmente excluyentes uno del otro: o bien la institutriz está loca y los fantasmas son producto de su imaginación, o son genuinas apariciones espectrales (45). Esta ambigüedad estructural muestra un posible caso extremo, o límite, en el que un evento posee un significado relativo a la configuración en la cual se inserte. Pero el hecho de que limite su interpretación sólo a dos posibles escenarios repercute en un empobrecimiento radical, me parece, de las posibilidades que habitan en la novela de James, un empobrecimiento asumido en pos de la objetividad causal de la narración.

Así mismo, Kafalenos observa que existe una laguna en la *fabula* (en cualquiera de las dos que hemos señalado) entre el momento de la muerte de Miles, donde se detiene el relato de la institutriz, y el momento en que ella queda a cargo de la hermana de Douglas, diez años después. Esta laguna es información suprimida del relato de manera permanente, por lo tanto, no podemos conocer las consecuencias de la muerte de Miles, ni siquiera podemos estar seguros, de acuerdo con Kafalenos al menos, de si efectivamente el niño murió, pues no existe una confirmación confiable de su muerte. La autora sugiere aquí que, al presentarse el evento de la *supuesta* muerte de Miles sin ningún rastro de confirmación, el evento exhorta a buscar interpretaciones.

Al considerar focalizaciones distintas del mismo relato, como la de los niños que sugiere Kafalenos, o cualquier otra, como la de la señora Grose, o la de Peter Quint, el valor funcional de los eventos, que son los mismos para todos, cambia radicalmente de un enfoque al otro. Estas manipulaciones de la información por parte del relato (el hecho de que se

presente en la primera persona de uno de los personajes ya es una manipulación que restringe información) ilustran el punto de Kafalenos de que las funciones están determinadas por el punto de vista desde el cual se interpreten. Sin embargo, por nuestra parte habría que objetar que la adopción de cualquier punto de vista tampoco determina la interpretación de ese punto de vista, sino que exige criterios de interpretación al lector.

Dado que el esquema de funciones de Kafalenos está diseñado cíclicamente, los narratólogos saben que puede ser útil para identificar el sentido narrativo tanto del relato en su totalidad como del más pequeño de los eventos que cumpla con condiciones mínimas de narratividad¹³⁵. De acuerdo con este principio, podríamos también, por el contrario, apelar a una posible lectura intratextual de nuestro corpus, y pensar que una película particular, digamos, *Mulholland Drive* (2001), pudiera funcionar no sólo como ciclo narrativo autónomo sino como parte de un macro-ciclo compuesto por la obra entera de Lynch (o una parte de ella) considerada en su totalidad como un solo relato. En otras palabras, la estructura cíclica del modelo nos podría invitar a pensar que la información que en un texto tomado como pieza autónoma *parece* suprimida completamente del relato, en realidad sea información *diferida* en varios textos, a la que tendríamos acceso únicamente al contemplar las relaciones (intratextuales) entre todas las piezas del corpus tomado como un solo conjunto narrativo. Esta hipótesis no nos parece del todo implausible, sin embargo, para que fuese operativa habría que poder reconstruir todos esos textos de acuerdo a un solo ciclo de funciones narrativas. Quizás esto sea posible en la obra de otros autores, pero al menos en el caso de Lynch, si bien es incuestionable y fundamental para su crítica que existen conexiones de sentido que relacionan unas películas con otras, estas no son de carácter narrativo¹³⁶, pues no son accesibles en función del relato, sino sólo a partir de una lectura parabólica de sus recursos cinematográficos, según explicaremos en el próximo capítulo y al final de nuestros análisis, en donde proponemos una posible interpretación *figural* que vincula distintos filmes de Lynch entre sí, pero en función de un ejercicio experimental de interpretación, es decir, sin evidencias empíricas o causales contundentes expresadas con claridad en el relato.

En resumen, la propuesta de Kafalenos nos sugiere dos cosas: que 1) la tarea de otorgar unidad al texto narrativo es competencia del lector, no del autor, una verdad

¹³⁵ Véase, por ejemplo, la entrada “narrative sentence” en el *Diccionario de Narratología* de G. Prince (1987).

¹³⁶ Hemos realizado este experimento en una etapa previa de la investigación, pero por los motivos que acabamos de señalar, decidimos no incluirla en la versión final de este texto.

especialmente significativa cuando el relato suprime o difiere información, lo cual de hecho sucede en todos los relatos, la idea de una narrativa que lo muestre todo existe solamente en la imaginación del cine clásico. Y que, a diferencia de la postura de Barthes en “The Death of the Author”, 2) el significado no puede ser determinado por lo que sea que suponga el lector a partir de su excelente, buena, mala o pésima lectura, sino que está condicionado por la cantidad y calidad de información que el narrador ha decidido facilitarle por medio del relato. Pero otorgarle cualquier poder de decisión al narrador implica una confusión de niveles, como veremos a continuación, en el próximo capítulo. En la lógica de la distinción de niveles de enunciación ilocutorios, el narrador no puede decidir qué información proporcionarle al lector y qué otra ocultarle, porque el narrador es, en ese nivel, un funcionario de la narración, es decir, está integrado en ella y desconoce su magia. A menos que se considere la polifonía de la narración en el sentido de Bajtín que ya hemos explorado mínimamente, donde la obra de arte sí introduce en el discurso del autor una polifonía intencional que lo interpela, el narrador no puede ser otra cosa que un mecanismo inanimado, un instrumento del autor.

Esta clase de problemas se derivan, según me parece, de la dificultad de distinguir entre los límites de la interpretación de una narración y los de un análisis de sus funciones narrativas; es verdad que son estrategias pertenecientes a niveles distintos, pero sus contornos se acercan y se traslapan muchas veces. Para resolver este problema podríamos pensar en dos proyectos de análisis diferentes, y considerar que en el nivel ilocutorio de la enunciación sólo es posible describir y explicar los movimientos de una *historia* de acuerdo con su propia lógica interna, pero lo que se concluya de esa historia más allá de dicha lógica, el puente que se establece entre lo que cuenta la historia y su valor *histórico* no se debate en el ámbito diegético, pues la información que contiene sólo es aquella de la que dispone el producto acabado del texto y verificable en sus propios límites. Para pasar a la dimensión retórica del cine de autor, tenemos que considerar la posibilidad de que los niveles formales son más bien porosos, indeterminados.

Está claro que el factor de indeterminación que, según hemos propuesto, marca la huella intencional que distingue el trabajo de un autor no se reduce a la dimensión diegética de sus filmes, precisamente porque el autor no pertenece a ese nivel. Lo que sucede, en cambio, es que esa es una de las pocas partes de un filme que pueden ser analizadas en los

términos concretos de un análisis estructural como el de Kafalenos, pues esta clase de análisis depende de información explícita y verificable en la superficie del discurso ficcional. Aquello mismo que el relato ofrece como su garantía más atractiva resulta ser también su más penosa limitación. La otra parte, aquella cuya identidad, según John Caughie, cede el lector a la presencia de una figura autorial, y que se presenta usualmente en momentos de suspensión narrativa, está configurada como un espacio de indeterminación, y es en esa zona en particular en donde aparece la figura del autor, la zona de la creatividad, de la imaginación, de la metáfora o la alegoría, a la que la narración puede sin lugar a dudas integrarse cuando va más allá de sus posibilidades causales, como lo muestra muy bien las historias contadas por David Lynch.

Hemos hecho en este capítulo un esfuerzo todavía insuficiente por incorporar perspectivas muy disímiles una de la otra a fin de apuntalar adecuadamente el complejo problema del autor. De tal esfuerzo se desprende una serie de dificultades que seguramente nos rebasa y que no nos será posible superarla si no somos capaces de tomar distancia crítica de nuestros propios presupuestos, algo que no lograremos en este momento. Una de estas dificultades salta a la vista en el reconocimiento de esa porosidad de los niveles enunciativos que mencionamos unas líneas arriba.

La narratología, tanto la clásica como las nuevas, insisten en desarrollar una metodología orientada a la tarea de delimitar la pertinencia de sus análisis de acuerdo con niveles de responsabilidad enunciativa adecuados y bien diferenciados. Por una parte, pienso que este objetivo es una necesidad teórica, analítica, indispensable, pero por otra, que dificulta mucho (¿quizás demasiado?) la especulación sobre las operaciones artísticas que ponen en entredicho esa impenetrabilidad teórica de los niveles, como la ironía o la poética de una expresión (en el doble sentido enunciativo de la palabra). Es cierto que las perspectivas actuales de los estudios narrativos ya no expulsan de manera dogmática la figura del autor de sus proyectos, sin embargo, con base en las propuestas que hemos revisado en esta investigación, pienso que todavía se puede obtener mucho del diálogo entre esta disciplina con otras que parecieran a veces tan distantes, como la filosofía o la crítica de arte.

Perspectivas como la de Beylot o la de Kafalenos, si bien nos han sido de una gran utilidad para presentar argumentos cercanos a nuestra comprensión intersubjetiva e

indeterminada del autor, consideramos una responsabilidad intelectual señalar las limitaciones que alcanzamos a ver para nuestros propósitos, al menos; la más importante de ellas, sin duda, es que no se ocupan de estas operaciones irónicas y poéticas: las dejan de lado de forma sistemática, como hace Beylot, o las presentan en una reducción de causalidad que produce una dicotomía simple de mutuos excluyentes, como hace Kafalenos. Y, sin embargo, estoy convencido de que el arte de la ficción presenta sus meditaciones más profundas en esta clase de operaciones, ahí donde cambiamos la pregunta crucial del analista, del teórico, *¿por qué?*, por la pregunta que se hace con más frecuencia el artista y el lector/espectador crítico: *¿para qué?*

Desde nuestra perspectiva, los procedimientos artísticos que fundamentan el cine de autor se justifican en un ámbito ideológico, histórico. Su discusión teórica debe extender sus territorios formales, por lo tanto, hacia escenarios estético-políticos cuyos recursos conceptuales sean capaces por lo menos de designar, de nombrar, la complejidad experimental de esta clase de operaciones artísticas, de no ignorarlas —consciente o inconscientemente— a fin de preservar a toda costa la pureza o transparencia de las proyecciones del método empleado, pues es justamente esa resistencia a ser desplazado o reducido por la racionalidad institucional lo que hace del cine de autor y de cualquier otra clase de ejercicio artístico un movimiento de espíritu revolucionario.

Si la perspectiva de Oswald Ducrot nos ha permitido una justificación más o menos aceptable de la configuración intersubjetiva de la operación autorial a nivel lingüístico, nuestra aplicación de la filosofía de la historia de Walter Benjamin, así como los conceptos y autores adicionales a los que acudiremos en los análisis de la tercera parte de la tesis como contrapuntos de la perspectiva benjaminiana, tienen por meta subrayar la necesidad crítica de no dar por sentado la eficacia de los medios de investigación con los que se ha explicado hasta el momento la función del autor en el cine. Antes de dar paso a tales análisis, nuestra última consideración teórica lleva en su seno la misma preocupación crítica y por eso, quizás, ha sido objeto de tantos malentendidos e injusticias como fructíferos desarrollos.

¿Aquél cadáver que el año pasado plantaste en tu jardín,
Ha comenzado a brotar? ¿Florecerá este año?
¿O la súbita escarcha perturbó su lecho?
¡Oh, mantén lejos de aquí al Perro, que es amigo de los
[hombres,
O volverá a desenterrarlo con sus uñas!
¡Tú! «*hypocrite lecteur! —mon semblable,— mon frère !*»

The Waste Land
—T. S. ELIOT, 1922 (1988)

[...] cuando un don está al alcance [de los humanos] y con dádivas
que un dios
les provee él mismo, ellos ni lo saben ni lo ven.
Primero deben soportar, luego nombrar lo que aman,
Ahora porque, como las flores, las palabras se originan.

Brot und Wein
—FRIEDRICH HÖLDERLIN, 1801 (1943)

CAPÍTULO 5

DEL NARRADOR AL AUTOR IMPLÍCITO:

LA VOZ DEL SILENCIO FICCIONAL

5.1. *THE NEW CRITICISM*: OPERACIONES DISYUNTIVAS DEL LENGUAJE POÉTICO

La percepción de ese fenómeno al que se le ha llamado «autor implícito» cuando es referido a los relatos ficcionales es algo de lo que casi cualquier lector o espectador en cualquier medio puede dar testimonio desde su propia experiencia del arte, y sin embargo, definir su estatuto teórico ha sido motivo de una extendida controversia enmarcada principalmente en los estudios de la narración, desde que el término apareció por primera vez en *The Rhetoric of Fiction*, de Wayne C. Booth, en 1961, con un propósito bastante distinto de los que suele perseguir la teoría narrativa, a saber, para insistir en la importancia de la individualidad del autor en el arte de la ficción, en un momento donde se consideraba axiomática la distinción entre las estrategias literarias de mostrar «*showing*», como artística, y contar «*telling*», que era inartística, distinción que se remonta a los novelistas del realismo literario, a finales del siglo XIX, bajo símbolos como *le mot juste* que proponía Gustave Flaubert. Ante esta exigencia de «objetividad», Booth responde: “Como va escribiendo, [el autor] crea no simplemente un ideal, impersonal, ‘hombre en general’¹³⁷, sino una versión implícita de ‘sí mismo’ que es diferente de los autores implícitos que conocemos en la obra de otros hombres” (Booth, 1983: 70-71), e incluso es distinto de los autores implícitos de otras obras del mismo autor. Por ejemplo, es muy distinto el autor implícito de *Eraserhead* (1977) al de

¹³⁷ Se refiere al famoso ensayo de David Hume, “Of the Standard of Taste”. Para una discusión amplia sobre este tema, véase, por ejemplo, *Debating the Canon* (2005), de Lee Morrissey.

The Elephant Man (1980), a pesar de que ambas son películas dirigidas por David Lynch y de que no distan mucho las fechas de sus respectivas producciones.

Shlomith Rimmon-Kenan (2002), Seymour Chatman (1990), Gérard Genette (1998), Robert Stecker (2002), George M. Wilson, (1986), Tom Kindt y Hans-Harald Müller (2006), Tom Gunning (2003), John Belton (1983), entre muchos otros, han dedicado parte de su tiempo para cuestionar o defender la pertinencia teórica del concepto según se manifiesta en sus respectivos campos. Aunque algunos de ellos han propuesto la conexión entre el autor implícito y el cine de autor, no los trataremos aquí sino acaso a propósito de los muy breves pasajes que son relevantes para el problema retórico del autor implícito. De modo que nuestro interés en este capítulo está en despejar el concepto de sus aplicaciones formales o técnicas, y recuperar su sentido original para después, en los siguientes capítulos, aplicarlo de ese modo al cine de autor en nuestro análisis de la obra de Lynch.

El hecho de que el autor implícito, después de más de cincuenta años de discusión, siga todavía considerándose un concepto «controvertido», responde por lo menos en parte a que, como apuntan Kindt y Müller en su exhaustivo libro *Implied Author, Concept and Controversy* (2006), si bien “hay pocos estudios de cualquier sustancia que se olviden de informarnos que el concepto fue acuñado en un libro titulado *The Rhetoric of Fiction* por un teórico literario norteamericano llamado Wayne C. Booth[, r]ara vez, [...] esta información es acompañada de un tratamiento más detallado del contexto en el que el concepto se propuso, de su trasfondo, y de las intenciones adjuntas” (17). Me parece que la omisión más importante de los debates dominantes es que, por diversas razones, se suele dejar de lado que la base epistemológica misma que sustenta a la llamada «Nueva crítica» (*New Criticism*) en la que se inscribe el libro de Booth en lo general, es una especie de empirismo reformulado que es incompatible en muchos sentidos con el formalismo¹³⁸ de leyes y estructuras en el que se interesan principalmente los estudios de la narración en los que se le ha puesto a prueba. Este empirismo —pensando sobre todo en el trabajo tanto crítico (1956) como propiamente poético (1922) de T. S. Eliot— es, antes que cualquier otra cosa, una reacción frontal ante la retórica del Romanticismo. Si bien Kindt y Müller se refieren a cierta tradición empirista en su estudio contemplándola en el apartado de los antecedentes de su libro, la descalifican con

¹³⁸ Sin embargo, es necesario aclarar que el concepto mismo del autor implícito sí se ha cuestionado por su falta de formalidad teórica, como hace Genette, por ejemplo, al señalar muy bien en su *Nuevo discurso del relato* la impertinencia del autor implícito como posible instancia efectiva del relato (1998: 97).

mucha facilidad, por ejemplo, cuando afirman que “el trabajo que trata al autor implícito como un concepto de recepción empírica [...] ignora la falta de estudios empíricos confiables que hiciesen tal entendimiento creíble” (2006: 154). Parece claro que hay una confusión en los autores al equiparar la tradición empírica¹³⁹ que tiene anidada de hecho el concepto, y que posee una orientación especulativa, con el empirismo contemporáneo de las teorías cognitivas de la recepción, cuya metodología es de corte analítico, y cuyo ‘empirismo’ es un empirismo de laboratorio.

Por otro lado, mientras la narratología en general parte del análisis de cuerpos de obras definidos para deducir de ellos los principios generales que gobiernan el discurso narrativo, tanto la Nueva crítica como *The Rhetoric of Fiction* apuntan, en cambio, hacia un estudio de la literatura capaz de ofrecer, apelando a una noción más o menos vaga (pero evidente) de experiencia, criterios de valoración «objetivos» —mas no generales— para la interpretación de obras literarias concretas, entendidas como una clase especial de objetos más que como estructuras del lenguaje. El concepto del autor implícito se ubica en esta tradición crítica y me parece que difícilmente puede ser tratado fuera de ella. Por lo tanto, para poder hacerle justicia, parece necesario hacer una exposición mínima de dicha tendencia que posibilita el recurso del autor implícito en primer lugar.

La diferencia metodológica esencial de la reconfiguración categorial de las artes como objetos «peculiares» que plantea la Nueva crítica norteamericana estriba en la necesidad de realizar una lectura *poética* del texto artístico, competencia especial de la crítica especulativa que se distingue de la descripción nomotética¹⁴⁰, gramatical, no sólo del estudio

¹³⁹ Para un tratamiento detallado y exhaustivo de este tema, puede consultarse el libro de Art Berman, *From New Criticism to Deconstruction* (1988) que, si bien menciona a Booth no más de un par de veces, sí ofrece un panorama muy amplio sobre sus antecedentes.

¹⁴⁰ En la primera introducción de la *Crítica de la facultad de juzgar*, Kant observa que la clasificación de la inmensurable diversidad empírica de «la naturaleza» no puede ser sino una clasificación artificial; “la facultad de juzgar conlleva, pues, necesariamente a priori un principio de la *técnica* de la naturaleza, que se diferencia de la nomotética de ésta según leyes trascendentales del entendimiento en que esta última puede hacer valer su principio como ley mientras aquella sólo como suposición necesaria” (Kant, 1992: 38). Bajo el principio de esta distinción se entiende que el significado poético al que nos aproximamos aquí, a partir de la corriente de la Nueva crítica y en adelante, está enmarcado en un ejercicio crítico cuyo objetivo y cuya actitud últimas, a saber, la interpretación *singular*, empírica, del sentido de una obra de arte o del trabajo de un artista, se distingue del interés científico por la clasificación y el establecimiento de leyes generales, así sean estas leyes las del mismo discurso, como ha postulado Todorov su concepto de poética estructuralista (2004: 30-32). Aunque la mayoría de los autores de la *New Criticism* no suelen deducir sus conclusiones o sus posturas de ningún análisis filosófico concreto o riguroso, será el ala de la Escuela de Chicago, de la cual forma parte Wayne Booth, la que asuma, no sin sus propios titubeos y ambigüedades, alguna postura kantiana comparable con esta que hemos

estructural del lenguaje verbal sino también del análisis formal del discurso narrativo del que se ocupa con mayor esfuerzo la narratología. Así, mientras el análisis narrativo puede atravesar toda clase de discurso derivado del relato, sea o no de carácter artístico, la lectura poética es susceptible de ser aplicada sólo a los objetos del arte (excluyendo, por lo tanto, formas literarias como el periodismo, la crónica, o el ensayo, en tanto no persigan una intencionalidad artística¹⁴¹). Aunque discutir la utilidad de hacer esta distinción entre una lectura poética y un análisis estructural es tema de otra investigación, no podemos dejar por lo menos de esbozar una respuesta rápida, a riesgo de caricaturizarla, refiriéndonos a dos consideraciones que hace Aristóteles en la *Poética*, lo cual resulta conveniente tratar justo en este momento, casi a modo de introducción, ya que si bien a nivel metateórico la escuela de donde proviene Booth aspiraba a un modelo kantiano de crítica (v. nota 133), en la práctica sus miembros se decían *neoaristotélicos*.

La primera consideración es sobre la muy citada diferencia entre poesía e historia, donde Aristóteles escribe que tal “diferencia estriba en que uno [el historiador] narra lo que ha sucedido, y el otro [el poeta] lo que podría suceder. [...] La poesía narra más bien lo general, mientras que la historia, lo particular. Entiendo por general aquello que dice o hace normalmente una persona, en virtud de lo verosímil o lo necesario, y a eso aspira la poesía, aunque al final dé nombres a sus personajes; y por particular, qué hizo o qué le pasó a Alcibíades” (Aristóteles, 2013: 56). La comparación que estamos insinuando aquí entre el historiador y el analista estructural, por un lado, y entre poeta y crítico, por el otro, es ciertamente una comparación con muchas inequidades, pero podría ser útil si la limitamos a la función de los objetos y de los tipos de discurso que el mismo Aristóteles define en su *Retórica*: igual que el discurso del historiador es de tipo judicativo (pues su función es determinar la justicia o injusticia de los hechos históricos) y su objeto son hechos pasados comprobados; el objeto, por ejemplo, del análisis narratológico son los eventos narrativos particulares y verificados en el relato, de donde se desprenden sus conclusiones que casi siempre buscan la revelación de una estructura normativa. Por la otra parte, en la lectura

dado en su comprensión de la crítica a nivel metateórico. V., por ejemplo, *Critics and Criticism* (1952), de Ronald Crane, a quien, por cierto, Booth dedica *The Rhetoric of Fiction*.

¹⁴¹ Hay muchos casos, en especial en el ensayo, en los que el trabajo de sus autores se encuentra en una relación tan cercana con el arte que resulta casi imposible leerlos sin la sensación de cierta figura de autor implícito, razón por la cual me inclino más a comulgar con la idea ampliamente discutida de que hay mucho de artístico en el texto ensayístico, que a pensar que el autor implícito sea algo que trasciende los límites del arte.

poética que realiza el crítico, si podemos decir que su objeto es asimilable a «lo que podría suceder en virtud de lo verosímil o lo necesario» —el núcleo del concepto de realismo aristotélico, valga decir— es porque su discurso es de tipo deliberativo, es decir, de acuerdo con Aristóteles, orientado a hechos futuros contingentes o, en otras palabras, porque su intención última es la interpretación. No la traslación de unos datos empíricos observables en las categorías preestablecidas de un modelo científico de análisis, sino la interpretación mediante la cual el poeta asume la difícil tarea de *nominar* el mundo, y que se halla más allá de las determinaciones de una lengua, en la manifestación viva de una experiencia.

La segunda consideración está relacionada con el carácter de artificio propio de la mimesis o de la imitación poética, por oposición a la representación naturalista de las artes mecánicas, una distinción que tiene que ver justamente con la *poiesis* o el principio creativo inherente a todo lenguaje artístico, que es también la razón por la cual en la lectura poética de la obra de arte se privilegia la individualidad y creatividad del artista, manifestada en los rasgos mediante los cuales identificamos eso que llamamos estilo y que, en el estudio del cine de autor en particular, adquiere un peso específico y esencial bajo la noción de la *mise en scène* promovida por los *Cahiers du cinéma* y revisada ya desde la primera parte de este trabajo. Lo que plantea Aristóteles es que, como sucede con las artes mecánicas, cuando conocemos lo imitado, nuestro placer se deriva del posible enriquecimiento de nuestro saber, mientras que “en el caso de que [las personas] no hayan visto antes lo imitado, no les producirá placer como imitación, sino por la ejecución o por el color o por alguna otra cosa por el estilo. Así que [los poetas] fueron consiguiendo pequeños progresos y generaron la poesía a partir de las improvisaciones” (2013: 42). De ahí el vínculo estrecho que hemos sugerido antes entre el autor y el cine experimental. De este modo, el autor implícito funciona como un concepto que pone en primer plano el valor singular absoluto (experimental) de la representación, de acuerdo con el lugar que ocupa su sentido dentro del marco de la narración particular en que se inscribe.

Vemos así que la relación entre autor y poética no sólo parece justificable sino necesaria, una relación que para Booth se expresa en el plano retórico de la experiencia individual, empírica, de la obra artística, en la cual el autor aparece como uno de sus principales *efectos*, de los cuales, tal como el mismo autor señala en el epílogo que aparece

en la segunda edición de *The Rhetoric of Fiction*, no se deduce necesariamente ninguna conclusión general sobre la naturaleza del discurso ficcional, pues

no proporciona una ‘teoría de la ficción’ completa, o ‘una topología estructuralista de las posibilidades narrativas’, o un tratamiento completo de la ‘naturaleza de la narratividad’ o una doctrina desarrollada de la ‘textualidad’ ya no digamos de la ‘intertextualidad’ [...]. No desarrolla una adecuada *Rezeptionstheorie*, o una anatomía de la crítica, o incluso una poética de la ficción, no es una ciencia sistemática de nada, ni siquiera de la ‘narratología’. [Sin embargo] permanece el hecho de que el libro toca la mayoría de estos temas, aunque bajo otros nombres, y con frecuencia implica que todas ellas podrían reinterpretarse como partes de un territorio que es esencialmente retórico (Booth, 1983: 342).

Para valorar con mayor justicia las motivaciones de este posicionamiento y ver cómo podrían rectificar algunas confusiones más o menos extendidas sobre la noción del autor implícito, revisemos con cierto detalle algunos de sus antecedentes epistemológicos inmediatos. Como adelantamos unos párrafos arriba, *The Rhetoric of Fiction* se ubica en la corriente norteamericana de crítica literaria surgida en la década de 1930 conocida como *The New Criticism*, específicamente en el grupo de críticos de *La escuela de Chicago*, quienes fueron tanto herederos como reaccionarios de las ideas de la Nueva crítica. Entre los autores más importantes de la Nueva crítica que nos permiten observar con mayor claridad el lugar preciso que ocupan las ideas de *The Rhetoric of Fiction* podemos mencionar, por ejemplo, a T. S. Eliot (*The Waste Land*, 1922, *The Frontiers of Criticism*, 1956), Ivor Armstrong Richards (*Principles of Literary Criticism*, 1930), Cleanth Brooks (*Modern Poetry and Tradition*, 1939), W. K. Wimsatt (“The Intentional Fallacy”, 1946), Ronald Crane (*Critics and Criticism: Ancient and Modern*, 1952), y a Kenneth Burke¹⁴² (*Language as Symbolic Action*, 1966). Esta corriente condensa, en general, la recepción y la crítica tanto del estructuralismo como del posestructuralismo en la teoría literaria de Estados Unidos, cuya transición refleja un importante diálogo entre la filosofía y la crítica que, pese a su tratamiento ingenuo o superficial por parte de estos críticos, no podemos ignorar, pues esta relación entre

¹⁴² Este autor fue especialmente influyente en la carrera de Booth.

filosofía y crítica no sólo nutre su visión, sino que forma parte de la convicción de la que parte nuestro planteamiento.

En su libro, *From New Criticism to Deconstruction* (1988), Art Berman define la base metodológica de la que parte la Nueva crítica por su inspiración empirista, remontable a las ideas filosóficas de Locke, Hobbes, Berkeley y Hume; y la peculiaridad de su objeto de estudio —la literatura— por su carácter poético. Así, “[I]a Nueva crítica encontrará que la poesía es acerca de [...] la ‘organización’ poética de [...] la experiencia [humana], sea obtenida a través de la percepción o de la reflexión” (Berman, 1988: 27). De acuerdo con esta primera articulación de sus premisas, la Nueva crítica privilegiará las posibilidades de organización de la forma poética por encima de cualquier conocimiento metafísico que pudiera trascender dicha forma, lo cual implica, en apariencia, cierta actitud formalista o, por lo menos, cientificista. Siendo el empirismo la base crítica de esta perspectiva, la actitud consecuente que asumirá el crítico será, por lo tanto, la del observador científico, y sospechará de cualquier exceso de interpretación asociado por regla general al romanticismo. Como se puede ver en la cita anterior, no sólo la percepción dependerá de la experiencia para los empiristas, sino también la *reflexión*, es decir, las ideas de la mente (Locke); por lo tanto, el concepto de reflexión representa, en el marco conceptual de los nuevos críticos, un esfuerzo por naturalizar, mediante una comprensión amplia de experiencia, el concepto de *imaginación*, que fue central para los románticos y que, por el contrario, poseía un carácter evidentemente metafísico.

Este interés por la organización del poema se corresponde en lo fundamental con el proyecto estructuralista literario, sin embargo, esto sólo es el punto de partida desde el cual los nuevos críticos someterán a juicio las vicisitudes del pensamiento europeo en su propio contexto, pues aunque sus presupuestos iniciales parezcan estar en franca oposición a los valores del romanticismo, no pudieron evitar que su práctica crítica dependiera en última instancia de ciertas nociones propias del pensamiento romántico. Así, la poética será un valor que se encontrará en los textos de la Nueva crítica en un flujo constante que va desde el poema como *objeto* que privilegiará el estructuralismo al poema como *sentido* que tiene su origen en el romanticismo y que supone, en el estudio de la literatura y del arte en general, la pertinencia de considerar realidades más allá de las verdades estrictas de la ciencia. Berman señala que la integración de ideas románticas al aparato conceptual de la Nueva crítica

generó, no tanto una regresión a la crítica romántica, sino más bien una poética empirista llena de incongruencias (1988: 28). Con todo, en todos ellos persiste en general la suposición de que la obra de arte es una unidad de sentido autosuficiente y, por lo tanto, la posibilidad latente de una lectura relativamente objetiva —relativa a cada experiencia de lectura— en tanto contenida en la forma autónoma del poema. La objetividad a la que aspiraba esta crítica no dependía, entonces, de la relación que el poema establece con el mundo empírico sino de las relaciones que establecen las palabras del poema como medio autónomo.

Si bien tal condición de autonomía se justifica en el estatuto ontológico que Kant le concede al objeto estético en su *Crítica de la facultad de juzgar* (1992), que es la base filosófica en la que se sostiene la tesis general de la finalidad sin fin que suscribe ese purismo formal aparente de la Nueva crítica, según observa Berman, los argumentos de los nuevos críticos, de poca sistematicidad filosófica, no superan las contradicciones que Berkeley hace notar ya en el empirismo de Locke, contradicciones que hacen depender las ideas significadas por las palabras, y no sólo las palabras mismas, de una noción abstracta y determinada de experiencia:

Últimamente han sido muchos los que han reparado en las absurdas opiniones y vanas disputas que han surgido del abuso de las palabras. Y a fin de remediar estos males, nos dan el buen consejo de que centremos nuestra atención en las ideas significadas, y dejemos de lado las palabras que utilizan. Mas por muy bueno que sea el consejo que nos dan a otros, quienes lo recomiendan no podrán respetarlo mientras sigan pensando que el único uso inmediato de las palabras es el de significar ideas, y que el significado inmediato de cada término general es una *idea abstracta determinada*. (Berkeley, 1992: 52).

Esta nota de Berkeley, que es evidente que está dirigida a Locke, permite ver con claridad, a su vez, la marcada similitud que existe entre la forma temprana de comprender el poema de los nuevos críticos y la comprensión del lenguaje natural en la lingüística general de Saussure, en tanto que en ambos campos el objeto de estudio de cada uno (el poema en el primer caso, el lenguaje en general, en el segundo) se piensa como poseedor a la vez de una propiedad externa, material, y de una interna, mental, algo que se muestra ya en los primeros textos críticos de T. S. Elliot, cuando dice, por ejemplo, que “el todo de la literatura tiene una

existencia simultánea y comporta un orden simultáneo” (citado en Berman, 1988: 43). Esta dualidad, según Berman, representa el atractivo más seductor de la Nueva crítica: “un escrutinio riguroso, objetivo, de apariencia científica, de su objeto de estudio (el poema) [o la obra de arte en general], cuyo contenido es, dependiendo de dónde abra uno la obra crítica, tanto objetivo como subjetivo, real y contextual, emotivo e intelectual, referencial y no-referencial, con los pies en la tierra y místico” (1988: 52). Bajo la misma polaridad, las perspectivas diversas de los nuevos críticos se pueden evaluar con respecto a su inclinación particular hacia estos dos extremos que representan, a su vez, sus más importantes peligros. En el primero, al suponer una correspondencia directa entre poema y significado dada por la relación causal, también hipotética, entre estímulo y respuesta, se tiende a caer en cierto determinismo psicológico o psicologizante que deriva casi de forma irremediable en un conductismo muy reduccionista. El otro vicio se da en el crítico que, al poner el acento en la función creativa e individual del lenguaje artístico —actitud propia de los críticos románticos—, es peligrosamente propenso a ver como resultado de su análisis la revelación de verdades metafísicas insostenibles en la cultura moderna, empezando por la virtud fantástica del genio que ha dificultado una recepción más nutritiva del concepto del artista romántico en la actualidad, y que, no obstante, tiene todavía muchas implicaciones en nuestra concepción contemporánea de un modelo de autor-artista como el que, por ejemplo, personifica David Lynch en nuestro estudio. No obstante, el problema del autor en el romanticismo es un asunto muy complejo que exige una investigación aparte.

Entre los principios que caen en esta dicotomía, el concepto de autor, el poeta para los Nuevos críticos, ocupa un lugar importante; pues es al mismo tiempo un hecho reconocido por ellos que en algo repercute que *alguien* cree el poema¹⁴³, y que, por el otro lado, el poema sea una unidad autónoma de sentido. Al objetivar el poema, los Nuevos críticos buscan precisar su significado separando las propiedades de la individualidad de los artistas, únicas en cada uno de ellos, de las experiencias que el poeta *comunica*, es decir, *relaciona* con las experiencias de cada lector por medio del poema, lo cual apunta, en potencia, a una

¹⁴³ Se entiende que el poema que estudia la *Nueva crítica* es, por supuesto, el poema escrito, pero si bien es cierto que el poema épico y su transmisión oral no forman parte de su objeto de estudio, y esa separación técnica entre autor y poema es lo que justifica la dicotomía en cuestión, también hace falta decir que el concepto mismo de autor no puede ser entendido excluyendo de la ecuación la importancia intersubjetiva y comunitaria que todo concepto de autor, sea arcaico, clásico o moderno, ha heredado de la narración épica.

comprensión intersubjetiva de la experiencia poética, similar a lo que planteamos en el capítulo anterior, una posibilidad que, como veremos, se cristaliza en el trabajo crítico que hace Wayne Booth. Así, los nuevos críticos intentan separarse de la visión idealista del artista romántico, proponiendo que el nombre del autor es, no la fuente de una verdad intuitiva y trascendente, sino una especie de principio de organización de la experiencia que funciona en el proceso de lectura, cuya función puede identificarse, precisamente, con la intención del autor implícito en Booth como principio operativo de la retórica de la ficción.

También Pierre Beylot concibe la utilidad del autor en este sentido, pues, según sus palabras, “el nombre de un autor, de hecho, no es un nombre como los otros (no es un simple redactor o un firmante que transcribe una palabra efímera y diaria), es un operador del discurso que «asegura una función clasificatoria» y «hace posible agrupar un cierto número de textos, delimitarlos, *exclure algunos de ellos*, oponerlos a otros»” (2005: 80, cursivas mías). El énfasis que añado en la facultad de exclusión que permite el concepto de autor quiere subrayar que si bien el autor implícito puede variar en un mismo autor de un texto a otro, no cambia de forma absoluta, de hecho Booth no se esfuerza por señalar las diferencias entre dos autores implícitos de un solo autor, lo cual se explica, por lo menos en parte, porque, como dice Beylot, las constantes entre las distintas obras de un autor son un principio clasificatorio —llamado estilo— que no nos permite hablar al respecto de dos obras de un solo autor, por lo menos si estas se apegan a los rasgos de ese estilo, como dos operadores totalmente diferentes.

Aunque I. A. Richards verá en este principio de organización la facultad específica del artista como comunicador de experiencias que lo separa del vulgo (1930: Chapter VIII), para las posturas más extremas de la Nueva crítica, como se puede ver en los últimos textos de Cleanth Brooks, por ejemplo, esta experiencia no será ya comunicada por la voluntad de su autor, sino por el poema mismo (Berman, 1988: 45), como si este se organizara solo, de modo que el artista ya no debería ser entendido como comunicador de experiencias, sino como el fabricante «artesanal» —de individualidad irrelevante, quiero decir— de poemas comunicantes de sí mismos, aislando el poema de toda significación subjetivista, sea psicológica (conductista o psicoanalítica) o metafísica (romántica).

Quizás el texto de la Nueva crítica que cuestiona con mayor gravedad el concepto de autor como posible autoridad de sentido, o por lo menos el más conocido, sea “The

intentional fallacy”, de Wimsatt y Beardsley (1946), quienes tratarán de la misma forma el rol del espectador en “The Affective Fallacy” (1949), varios años antes del apogeo de las teorías de la recepción o de la muerte del autor. Sin embargo, la crítica post-estructuralista permitirá ver enseguida que la rigidez hermenéutica que caracteriza a estos textos conducirá a los nuevos críticos casi de forma irremediable a un determinismo epistemológico, producto de una comprensión superficial, demasiado empírica, del *yo* como mero receptáculo de la complejidad del mundo. Más o menos conscientes de esta limitación, los nuevos críticos se refugiarán casi de forma inconsciente, como hemos dicho, en ciertas nociones románticas (Berman insiste, por ejemplo, en la reconciliación de los opuestos de Coleridge) que, lejos de matizar sus carencias, los llevará a conclusiones incongruentes, pues en esta licencia se pasa por alto que la poética del romanticismo

deriva su concepto del yo de una tradición (Kant, Fichte, Hegel) que es en sí misma una reacción *contra* el empirismo [...]. Consecuentemente, la Nueva crítica es susceptible al ataque de no ser suficientemente abarcante, de que resultó en una limitada, aunque valiosa, técnica de lectura meticulosa pero que no pudo vislumbrar una teoría unificada del lenguaje, ni de la composición ni del análisis literarios (Berman, 1988: 48).

Esta debilidad de la Nueva crítica no quiere decir que toda crítica del arte deba articularse de forma paralela con un método filosófico, sino que la ambivalencia contradictoria de la consciencia del yo literario que llevó a estos críticos a tal encrucijada es sin duda un problema filosófico del lenguaje que en aquel contexto no había sido planteado adecuadamente. Así, en términos de lenguaje, los nuevos críticos no concibieron, por ejemplo, la distinción entre *énonciation* y *énoncé*, de Benveniste, es decir, no separan adecuadamente el acto procesual del habla de su objetivación como discurso, así como tampoco consideraron el estatuto intencional del autor o del poeta a la luz de su posible sistematización fenomenológica¹⁴⁴. Su visión del lenguaje poético se limitaba, en cambio, a

¹⁴⁴ Aunque la Nueva crítica asimiló algunos presupuestos clave de la fenomenología y del existencialismo, a partir de la amplia recepción en Estados Unidos de sus principales figuras literarias —especialmente Sartre y Camus— ni el concepto de experiencia ni el de intencionalidad alcanzan nunca una comprensión suficientemente clara o profunda como para desprender de tal lectura ninguna sistematización filosófica de dichos términos. Si bien nosotros nos hemos planteado revisar a fondo esta perspectiva en una etapa posterior

una distinción demasiado simple entre la verdad o falsedad de la referencia (lenguaje científico) y el efecto emotivo de su expresión artística (lenguaje poético) (Richards en Berman, 1988: 50).

Por otro lado, si bien es cierto que para autores como Richards el uso del lenguaje figural era un medio para controlar los sentimientos, la relación cercana que mantuvieron con el mundo literario, así como su propia evolución como críticos, los fue llevando a considerar la metáfora y el tropo en general más allá de este ingenuo reduccionismo, ya no como algo del todo distinto de la producción de cognición y de verdad; “[l]a poesía no es meramente emotiva [cita Berman a Brooks], sino cognitiva. Nos da *verdad*, y característicamente da su verdad a través de sus metáforas” (1988: 51), es decir, un tipo especial de conocimiento que da lugar en la Nueva crítica para la coexistencia de dos formas de verdad: la verdad de la imitación mecánica, en el sentido de que la poesía puede verse, como la pintura, como imagen o reflejo del mundo; y la verdad intuitiva de la imaginación romántica, que es exclusiva del lenguaje poético y que ocurre en el espacio de indeterminación estructural creado por el arte. Veremos un ejemplo de este último caso en nuestro análisis de “The Liar”, de Henry James, inspirado por la lectura de Wayne Booth, así como en nuestro análisis de la obra de Lynch.

Por eso Cleanth Brooks concede especial preponderancia a los recursos de multiplicidad semiótica del lenguaje poético, como la ironía o la paradoja, reconociendo en ellas, en su comportamiento disyuntivo o fragmentario, la esencia misma del lenguaje poético como reconciliador de opuestos o como retórica de la contradicción. No obstante, algunos de sus compañeros, por otro lado, hallarán más bien un obstáculo para la crítica en estos principios, como John Crowe Ransom, quien no había renunciado a la posibilidad de una crítica que ofreciera un ordenamiento lógico del poema, pues, de acuerdo con él, “no se puede decir que los opuestos estén resueltos [...]. Si hay alguna resolución, debe ser una resolución lógica’, y si no hay tal resolución el poema ‘carece de unidad estructural’” (en Berman, 1988: 53).

Desde nuestro punto de vista, más que una metodología con apariencia científica, la Nueva crítica representa, así como el gesto de la crítica de los *Cahiers* de cambiar la pluma por la cámara, uno de los acercamientos intelectuales más próximos a la lectura y a la crítica

a esta investigación, hemos desarrollado sobre todo el concepto de experiencia a partir de la filosofía de Walter Benjamin.

como genuino acto de creación: un ejercicio de libertad hermenéutica circunscrito a las pautas establecidas por ninguna otra cosa que la propia especificidad de una lectura que exige la soberanía literaria ante otros discursos (recordemos que también los *Cahiers* reclamaban para el cine su independencia de los discursos canónicos del teatro), y que descansa en una objetividad de la obra de arte que no es de tipo estructural, sino empírica (como la de la *mise en scène*).

Una vez delineada esta perspectiva, me parece que estamos en condiciones de revisar algunas de las aportaciones que ofrece *The Rhetoric of Fiction* al problema del autor, y plantear desde ahí la relevancia del trabajo crítico de Booth para nuestra investigación, centrándonos sobre todo en la cuestión del narrador y de su relación con el autor en el cine, pues es este, me parece, la principal dificultad de comprender al autor implícito como un concepto formal, una dificultad que permite pensar el concepto de narrador desde una perspectiva más abierta y compleja.

5.2. NARRADOR, MEGANARRADOR, AUTOR IMPLÍCITO

La propuesta general que encontramos en *The Rhetoric of Fiction* es un tratamiento bastante aristotélico de la dimensión retórica del arte ficcional, pues igual que el filósofo griego, Booth se acerca a la obra de arte, a la novela en su caso particular, como a un complejo acto de comunicación que pone en marcha el novelista a través de la instrumentalización de recursos literarios cuyo fin último es persuadir —afectar— a sus lectores en términos tanto morales como estéticos e intelectuales, mismos que subyacen a la historia y que le confieren su peso dramático específico. Dada la complejidad o profundidad de los *efectos* que produce un novelista en su interlocutor y de sus operaciones (por ejemplo, la técnica para que el lector experimente una pérdida en la novela a nivel personal), para Booth, la posibilidad de dar una explicación suficiente de ellos está fuera del alcance de las explicaciones tradicionales que parten de la división de los tipos de narración en tres o cuatro puntos de vista, dependiendo de si el narrador habla en primera o en tercera persona y de su respectivo grado de omnisciencia¹⁴⁵ (Booth, 1983: 150).

Para enfrentarnos a la dimensión retórica de la ficción, entonces, nos vemos en la necesidad de abordar los problemas específicos derivados de la lectura de tal autor o de tal obra, y de ser especialmente cautelosos en nuestras generalizaciones en este rubro. No obstante, me parece que esta es la tendencia general de las nuevas narratologías (su pluralismo actual es la mejor prueba de ello), y además los excesos que señala Booth recaen, más que en tratados serios de narratología, en algunos críticos que parten de ciertas suposiciones narratológicas pero sin ningún tratamiento riguroso de la teoría. Por ejemplo, Booth denuncia que cada vez que se discute el valor positivo o negativo de que un autor llame a su lector a descifrar su posición frente a una presentación ambigua de la obra,

¹⁴⁵ En 1961, cuando Booth escribe este libro, los estudios metaficcionales se encontraban en un estado de precariedad mucho mayor que en la actualidad (v. *Metareference Across Media* [Werner Wolf, 2009]). Estos estudios podrían arrojar nueva luz sobre las relaciones complejas mediante las cuales se significan ciertas operaciones metalépticas como una transgresión de niveles ontológicos que repercute en un mayor involucramiento por parte del lector/espectador al incorporarlo de un modo más «directo» en el drama, un efecto similar a la autoridad especial de significación que el cine de autor le otorga al espectador, según hemos planteado en el capítulo anterior. En efecto, esta perspectiva podría dar respuesta a una parte de la limitación que señala Booth sobre la teoría narrativa ortodoxa. En la obra misma de Lynch con frecuencia encontramos esquemas metaficcionales, tanto que estudiar su trabajo bajo esta lente parece un proyecto prometedor, pero la distancia entre este nuevo enfoque y el nuestro nos obligará a tratar las posibles construcciones metaficcionales de la obra de Lynch desde un marco conceptual más cercano a nuestro interés.

“usualmente bajo términos como ‘dificultad’, ‘oscuridad’ ‘complejidad’, o ‘alusividad’ [se hace] enteramente en general, como si hubiera una ley que diga que este o aquel grado de dificultad es demasiado o demasiado poco” (1983: 302). La propuesta artística de Lynch ocupa un lugar incómodo en la cultura de masas justamente porque su extravagancia suele entenderse como una mera arbitrariedad o un exceso de pretensión, un prejuicio, me parece, por el cual nos rehusamos a negociar con ninguna clase de autoridad; producto, quizás, de una sobreexposición cultural a la linealidad esquemática del «estilo» clásico, pero no de una asimilación efectiva de ninguna teoría. Con todo, me parece que la tendencia a la generalización excesiva, propia, sí, de la teoría, es un peligro tanto para el teórico como para el crítico que vale la pena que tengamos aquí en cuenta.

Una de las primeras observaciones relevantes de *The Rhetoric of Fiction* para el estudio del autor parte, pues, de la diferencia generalizada que se postula entre la literatura de ficción clásica y la moderna en relación a la modulación del yo como parte de su despliegue retórico. Booth recuerda que se dice de los escritores clásicos que suelen valerse de una retórica que abre o evidencia el yo del autor mediante un lenguaje intrusivo no-diegético, cuya primera intención parece ser la de manifestar de forma directa sus pensamientos y opiniones, a fin de proveer al lector de un contenido difícil o imposible de ser transmitido con la misma claridad y eficiencia por medio de los personajes¹⁴⁶. Y que, en cambio, en la novela moderna se puede observar una clara tendencia a ocultar la presencia enunciativa (aunque Booth no habla de enunciación) del autor y de sus juicios, de modo que parece haber una exigencia implícita que conmina al novelista moderno a canalizar la fuerza poética de sus ideas a través de la contextura propia de las condiciones de verosimilitud del mundo creado, a fin de evitar caer en los excesos de erudición o de ornamento propios de un narrador omnisciente, por ejemplo. Por tal motivo, a partir de Flaubert, la narrativa que se vale de una retórica abierta que explicita el pensamiento de su autor ha sido percibida como problemática o inferior y, de acuerdo con él, la literatura moderna debía distinguirse por aspirar al ideal de imparcialidad que asociamos al método científico y abolir toda violencia autoritaria ejercida por los escritores (Booth, 1983: 71). Este movimiento encaminó el desarrollo de la retórica ficcional, especialmente en la novela, hacia el establecimiento

¹⁴⁶ El crítico ofrece varios ejemplos sobre este uso de la voz del autor, y sugiere que “todo aquél que dude del valor de este tipo de retórica debería imaginarse tratando de narrar *Tom Jones* sin usar la voz del autor para recordar a sus lectores que las cosas no están tan mal para Tom como parecen” (Booth, 1983: 176).

canónico de la dramatización del narrador, es decir, hacia la exigencia casi formal de integrarlo al mundo diegético para quitarle sus privilegios de dios creador omnisciente, una visión que se corresponde en casi todos sus puntales con la tesis de la muerte del autor. El mayor acierto de Booth es la penetración incisiva con la que cuestiona la polaridad maniquea de esta distinción para explicar que las fronteras que separan, por un lado, a la ficción clásica y a la moderna, así como al autor y al narrador, por el otro, no son tan superficiales y evidentes. Aquí nos ocuparemos más bien de esta última distinción, por supuesto, aunque será evidente que ambos problemas están relacionados.

Se puede decir que el cine, por su parte, nació ya con la herencia cultural de esta ideología que Booth cuestiona, puesto que la figura misma del narrador ha resultado ser uno de los problemas teóricos más espinosos de los estudios de cine desde su consolidación académica. Así lo percibe André Gaudreault cuando escribe que “la narratología cinematográfica adolece de una importante falta de consenso acerca de nociones tan fundamentales como la que se refiere a la instancia narradora responsable de transmitir el relato cinematográfico, el «narrador»” (Gaudreault, 2011: 33). Esto es porque el discurso cinematográfico pareciera sustituir natural o, mejor aún, técnicamente la figura del narrador por una especie de punto de vista impersonal, silencioso, que pareciera ubicarse fuera del texto, y en el que se solía pensar como un funcionario imparcial por analogía a su papel de “observador”. Así, se podría pensar que en el cine no existiera ninguna voluntad que dicte y enjuicie el orden ideológico del estado de cosas. “Sensación errónea, evidentemente [señalan Jost y Gaudreault], puesto que, sin una mediación previa, sea cual fuera, no tendríamos película y no veríamos ningún acontecimiento” (1995: 47).

No obstante, los estudios narrativos sobre el cine mostraron durante mucho tiempo una flagrante resistencia a reconocer algún tipo de «narrador visual» en el cine. Un ejemplo que relaciona además el autor implícito con el cine de autor, es el caso de George Wilson, en su libro *Narration in Light. Studies in Cinematic Point of View* (1986), cuyo enfoque, como el título del libro anuncia, está totalmente orientado a la forma narrativa del cine moldeada por el concepto de punto de vista. Para Wilson, el autor implícito es útil para nombrar la impresión vaga y profunda de que “se nos ha mostrado [la] historia a través de la guía de una mente cuya fuerza y simpatía nos parece hemos conocido. [Sin embargo, concluye], no hay ninguna base para reconocer en el filme narrativo, un ser, humanizado o no, que nos ofrezca

ficcionalmente nuestra visión de los eventos narrativos” (1986: 135). Dado que el propósito de Wilson está centrado en la posible refutación estructural del narrador en el cine a partir de estudios concretos del trabajo de Ophuls, Lang, Hitchcock, Von Sternberg y Nicholas Ray, basados, a su vez, en el concepto técnico de punto de vista, reconocer cualquier influencia del «cineasta implícito» (equivalente fílmico con el que Wilson aplica el concepto de Booth) es plausible únicamente bajo la condición de que un personaje de la historia asuma esa función, es decir, siempre y cuando se manifieste en un componente explícito del texto fílmico, por eso escribe hacia el final de su libro que “hay películas que tienen personajes que se encuentran en cierta relación privilegiada con la narración fílmica. [...] Esto es, una película puede contener un personaje que encarna ciertas cualidades epistémicas decisivas de la narración y, por lo tanto, también del cineasta implícito. [...] O, más allá de esto, tal personaje puede adquirir un poder metacinemático al cual parecen responder los eventos narrativos” (1986: 196). Sin embargo, no se encuentra en su análisis la posibilidad o imposibilidad de que la influencia de este “cineasta implícito” se perciba, como se define el concepto de «narrador implícito» de Jost y Gaudreault, sin la mediación de un personaje, y parece claro por qué: aunque Wilson se cuida de recordar que se ha insistido en no confundir el autor implícito con ninguna clase de narrador, formulaciones como la que acabamos de citar indican que, no obstante, el teórico no puede evitar caer en dicha confusión, de tal modo que aceptar que el cineasta implícito pudiera percibirse sin la necesidad de un personaje que hable por él, para Wilson sería aceptar de forma indirecta la posibilidad de un narrador cinemático, idea a la que se opone categóricamente.

Pero quizás la dificultad de la narratología clásica para despejar los valores semióticos relativos a la enunciación fílmica, que es en donde parece que se movería el autor implícito si no hemos de concederle ninguna pertinencia diegética, se deba no solamente a la restricción deliberada de su objeto de estudio a los límites del contenido narrativo, que es la causa del problema de la tesis de Wilson, sino también quizás a su apego a las convenciones literarias de las que parten la mayoría de sus modelos y que separan de forma tajante lo clásico y lo moderno. Si partimos de este presupuesto, la transición de lo clásico a lo moderno en la tradición literaria será opuesta a la del cine en su valoración estética del rol del narrador: mientras que, en esos mismos términos generales, la literatura moderna aboga por el abandono de la voz explícita del narrador, en favor de su integración al mundo diegético, en

el cine este canon representa, justamente, su punto de partida que es el cine clásico: una historia que parezca ser contada por sí sola, o sea, que oculte sistemáticamente sus marcas enunciativas. El giro del cine moderno, que debe toda su originalidad a las incursiones de grandes *auteurs* como Godard o Woody Allen, consiste casi por completo en su tendencia a “acentuar las huellas de la enunciación fílmica” (Jost, Gaudreault, 1995: 54). Por eso es que un modelo tan perfectamente diseñado como la *La grande syntagmatique* de Christian Metz parece ser sólo o, por lo menos, especialmente aplicable al esquema del cine clásico¹⁴⁷.

Estos problemas de incompatibilidad teórica, surgidos —me parece— de entender la dirección opuesta en el movimiento de las tradiciones fílmica y literaria hacia la modernidad como una condición prescriptiva de sus respectivos discursos, nos revelan a nosotros una condición trascendental sobre el autor que podemos observar en todo relato de ficción: con toda independencia de que tal obra sea tipificada como clásica o moderna, fílmica o literaria, la manifestación en ella de una instancia superior que, a pesar de que opera por encima o por fuera de los confines estrictos del texto fílmico o literario, es una realidad más o menos sensible a la percepción del lector/espectador. Además, esta posibilidad latente en todos los casos nos permite añadir que en algunos de ellos —aquellos que en el medio cinematográfico se llaman «cine de autor»— considerar dicha instancia parece ser crucial para postular una interpretación adecuada. Para Jost y Gaudreault, esta realidad *empírica* (de nuevo) es algo que en el cine está confirmado por la actitud natural con la que el espectador es capaz de aceptar o de borrar mentalmente las rarezas o divergencias entre el punto de vista que se supone —al interior de la diégesis— como origen del relato, y su transemiotización fílmica (1995: 54 y ss.), por ejemplo, cuando observamos la representación de los recuerdos de un personaje desde un punto de vista que no es el suyo. “Por encima de —o junto a— ese narrador verbal (explícito, intradiegético y visualizado [o cualquier otro punto de vista diegetizado]), en quien [el espectador] creía «a pies juntillas», hay, pues, un gran imaginador fílmico (implícito, extradiegético e invisible), que manipula el conjunto de la red audiovisual. [...] Tratándose de ficción, diremos que esta instancia organizadora es un *narrador implícito*” (Jost, Gaudreault, 1995: 56).

¹⁴⁷ Raquel Gutiérrez Estupiñán y yo llegamos a esta conclusión durante una intervención de nuestra parte en el *Seminario de Estudios Cinematográficos* en una sesión del año 2018, dedicada a poner a prueba el modelo sintagmático de Metz en los filmes de la *Nouvelle vague*. Los resultados de este análisis permanecen, por lo pronto, inéditos.

Como puede constatar, parece razonable pensar en una posible correspondencia por lo menos funcional —si no conceptual— entre este “narrador implícito” (una variación terminológica equivalente del «meganarrador» que ya había propuesto Gaudreault desde 1988 y que se remonta al «gran hacedor de imágenes» de Albert Laffay¹⁴⁸), y la noción de autor implícito de Booth. ¿Cuál sería, entonces, la necesidad de acudir a *The Rhetoric of Fiction* en busca de un concepto que parece que ya está formalizado para su aplicación directa en el discurso del cine? Además de la diferencia evidente de que el concepto de meganarrador está propuesto como una instancia exclusivamente narrativa, mientras que el autor implícito hace mucho más que contar una historia, nosotros estimamos que el concepto de meganarrador adolece de cierta ambigüedad en su planteamiento pues, por una parte, se quiere justificar una distinción de su presunto equivalente literario (el narrador extradiegético cuyo discurso enmarca los demás) en una disparidad en la naturaleza de su vehículo semiótico, suponiendo que si la diferencia es tecnológica, entonces, en términos del discurso ficcional, un narrador literario inscrito en el texto y el meganarrador pueden estar en un mismo nivel. Y, por otro lado, cuando se le compara con el autor implícito, el meganarrador se convierte en una *imagen*, en una instancia descorporeizada sin ningún atributo ficcional que lo separaría de inmediato de cualquier concepto de narrador inscrito textualmente. Nos limitaremos a discutir este problema a la luz de una relativa comparación entre el autor implícito y la propuesta del meganarrador, según se plantea en el libro de Gaudreault, *Cine y literatura, narración y mostración en el relato cinematográfico* (2011), así como en algunas partes de *El relato cinematográfico*, texto que ya hemos citado.

André Gaudreault propone el concepto de meganarrador como una forma de dar cuenta de la especificidad narrativa del medio cinematográfico. Dada su formulación como sustantivo, funciona como un dispositivo —aunque abstracto e inmanente— responsable de transmitir el relato cinematográfico, cuya actividad medular consiste en la articulación insólita de dos discursos provenientes, originalmente, uno de la literatura y el otro del teatro, a saber, la narración textual y la mostración escénica (Gaudreault, 2011: 127). Sin embargo, en virtud de dicha articulación producida en el medio fílmico, estos discursos cambian relativamente sus posibilidades y sus grados de autonomía. Así, el llamado «mostrador cinematográfico» se podría definir como la subinstancia responsable de todas las actividades

¹⁴⁸ Así lo constata el mismo Gaudreault en su libro *Cine y literatura* (2011: 36).

de manipulación del material profílmico, incluida la operación misma de la filmación que registra lo profílmico en la película y que escapa a toda actividad teatral, al menos según Gaudreault. En otras palabras, este mostrador es responsable de la construcción de una forma de microrrelato llamada *plano*, *escena*, o *toma*, que consiste en la articulación de un fotograma y otro. Mientras que, en una operación de un nivel superior, el «encadenamiento» de estos planos que, a su vez, producen la estructura narrativa propiamente dicha y confieren al cine la facultad, inaccesible a la mostración escénica (según Gaudreault), de manipular el tiempo, son llevadas a cabo por la subinstancia llamada «narrador cinematográfico», principalmente mediante el montaje. Es, pues, la integración de estos dos procedimientos en una sola y nueva forma de discurso lo que define propiamente al relato cinematográfico, así como a la función conceptual de la instancia que se encarga de ello que es el meganarrador (2011: 153).

Dado que nuestro enfoque se ubica en el plano retórico de la obra fílmica, lo que nos interesa de este esquema son los efectos en el espectador que se pueden rastrear a partir de las especificaciones de estas categorías. En cuanto a los efectos de las subinstancias de la mostración y la narración cinematográficas, voy a dar solamente un ejemplo de lo mucho que se puede aprender de la propuesta de Gaudreault. Él sostiene que la actitud natural, por así decirlo, del mostrador (operaciones profílmicas y de filmación) es hacerse pasar desapercibido, lo cual realiza con facilidad, pues sólo mediante una lectura artificial o muy taimada repara uno en la ruptura entre un fotograma y el que le sigue: en situaciones de filmación normales, el movimiento en el cine se percibe de forma intuitiva y a nivel sensible, no intelectual¹⁴⁹; mientras que la producción narrativa fílmica como tal, realizada sobre todo mediante el montaje, no puede ocultarse nunca por completo¹⁵⁰. Sin embargo —prosigue el

¹⁴⁹ Esta intuición es para Guilles Deleuze una clave fundamental del sentido filosófico que puede transmitir el cine (Deleuze, 1984).

¹⁵⁰ Apenas tres años después de la publicación de la primera edición de *Cine y literatura*, aparece *Birdman* (2013), de Alejandro González Iñárritu, que representa una operación insólita de desaparecer todo rastro del encadenamiento de planos que hace visible al montaje, al menos bajo el escrutinio de una mirada natural, en la sala de cine. A la luz de las nuevas prácticas cinematográficas como esta, habría que preguntarse, como hace mi compañero de generación, Diego Berrospe, si solamente el encadenamiento de los planos, y no también la construcción interna de los mismos, esto es, del material llamado “profílmico” constituye una marca de enunciación narrativa y, por lo tanto, de acuerdo con la teoría de Gaudreault, un procedimiento de montaje, pues en el cine digital, el montaje fotográfico es parte igualmente constitutiva de su discurso. También habría que considerar si este problema es pertinente sólo ante un posible cambio de paradigma tecnológico como bien puede ser el formato digital que hace posible la proeza de *Birdman*, o si dicha evolución no hace más que desocultarlo de toda técnica cinematográfica.

teórico— es frecuente que el narrador adopte una actitud mostrativa y busque pasar desapercibido como el mostrador, que es lo que se predica como ideal del cine clásico: la neutralización completa de sus marcas enunciativas. También, por otro lado, el mostrador puede buscar modos para hacerse notar mediante operaciones extravagantes. El lector recordará, por ejemplo, en *Fight Club* (David Fincher, 1999), la interpolación de un solo fotograma en el que Tyler Durden irrumpe en algunas escenas como una pista (imposible de captar a una velocidad de reproducción normal) para averiguar la verdadera relación entre Tyler y el narrador.

Pero, en última instancia, lo importante es señalar que, como tendencia natural del discurso cinematográfico, no como una regla intransigible, se entiende tanto que “cualquier articulación entre dos planos es siempre un tanto «escandalosa»”, como que “el mostrador no puede manifestar su presencia, durante el relato, en el nivel de la modulación temporal” (Gaudreault, 2011: 162, 164). Estas tendencias naturales de los recursos del cine, como evidencian los contraejemplos de *Fight Club* y el de la nota al pie anterior, no pueden considerarse sino como verdades heurísticas, pero hablan de todos modos —se respete o se transgreda la pauta— de una distinción fenomenológica difícil de discernir, que se revela en la especificidad de los dos procedimientos que propone Gaudreault y que repercuten en la configuración de nuestra actitud natural hacia el cine. Lo que resulta ilustrativo para nuestro asunto es que, casi por norma, el autor actúa como una fuerza de resistencia a estas dos tendencias (el trabajo de Iñárritu/Lubezki y de Fincher son ejemplos de ello), y en la medida en que consiga desestabilizar nuestra creencia en ellas, percibiremos y valoraremos (no necesariamente de forma positiva) su impronta artística.

Los problemas para compaginar la teoría de Gaudreault con nuestro tratamiento de la retórica autorial vienen, más bien, cuando se discute el problema de la narratología para lidiar con el concepto de narrador y con su relación con el autor. Como se verá, en el mismo esquema que plantea Gaudreault, la raíz de dicho problema podría encontrarse en la posible ambigüedad del concepto de «narrador fundamental» (y por añadidura, el concepto derivado de meganarrador), lo más cercano de la terminología de Gaudreault a nuestro entendimiento del autor implícito, siempre que lo define más o menos en los siguientes términos: “cualquier relato, aun aquel que parece emanar solamente de narradores delegados (explícitos y localizados como el de los cantos IX a XII de la *Odisea*, —Ulises—, o como el de *En busca*

del tiempo perdido —Marcel— [...] permanece bajo la responsabilidad de esta instancia principal que hemos llamado «narrador fundamental» (Gaudreault, 2011: 121). A pesar de esta notable semejanza, se verá también la distancia y las convicciones anidadas en cada una de estas dos nociones que los separan.

El narrador, como advierte bien Gaudreault, es un concepto sumamente polisémico, y como tal, es preciso darse a la tarea de calificarlo para comunicar adecuadamente de lo que se habla cuando se le evoca, pues cada vez que se desarrolla el concepto en narratología, “sufre una transmutación que se debe a la vez al factor de transemiotización del que es objeto el relato dentro del cual lleva a cabo su función y al grado de *ficcionalización* al que haya podido estar expuesto” (Gaudreault, 2011: 188).

Precisamente, el estatuto ficcional y el valor simbólico de las diversas acepciones que adopta el concepto de narrador en cada nivel semiótico son los factores que se ponen en juego en la contextura de nuestra discusión. También es muy atinada la aclaración de Gaudreault de que, así como el concepto de relato, el de narrador es, en su origen, un principio de comunicación oral, que implica la copresencia del narrador y el narratario. Así es como lo entiende Walter Benjamin de acuerdo a nuestras observaciones anteriores sobre la naturaleza épica de la narración y su consecuente disociación de la novela. Por eso, en su ensayo, *El narrador* (2008), su reflexión al respecto está totalmente orientada a las formas en que la condición técnica de la novela en la modernidad destruye la posibilidad misma de la narración y el producto fundamental de su actividad: la comunicación de experiencias. Gaudreault sugiere que esta condición primordial del relato oral supone un conflicto, pues implica que sus figuras narradoras sean imaginadas (por lo menos) en dicho contexto como seres humanos. En este sentido, Homero es un narrador, lo cual es una aberración narratológica. Sin embargo, “[a]unque su historia se tome prestada de otro ser humano, o aunque no sean los *autores* de lo que cuentan, siguen siendo los *narradores fundamentales* y *primeros* del relato que ofrecen. Y ello por la simple razón de que no son, como narradores, los «creadores» de nadie” (Gaudreault, 2011: 189), sino los *performers*, los que *representan* la narración, acudiendo de nuevo a Aristóteles.

A pesar de que esta aclaración nos permite entender por qué a la narratología *debe* —y lo subrayo— interesarle la figura de Homero como narrador, pero no como autor, esta regresión al principio ancestral de narrador justifica, por otro lado, la estrecha relación entre

autor y narrador que se confabula profundamente en el seno del autor implícito. Pues esa encarnación ancestral de la voz narrativa que hacía posible el genuino intercambio de experiencias en el relato oral, hoy, a partir de la condición técnica del libro, de la película, de la obra de teatro, por medio de la cual es transmitido ahora el relato ficcional con mayor frecuencia, está muerta o, como lo dice mejor Benjamin, ha perdido su aura, pues el narrador arcaico, cuya condición mortal, decíamos en el capítulo anterior, le confería toda su autoridad (p. 242), su título de autor, en la modernidad se ha transformado en una idea con un sentido más bien evanescente, espiritual, que sólo descubrimos a modo de ausencia —como un espacio vacío, dice Foucault—, cuando la obra de arte es capaz de proyectar la suficiente fuerza intencional (o sea, cuando de hecho nos topamos con el autor implícito) para traer al foco de la experiencia la sensación (o la percepción, quizás) de una presencia «oculta» —o más bien lejana— que acompaña nuestra lectura, que desafía nuestra inteligencia, nuestra sensibilidad y nuestros valores, mas nunca lo hará, diría Benjamin, sin dejar en nosotros esa sensación melancólica de pérdida a la que llamamos aura. Ni la posibilidad como tal de este encuentro ni la potencia de su efecto dependen de ningún modo necesario de establecer el punto de vista o la modalidad del narrador, y esa es la contribución más importante de *The Rhetoric of Fiction*.

En otras palabras, podríamos acudir a los términos de Gaudreault y decir que todo «ser de papel» (o de luz proyectada en la pantalla, da lo mismo) que aparece grabado en el texto narrativo, cualquiera que sea el estatuto de su atribución narrativa, no es más que un “delegado” de este “narrador fundamental” al que corresponde el autor implícito. Si se dice otra cosa del autor implícito en el párrafo anterior, es solamente que este último reconoce y describe la inextricable complicidad *simbólica* entre autor y narrador que *evoca* a esa «narración arcaica» y que, muy a pesar de su inmaterialidad y de su anacronismo, define todavía hoy al arte de la ficción, porque el autor implícito es por definición un concepto moderno que sólo puede ser aplicado a un objeto disociado técnicamente de su creador original, como es la novela o la película. El autor implícito, en tanto ausencia o vacío, manifiesta la condición aurática de la obra de ficción tecnificada al traer en su figura fantasmagórica la presencia ancestral del narrador oral, arcaico.

Es innegable que, a pesar de todas las formas en que podemos plantear la cuestión, existe en toda ficción reproducida por medios técnicos una disociación real entre autor y

narrador, de ahí que el autor implícito esté asociado a la ausencia y al silencio, y que sólo pueda ser pensado como una mediación simbólica, no real, es decir, *no inscrita de ninguna forma en el texto ni en la vida jurídica de nadie*. En este sentido, al situarse entre ambas instancias y, por lo tanto, al «hablar», de algún modo, por las dos, su función no determina necesariamente la fuente o el origen de la historia, sino la peculiaridad y las intenciones de su (re)presentación. Por eso en el relato arcaico no importaba el autor de la narración y por eso Benjamin insiste en que hay un cierto carácter de anonimato en la fuerza de este narrador que el autor implícito restituye al descubrirse como un signo mediador, ausente, mudo y sin rostro. Como escribe Pablo Oyarzún, “el carácter aurático de la narración está determinado en mayor medida por ese modo peculiar, que es responsable también del sello de una manera u otra anónimo de la historia que se narra o, si se quiere, de esa sombra de anonimato que se insinúa bajo la rúbrica del susodicho ‘gran narrador’” (en Benjamin, 2016: 23).

El autor implícito no tiene que ver (no directamente, quiero decir) tanto con la historia que este narra, sino con su *enunciación*; el autor implícito es un fenómeno del discurso, no de la historia, para aclararlo en términos benvenistianos; revela (pero no resuelve) las paradojas y ambigüedades de la individualidad de su composición. O, dicho en clave aristotélica, el autor implícito no es el “creador” de la historia, sino el *pathos*, el *ethos* y el *logos* que confieren una significación humana a su representación, y este significado, por supuesto, desborda los signos de la propia narración, puesto que, como dice Gaudreault, “Tal narrador fundamental [o sea, tal autor implícito] cita a quien él quiere, cuando él quiere, y le atribuye el discurso que él quiere, [por no hablar de que “dice” lo que quiere y como quiere porque, *sensu stricto*, no dice nada] bajo tal o cual forma (*narrativa o no*)” (2001: 191, énfasis añadido). Nótese que la sustancia del qué, quién, cuándo y por qué de la narración no es aquello que se narra, sino su intención.

Quizá por esta razón es que esta condición de autonomía del narrador fundamental, así como la versatilidad de sus recursos que sobrepasa el orden de lo estrictamente narrativo, son cualidades que se pierden o, por lo menos, que no parecen adecuarse a las últimas refinaciones acerca del concepto de narrador que trata Gaudreault hacia el final de su libro ni a su aplicación a ciertos ejemplos, y que, por lo tanto, relativizan el lugar que ocuparía el meganarrador, entendido como la adaptación de este narrador fundamental al problema del

cine, si no como una categoría narratorial, cuyos límites lo resguardan bastante bien, sí como una categoría de cierta proyección retórica.

Para mostrar la validez de esta inconformidad, retomemos el ejemplo de *Las mil y una noches* expuesto por Gaudreault. Si pudiéramos imaginar esta historia, en todo su conjunto y complejidad, contada como un relato oral, el narrador fundamental, si acudimos a Gaudreault, sería la persona de carne y hueso que la recite, pues sería esa persona, y sólo ella, quien cita (*quoting*) o actúa —representa— a todas las voces que hablan en el relato, sea esa persona o no el autor de la misma, esto es irrelevante en términos narratológicos, como ya acordamos. En el caso del relato textual —continuando con Gaudreault—, esa instancia superior “cuya voz, *primera*, modula, controla, y sobre todo *produce* todas las demás: la del *narrador fundamental*, [sería] esta instancia que habla de Sherezada en tercera persona y que, sin dirigirse a ninguna instancia diegética, abre el libro con palabras destinadas a describir los orígenes familiares de su marido” (2001: 194).

¿En verdad es correcto afirmar que el narrador fundamental *sería*¹⁵¹ esta instancia impersonal que habla de Sherezada, que, no obstante, se halla *inscrita en el texto* desde el momento en que *habla* en tercera persona, para describir los orígenes familiares del sultán? ¿Tiene la categoría de narrador fundamental sólo por el hecho de no dirigirse directamente, es decir, en el mismo nivel de enunciación diegetizada (Beylot), a las instancias del relato, y ser la primera instancia discursiva que pasa la voz a otros narradores? Me parece que en tales suposiciones se sostiene la afirmación de Gaudreault de que ese narrador fundamental es, en la literatura, “imagen *en* el texto (intratextual por lo tanto) de ese ser extratextual que es el autor (de carne y hueso), y con el cual en ningún caso debe ser confundido” (2011: 194), así como en la confusión de que “el problema de la subnarración [el problema de los narradores delegados] es totalmente distinto según lo enfoquemos a partir del relato escrito o del relato fílmico” (Jost, Gaudreault, 1995: 58). Mientras que en la literatura ese locutor primero que introduce a Sherezada desaparece por completo cuando un segundo narrador —la misma Sherezada, en este caso— toma la palabra, el meganarrador es una instancia que está siempre presente, de manera que, cuando se delega la tarea de narrar oralmente a un personaje

¹⁵¹ En el libro esta conclusión está implícita, o por lo menos redactada de forma distinta, de modo que he tenido que resolverla, para fines de claridad en el argumento, con una interpolación en la cita cuyo grado de justicia corresponde valorar al lector interesado.

—afirman los autores—, se produce un “doble relato” que “se presenta como una concomitancia de la «voz» narrativa del meganarrador fílmico, responsable del relato audiovisual, y la del (sub)narrador verbal, responsable del (sub)relato oral” (59).

A nuestro juicio, este «doble relato» puede suceder de la misma forma en todos los medios, literarios, fílmicos o de cualquier otra clase. Hemos dicho unos párrafos arriba que el autor implícito no tiene que ver con la historia narrada, pero el propósito de la enunciación de cualquier historia, de cualquier enunciado, de hecho, está naturalmente relacionado con su contenido. En este caso, la relación del autor implícito con la historia no es en principio una relación *directa* sino *parabólica*¹⁵², para emplear el concepto que Mark Turner propone en su libro *The Literary Mind* (1996), que incorpora a la narración como uno de sus elementos, y que se refiere al sentido metafórico que adquiere una historia cuando proyecta en ella otra distinta, que es lo que sucede con el «doble relato» que observan Jost y Gaudreault. En palabras de Turner,

La parábola inicia con la imaginación narrativa —el entendimiento de un complejo de objetos, eventos, y actores como se organizan por nuestro conocimiento de la historia. Entonces combina la historia con la proyección: una historia es proyectada en otra. La esencia de la parábola es su intrincada combinación de dos de nuestras formas básicas de conocimiento —historia y proyección” (Turner, 1996: 5).

Esta yuxtaposición de dos o más significados narrativos en un solo «enunciado» ya lo hemos visto antes en la exposición de la propuesta de enunciación de Oswald Ducrot, y es algo que puede darse de muchas maneras, pues tanto sus intenciones como sus efectos varían considerablemente dependiendo de la técnica utilizada. Una de las más comunes es la metadiégesis a la que se refieren los ejemplos que dan Jost y Gaudreault tanto para literatura (la cesión de la palabra a Sherezada por parte del narrador) como para el cine (la “mostración” del relato verbal de Jedediah Leland en *Citizen Kane*), pero no es de ningún modo la única. Tal efecto corresponde a lo que en el capítulo anterior nos hemos referido como *operaciones irónicas*, y es susceptible de experimentarse en todo momento en que el espectador adquiera

¹⁵² Volveremos un par de veces más a esta idea, además de que, en otro trabajo (v. nota 4) hemos propuesto una posible lectura parabólica del autor implícito en este mismo sentido, aunque sin usar el concepto y sin tener conocimiento de la obra de Turner. Agradezco la referencia a Jaime Villarreal.

consciencia del plano de acción parabólico —una multiplicidad polifónica— por el cual se revela el efecto del autor implícito en el lector/espectador. Si se tiene la impresión (correcta) de que el narrador que habla en tercera persona y que cede a Sherezada la palabra en *Las mil y una noches* desaparece, mientras el meganarrador de *Citizen Kane* no lo hace, es porque el primero no corresponde al concepto de narrador fundamental del cual se deriva el concepto de meganarrador; ninguna relación tiene esto con la especificidad del medio en que se produce la metadiégesis, lo único que sucede es que el primer narrador de *Las mil y una noches* es, como todo narrador que tiene una voz en el texto —ubicado en el nivel ilocutorio de la enunciación—, un delegado del autor implícito, mientras que el meganarrador se mantiene, sólo hasta este momento, como la instancia primordial del relato fílmico. Veamos por qué.

Si partimos de una terminología “algo obsoleta” —según Gaudreault¹⁵³— estaremos de acuerdo en que el narrador que describe los orígenes del sultán e introduce a Sherezada se puede definir como un narrador omnisciente —algo pretenciosa la etiqueta si consideramos que casi no habla, pero finalmente ese puede ser, para los fines del argumento, su estatuto estructural. Pero, a diferencia de la categoría del *narrador fundamental* que se le pretende adjudicar, este narrador no tiene la autonomía necesaria para «decidir quién, cuándo, cómo y por qué tal o cual personaje hacen uso de tales palabras». Este narrador omnisciente, por más poderoso que nos parezca, es también un *producto* de la narración, es decir, está al servicio de una instancia superior que determinó, entre otras cosas, que su primer delegado iba a hablar poco, que lo haría en tercera persona, y, lo más importante para nosotros, las intenciones detrás de estas y otras decisiones. Una cosa es que el narrador asiente con toda exactitud en el texto el mismo mensaje que el autor implícito quiere darnos a entender (en cuyo caso Booth habla de un *narrador confiable* que habla por el autor implícito y que no es necesariamente el caso del narrador de *Las mil y una noches*) y otra muy distinta que sean la misma instancia. ¿Cómo explicamos a un narrador como el de “The Liar”, de Henry James, que está en el mismo nivel de omnisciencia y tan fuera de la diégesis como el primer narrador de *Las mil y una noches*, pero que a pesar de ello y de ser el detentor de la palabra en casi toda la historia, no es sino un esclavo de las ironías de su planteamiento? Podríamos ir quizás un poco más lejos de lo que va el mismo Booth en su análisis para averiguarlo.

¹⁵³ V. nota 15 del capítulo “Narrador y Narrator” de *Cine y Literatura* (2011: 193).

Hay un sentido autorreferencial constante en las historias de Henry James, especialmente evidente en aquellas que exploran temas relacionados con la creación artística, un interés que comparte con David Lynch, según veremos, y que parece ser común denominador de un espectro importante de la ficción autorial. En general, las peripecias narrativas que tienen como centro los conflictos éticos, estéticos o intelectuales del artista en la obra de James, sea dicho artista protagonista o un *reflector*¹⁵⁴ anónimo, no son sino una dramatización de los mismos problemas que aborda James en sus ensayos y prólogos sobre el propio proceso creativo. “The Liar” es un buen ejemplo de esta dramatización y del sentido parabólico de esta lectura que remite a los prólogos en un ejercicio de retroalimentación recíproca. En la primera conversación del relato que tiene el protagonista, Olyver Lyon, un pintor de cierto renombre, este se halla charlando con un personaje femenino sobre sí mismo y sobre el tema central de su producción artística, revelando con un sentido *irónico* que permea en toda la historia la posible motivación del propio autor, Henry James, al escribir este tipo de historias, casi (parabólicamente) autobiográficas, así como su percepción de cómo su obra es recibida por el público:

“But I have heard of you,” the lady went on. “I know your pictures; I admire them. But I don’t think you look like them.”

“They are mostly portraits,” Lyon said; “and what I usually try for is not my own resemblance.”¹⁵⁵

En efecto, las obras de James usualmente tienen una fuerte carga retratística, cuyas semblanzas, especialmente cuando representan la vida de un artista, se pone en juego —el lector asiduo de James trae a su mente, quiero decir— la propia vida y obra de James, el autor. En este caso, lo que pone en juego el planteamiento irónico de la obra —es decir, lo que pone en juego el autor implícito— es la relación entre el James que tiene en mente el lector con el “retrato” del artista que lleva a cabo el reflector/narrador de “The Liar”. El narrador es omnisciente y habla normalmente en tercera persona, y el artista retratado, Oliver Lyon, se expresa poco a sí mismo, pero casi siempre revelando con elocuencia su mal forjado

¹⁵⁴ Término acuñado por James para referirse al punto de vista desde donde se presenta y valora la historia.

¹⁵⁵ Utilizamos la versión Kindle de las obras completas de Henry James (2015), que carece de paginación, por lo cual no ofrecemos la referencia cuando citamos sus enunciados.

disfraz. De este planteamiento el lector atento comprende la complejidad con la que se despliegan los niveles en los que funciona la historia desde su mismo título. Entiende, por ejemplo, que de ser mentirosos, o sea, de ser el referente del título, no sólo son susceptibles los dos personajes señalados como tales en el texto, a saber, el Coronel Capadose y Olyver Lyon, sino también el narrador que quiere encubrir o justificar el comportamiento de éste último y, en última instancia, el mismo James. La trama de la historia se centra en el hecho de que, al enterarse que su antigua amiga se casó con el Coronel Capadose, Lyon insiste en retratarlo con el pretexto de ser el coronel «un modelo excepcional», ocultando no tanto el propósito de exhibirlo como mentiroso, como se entendería la historia sin «escuchar la voz» del autor implícito, sino para castigar a su amiga por no haberlo elegido a él, el significado más recóndito —y más legítimo— de la historia que señala Booth con toda precisión. Se verá, pues, el lugar intermedio y mediador que ocupa el autor implícito, abogando por la nobleza del personaje mediante el discurso del narrador, por un lado, pero traicionándolo al final, por el otro, para revelar al lector atento la crueldad y la corrupción de su visión del arte y del mundo.

Esto es así porque la retórica de Lyon y la del narrador coinciden —casi siempre— en su intención de reivindicar a Lyon ante el lector, hacerlo pasar por una persona noble, interesada ante todo en la vocación que tiene el arte hacia la verdad. Pero dado que el lector descubre, por el mensaje *implícito* de la historia, que tal vocación no es más que una impostura, el lector es enfrentado ante dos virtudes innegables pero paradójicas de la imaginación artística que revisten el significado último proyectado por el autor implícito: su poder para revelar la verdad mediante su habilidad para mentir, una consigna explicada, no por el narrador, sino por la proyección parabólica de los diálogos: “‘Do you mean I like people in proportion as they decive?’ / ‘I think we all do, so long as we don’t find them out,’ Lyon said.” El interés de la historia reside, entonces, en la ambigüedad —sobre todo moral y estética— con la que se (re)presenta la intención del autor implícito.

Empezamos a sospechar de Lyon cuando, a pesar de sus propios intereses, justifica la conducta mentirosa del Coronel basado en su supuesta falta de malas intenciones, como si el Coronel mintiera por deporte, observando en su compulsión por la mentira un sentido de desinterés que se halla en la base de la tesis del arte puro: “It is art for art and he is prompted by the love of beauty. He has an inner vision of what might have been [...]. He paints, as it

were, and so do I!” En efecto, el pintor también miente “por el bien del arte”, según dicen, sin embargo, el autor implícito creado por James ofrece al lector suficientes pistas para que se dé cuenta de que nada hay de desinteresado en la forma de conducirse de Lyon, de hecho, la hazaña de pintar al Coronel con la que la historia llega a su clímax, es “elogiada” por el narrador como una proeza de manipulación irónica de la que “non but the initiated would know”, una obra que sería “a masterpiece of subtle characterisation, of legitimate treachery. He had dreamed for years of producing something which should bear the stamp of the psychologist as well as of the painter, and here at last was his subject”. En frases como esta se percibe la ironía y la ambigüedad con la que el autor implícito *habita* el discurso de un narrador en apariencia, creado, torpe. El propósito de ese narrador es convencer a su narratario de la virtud de la obra y de Lyon; el del autor implícito, ocultar tras esa máscara sus verdaderas intenciones.

Como la historia misma nos enseña, el arte del buen retratista—o del buen narrador—no está simplemente en sus habilidades miméticas exteriores, sino en su capacidad para mostrar la naturaleza intrínseca de su objeto de estudio:

“And do you want to paint his nature?”

“Of course I do. That’s what a great portrait gives you, and I shall make the Colonel’s a great one. It will put me up high. So you see my request is eminently interested”.

Por supuesto, la intención de Lyon de pintar al Coronel es interesada, pero le hace creer a la Señora Capadose, su buena amiga, que dicho interés es genuinamente artístico, el mismo interés que imaginaremos en James si caemos en el engaño del autor implícito y encontramos virtuosa la figura de Lyon.

Otra correspondencia similar que refuerza el profundo sentido irónico que hay en “The Liar” se puede hallar en el hecho de que, a pesar de que Lyon no podía revelar el verdadero título de su cuadro, *The Liar*, a la Academia, “it little mattered, for he had now determined that this character should be perceptible even to the meanest intelligence”. Del mismo modo, poco importa que James no explicita la fórmula irónica de su historia en las palabras concretas de su narrador (una fórmula en la que su misma imagen como autor se ve involucrada), puesto que de todos modos el autor implícito se las arregla para darnos la

impresión de que el escritor pareciera estar convencido de que dicha ironía debería ser algo evidente para cualquiera por la elocuencia *implícita* de sus trazos:

How he did it he could not have told you, but it seemed to him that the mystery of how to do it was revealed to him afresh every time he sat down to his work. It was in the eyes and it was in the mouth, it was in every line of the face and every fact of the attitude, in the indentation of the chin, in the way the hair was planted, the moustache was twisted, the smile came and went, the breath rose and fell. It was the way he looks out at a bamboozled world in short (James, 2015).

En este mismo nivel el autor implícito nos lleva a pensar que en pasajes como este, James parece hacer alarde de la misma sutileza y perversidad que la del maestro del retrato pictórico que le sirve de modelo y de reflejo. Ante la petición de la Señora Capadose de ver el avance del retrato, Lyon “declared that he was by no means content. He was really delighted, and he was again a little ashamed of himself”.

Dado que la forma de entregar la historia al lector es a través de un narrador omnisciente, tal como lo ha señalado Booth, es fácil caer en la trampa —como lo han hecho varios críticos de James— de tomarse las palabras de dicho narrador al pie de la letra, sin darse cuenta de la forma en que este va cambiando su discurso conforme se va descubriendo el perfil mentiroso de Lyon. Me parece que el mismo Booth parece caer en una trampa similar —aunque no tan obvia— al tomar el mensaje parabólico de la obra de James como una crítica inmaculada o unidireccional, ya no a la sociedad filistea que los defensores de la nobleza de Lyon encuentran en su pueril lectura de “The Liar”, sino a la actitud autocomplaciente de *ese* artista —que James, según Booth, no es— cuyo trabajo se corrompe “cuando se hace para servir fines ‘interesados’ o prácticos. [Si bien es cierto que] no es por el bien del arte que Lyon ‘azota a su víctima’” (Booth, 1983: 351), tampoco parece ser el caso que James piense, según deja ver el autor implícito, que se vea a sí mismo exento del pecado que señala. No obstante, esto último parece un significado abierto a la interpretación, dado que no es posible, por la sola lectura de una obra presentada en una clave profundamente ambigua, resolver la postura que James deja ver sobre el significado de los hechos narrados ni, por supuesto, evaluar objetivamente cómo se observa el escritor a sí mismo reflejado en ellos. Sin embargo, lo que sí parece evidente es el interés del escritor en mantener a su lector ocupado en esa

clase de cavilaciones, en todos y cada uno de los niveles señalados. Para Booth, esta apertura irresoluble del discurso “nos da una vista más clara de cómo el artista cae preso de sus propias maquinaciones”, al tiempo que “nos deja desconcertados en ciertos puntos donde James no puede sacar provecho de nuestro desconcierto” (1983: 354). Para nosotros, más bien, en este espacio de desconcierto, de indeterminación, donde no podemos hacer como lectores mucho más que especular e imaginar, el autor se impone como artista.

Esperamos con este ejemplo haber ofrecido al lector una imagen clara de la distancia que el autor implícito guarda con respecto a sus figuras más cercanas, el autor y el narrador, de cómo, a pesar de tal distancia, media entre ambos, así como de su especificidad y de su utilidad para la crítica. Es necesario entender que, detrás de esa primera voz grabada en el texto (no una imagen por lo tanto) que enmarca a todas las demás en su discurso, sin importar que no se dirija a los personajes de la diégesis o que hable en primera o en tercera persona, hay una consciencia (ahora sí, si se quiere, una imagen) que oculta al texto y al lector desprevenido más o menos sus verdaderas intenciones, dependiendo de qué tan confiable y abiertamente las reporten sus portavoces delegados. Esa es la especificidad del concepto del autor implícito y por lo cual (si seguimos a Gaudreault en la idea de que la narratología debe “expulsar” al autor de su dominio metodológico¹⁵⁶) no sólo carece de un equivalente en la narratología, sino que quizás, y alguien como Genette no podría estar más de acuerdo, está tan fuera del campo narratológico ortodoxo como lo está el autor de carne y hueso.

Se podría objetar que quizás la confusión entre el “narrador fundamental” y la primera voz que registra sus palabras en el relato, según lo señalábamos más arriba, no sea mucho más que un aislado o breve desliz de Gaudreault, pues este parece corregir el rumbo enseguida, cuando escribe —para mi sorpresa— que “Esta instancia [el narrador fundamental] es la que habrá que presuponer y para la que tendremos que encontrar una imagen, oculta en la obra, desde el momento en que la instancia identificada como primera deje escapar ese «yo» autodenunciador, que automáticamente la condena a no ser, en último análisis, más que una instancia segunda” (2011: 198). Aunque nos podríamos permitir pasar por alto que la categoría del narrador fundamental pasó de ser una primera instancia narradora

¹⁵⁶ Me refiero al momento en que Gaudreault escribe que esa instancia que “hemos llamado «narrador fundamental», [...] eventualmente, [la podemos] considerar como la imagen intratextual de aquel, el autor real y concreto, que debemos delegar a la periferia del texto y al cual hay que prohibir la entrada «en» narratología” (2011: 121).

a una segunda mediante un plumazo retórico, porque al final lo que aquí importa es que se aclare la necesidad de referirnos a esa «imagen oculta» que pone en primer plano el autor implícito, el mismo Gaudreault descompone este feliz encuentro cuando escribe: “Esta imagen intratextual del autor, que corresponde más o menos al *autor implícito* buscado por Booth, nunca vestirá ropajes antropomorfos”, y remata con la nota al pie que omití en la cita diciendo que “A diferencia del autor implícito de Booth [...] mi «narrador fundamental» es más una categoría narratorial que una simple función, y permanece totalmente descorporeizado” (198). Permanece descorporeizado, esto es, sin rasgos humanos, porque su ubicación en “el extremo de la línea [...] le impediría ser visto a través de una mirada «ficcionalizante». Porque sería, en definitiva, el único «mirante» que no es también, al mismo tiempo, «mirado», el único *contante* que no es un *contado*” (2001: 199). Pero me parece que, a la luz de un autor implícito tan artero como el que acabamos de reseñar, y como aparecerá en los laberintos lyncheanos, algo quedaría pendiente por discutir si objetamos que este mirante y contador también es visto y contado o re-contado como un posible reflejo del autor y/o del lector/espectador. En el cine —y más en el cine de autor— esto es mucho más claro: la complicidad voyerista que trataremos en uno de los ensayos consignados al final de la tesis, especialmente a propósito de *Blue Velvet*, y que pone al espectador en el mismo nivel de “perversidad” —si se quiere— que el autor, no sólo expone las vidas de los personajes incautos de la pantalla, sino también, y en esto radica el interés peculiar que postula el cine de autor, la propia perversión de los participantes que ven reflejada en este ritual de acoso y de invasión a la privacidad que es el cine.

Por eso la propuesta central de esta investigación se puede plantear como la recuperación retórica de la figura del autor, para poder ponerlo en el extremo de la línea y, a él sí, negarle una existencia textual, mas nunca, por supuesto, una humanizante e histórica, como hemos insistido en el capítulo anterior. El autor implícito es en definitiva una figura de ficción, como hemos visto, la primera de todas, pero todavía más, posee rasgos humanos muy específicos, proyectados por el autor en el mensaje parabólico del texto, no en el texto como tal, pues él/ella¹⁵⁷ no es nada más ni nada menos que «el centro de consciencia» —para emplear las palabras de Henry James— que postula los valores estéticos, morales e

¹⁵⁷ Una lectura feminista del concepto de autor implícito facilitaría la necesidad de comprenderlo en términos humanos.

intelectuales que el lector/espectador negocia en su lectura de la obra, sea fílmica, literaria o de cualquier otra índole posible, una negociación que es, pese a su necesaria mediación técnica, un fenómeno intersubjetivo, un drama necesariamente humano, casi epistolar.

TERCERA PARTE

**DAVID LYNCH,
PARADIGMA DE CINE DE AUTOR
CONTEMPORÁNEO**

¿Ampliar el arte?

No. Sino que anda con el arte a tu estrechez más propia. Y
ponte en libertad.

Der Meridian

— PAUL CELAN, 1960 (2000)

Ella seguramente siente que ahora soy un Genio, quizás, de hecho,
el mismo Diablo.

Faust

— GOETHE, 1808 (2014)

¿Para qué te querría oír?

Oyéndote, terminaría sin saber nada

[...]

¡Ay de ti y de todos los que se llevan la vida

queriendo inventar la máquina de hacer felicidad!

Poemas INconjuntos

— FERNANDO PESSOA/ALBERTO CAEIRO, 1915 (1984)

CAPÍTULO 6

LA TRAICIÓN DE LAS PALABRAS: AUTOR IMPLÍCITO Y ARTEPURISMO BASADO EN LA CONSCIENCIA

I

David Lynch no es un genio. Sea que se quiera nombrar con este epíteto el carácter destructivo del sentido común, de la vida instituida, con el que Hölderlin invoca el «coraje del poeta» (*Dichtermut*), y que Walter Benjamin caracteriza como un principio impersonal, pre-humano e instantáneo¹⁵⁸; o sea que se pretenda hacernos pensar en una mezcla mitológica de las figuras homónimas de la cultura popular y la semítica, como la imagen del Rey Midas, por ejemplo.

La mejor evidencia que tenemos de este hecho es la vida del propio David Lynch. Y es que el artista es antes que cualquier cosa una figura esquizofrénica, no puede existir salvo como producto de un trastorno de identidad disociativo. En la producción del artista *genuino*, no así en la del artista *genial*, por lo tanto, hay siempre momentos internos de conquista y resistencia, y eso explica también que el sentido de la obra de arte sea inevitablemente de naturaleza dialéctica. Si existe o no la obra del artista genial, no es algo que aquí nos preocupa. El concepto de autor que hemos rastreado en este texto está definido por aquella operación dialéctica que consiste en un doble acto de resistencia: el que oponen las limitaciones propias de la lengua —el cine, en el caso de nuestro tema— que se quiere hablar para dar cuenta del mundo, por una parte, y las competencias del cineasta para hacer uso de esa lengua y ponerla a prueba, por el otro, tal como se despliegan en la experiencia de su actividad cinematográfica.

¹⁵⁸ Véase, “Dos poemas de Friedrich Hölderlin”, de Walter Benjamin, en *Obras* (2008: libro II, vol. 1, 108-130).

En la ficción, el artista es un narrador, alguien que nos cuenta una historia. Si tomamos en serio el párrafo anterior, esto significa que, en toda historia contada con arte, hay por lo menos dos relatos implicados en su narración, el del sujeto ideológico que busca conquistar de forma parasitaria a su anfitrión, y el del anfitrión, el artista, que se resiste a ser conquistado. Podríamos entender a esta intrusión parasitaria como la infiltración ideológica de todo productor cultural en su discurso, en tanto es una consecuencia inherente a su propia condición humana. El anfitrión constituye por tanto la intencionalidad polifónica de la obra de arte, la imagen del artista que vive sólo en la obra y que ofrece a su huésped condiciones más o menos hospitalarias u hostiles.

Por otro lado, la configuración más evidente de la instancia del narrador en el cine ocurre cuando aparece inscrita en el texto, sea hacia el interior de la diégesis o fuera de ella, a saber, el narrador en voz *over* o el que habla directamente al espectador mirando la cámara. Pero esta figura no corresponde ni al parásito ni al anfitrión, pues su enunciación produce, más bien, una suerte de síntesis literaria de la dialéctica entre ambas intencionalidades. El cine de David Lynch detesta esa forma del narrador, propia de la literatura, y es que, en efecto, parece un intruso, una figura extraña y violenta que se instala a la fuerza en el lenguaje del cine; tal era por lo menos el reclamo de justicia de la *Nouvelle vague*, el del cine documental, así como el de todos los movimientos de independencia del cine moderno. Pero en el caso particular de Lynch, parece que el odio al narrador tiene una explicación más específica. Lynch, el artista, odia al narrador porque su arte depende de la preservación de un estado de misterio que atraviesa todo su discurso autorial. Supone que, si define con palabras, o sea, por medio del discurso verbal, el resultado de su trabajo, la profundidad insondable de la imagen fílmica se aplanan en la linealidad del discurso literario. Pero a Lynch, el parásito, tampoco le convienen las indiscreciones del narrador literario, pues revelaría con mayor facilidad la ideología de muchas de sus imágenes que, disfrazadas de misterio, buscan en el fondo ser leídas como *palabras*.

Cierto que hay, sin duda, un interés intersubjetivo en la palabra que surge del cine de Lynch, que se despliega a modo de una conversación, pero, a diferencia de la conversación convencional que celebra Stanley Cavell en *Pursuits of Happiness* (2003), donde el cine clásico es visto como “una extensión *natural* de la conversación [que subraya] un interés en la propia experiencia” (Cavell, 2003: 7, énfasis mío), en el cine de Lynch ocurre lo contrario:

la conversación está profundamente enrarecida, la palabra es más bien un recurso escaso, disfuncional e incómodo, como en el episodio de *Eraserhead* cuando la familia de Mary X invita a Henry a cenar, o la dicción de grabación a la inversa mediante la cual se expresa la mayoría de las entidades sobrenaturales de *Twin Peaks* en el espacio surrealista llamado The Black Lodge, dicción que nos podría recordar la expresión «*no hay banda, it's all a recording*» del MC del Club Silencio; como en el monólogo macabro de la Visitante No. 1 (Grace Zabrizke) de Nikki (Laura Dern). La fuerza retórica de las películas de Lynch se basa en el principio de que la lengua verbal muy fácil se queda sin recursos para dar cuenta de la experiencia (cinematográfica), en que las palabras no pueden transmitir esa sensación de misterio, de *Unheimlichkeit* (Capítulo 8), como lo hace el cine desde su *infantia* audiovisual: “si pudieras poner en palabras el equivalente simbólico de la mayoría de mis conceptos visuales, ¡quizás nadie querría producir mis películas! Yo no sé lo que significan muchas cosas; sólo tengo el sentimiento de que están bien o no están bien” (Lynch en Rodley, 2005: 216). El narrador heterodiegético más común en el cine, abstraído del espacio de la diégesis, suele interpelar de frente al espectador. Por lo tanto, es muy fácil que su actividad redunde en una aproximación hacia la naturalización de esta conversación, y eso explica su exilio de la *mise en scène* de las películas de Lynch.

Para hacerse una idea de la poca afinidad que tiene la figura textual del narrador en el cine de Lynch, basta decir que la dificultad —y la fascinación— de desentrañar el machihembrado narrativo típico de sus películas quizás no serían tan altas si hubiera en ellas estas figuras narradoras literarias, o sea, narradores hablándole al público directamente sobre el significado de la película de modos más o menos estilizados. Por eso la versión extendida de *Dune* (1984) es una de las reediciones más odiadas de la historia del cine, justamente porque sustituye la introducción mínima de la princesa Irulan —a la que Lynch tuvo que tolerar porque estaba haciendo un *blockbuster*—, por lo menos dramatizada y pensada en términos fílmicos, por un prólogo leído por un narrador de audiolibro con los dibujos del *storyboard* de la película como meras imágenes ilustrativas. Nadie puede reprocharle a Lynch haber retirado su nombre de semejante simulacro. Pero más allá del valor anecdótico de esta renuncia a la que ya nos hemos referido antes (p. 251), ella nos ofrece una imagen de la distancia que existe entre el cine de Lynch y la literatura, o por lo menos entre él y ese narrador literario... demasiado transparente.

Pero este desprecio por lo literario es tan solo un síntoma que señala una de las poquísimas certezas que tenemos al enfrentarnos a la retórica de David Lynch: que no se entiende la verdadera fuerza poética de su cine si no se analiza desde su mutismo primordial, desde la abstracción cinematográfica de la palabra, pues en la medida en que los recursos fílmicos empleados persiguen la función de las palabras de explicitar, de *iluminar* (veremos los múltiples planos en los que se despliega este concepto), no se consigue sino coartar la libertad de sus imágenes, de ahí la solemne vaguedad de los diálogos característica de sus personajes más eficaces.

Es cierto que una parte importante del espectro estilístico general del cine no presenta la figura aplicada del narrador literario, no estaríamos diciendo mucho si nos limitamos a señalar esa ausencia sistemática en el cine de Lynch. Incluso podría decirse que prescindir de esa instancia constituye una actitud natural hacia el cine, o quizás sea igualmente posible que sea una herencia del teatro, puesto que, a falta de narrador, de la reducción verbal de su tarea, la narración fílmica se hace más abierta a la interpretación, y la función del narrador se expande: se dramatiza, como aconseja la escuela de Henry James, añadiendo un nivel de dificultad a la narración fílmica que ciertamente es desafiante cuando nos enfrentamos a un autor como Lynch. En cualquier caso, el cine revela en su extrañeza constitutiva al respecto del narrador heterodiegético su profundo carácter performático. Esa voz que sintetizaba para los lectores de novelas un medio para establecer el diálogo entre el artista y el hombre en un discurso verbalizado, o sea, el dispositivo formal, explícito, del narrador, aquí se nos muestra *encriptado* en una figura viva, compleja, intraducible, que ni siquiera *habla, stricto sensu*, sino que encierra en su interior ese conflicto originario de la creación artística genuina de hallarse en todas partes y en ningún lado, quizás, en ser pero no estar, y que los críticos de los *Cahiers du Cinéma* reconocieron bajo el concepto de *mise en scène*.

Pero en el cine de Lynch hay una resistencia más radical a todo lo literario que en el cine convencional, en tanto su estilo de dirección no sólo elimina a los narradores verbales, sino que prohíbe también a sus personajes hablar con claridad, cuando no les impone ya el silencio, porque si no pasarían a ser, como en la mayoría de las películas, narradores delegados, inscritos en el drama y en las acciones, pero cumpliendo la misma función del narrador explícito: verbalizar el sentido del filme, explicarlo. En esa expresión tan única de

desconfianza a las palabras y a los significados literales se encuentra la propuesta autorial del cine de David Lynch, en la diversidad, profundidad y extensión de sus silencios.

Para dar cuenta de esta dialéctica entre el misterio como indeterminación y como máscara ideológica, apelaremos a una reconstrucción de la función del autor implícito basada en una aplicación meramente operatoria de dos principios de Walter Benjamin que aparecen apenas articulados¹⁵⁹ en su ensayo “Destino y carácter” (2008, II, 1: 175-182), pero que se les puede encontrar dispersos en casi toda su obra temprana, incluso acaso bajo otros términos. Nosotros no acudimos a ellos como resultado de una investigación cuidadosa de su sentido más profundo o más preciso ni como articulaciones de nuestro propio aparato conceptual, sino en virtud de cierta idea que ellos evocan, a saber, el Genio y el Demonio Jurídico. Este par de conceptos nos permitirá poner a prueba las convicciones que articulan el tema de este ensayo: la operación del autor implícito en el cine de Lynch, pero bien podrían extrapolarse a otras situaciones parecidas.

Benjamin apela a la figura del *demonio jurídico* para mostrar que la vida, tal como se dispone en la continuidad normativa del derecho (según vimos en el Capítulo 4¹⁶⁰), establecida y preservada mediante la violencia de sus instituciones, es un efecto o un resultado de la configuración policial de las civilizaciones modernas a donde todo sujeto es arrojado desde el momento de ser registrado ante el Estado al nacer, y a donde está condenado a vivir, hasta el día de su muerte, una experiencia causal, fáctica, anestesiada, y fundamentalmente empobrecida. A esta configuración corresponde la autoridad del signo y de la estructura, como rebajamientos burgueses de la palabra y del sentido; la historiografía¹⁶¹

¹⁵⁹ En su libro, *Walter Benjamin y la destrucción* (2007), Federico Galende dedica un apartado completo al desarrollo filosófico de esta pareja de conceptos benjaminianos, del cual derivamos una parte importante de nuestras observaciones sobre su operatividad en el cine de autor. En el mejor de los casos, aquí ofrecemos algunas señas groseras que apuntan a los problemas que está planteando ahí Galende.

¹⁶⁰ Véase nuestra cita sobre el derecho en la página 228.

¹⁶¹ Entendemos el concepto de historiografía quizás no en el sentido en que se suele legitimar desde las distintas tribunas académicas, sino más bien como cierta voluntad de dominio o como aspiración a una “ciencia de la historia”, esto es, como el afán de *escribir* la historia y la intención correspondiente de dotar a los acontecimientos del pasado el carácter fáctico de los *hechos científicos*. En este sentido, la «historiografía materialista», como se refiere Benjamin a su concepción del trabajo del historiador, se distingue de toda metodología historicista que tiene como su propósito ideal el desarrollo de una historia universal, pues el objeto del historiador materialista es, por el contrario, la clase oprimida en lucha, cuya experiencia ha sido desplazada de esa historia universal. De tal modo, el materialista histórico opone a la necesidad fáctica y documental de la historiografía universalista la necesidad ética de la justicia. Como escribe Pablo Oyarzún a propósito de la cita de Nietzsche que aparece como epígrafe de la tesis XII sobre el concepto de historia de Benjamin, la necesidad del conocimiento de la historia “no se trata, sin duda, de lo ‘teóricamente necesario’, o de lo ‘lógicamente necesario’ [...]; se trata de lo apremiante, de lo urgente” (Oyarzún en Benjamin, 2009: 27).

es su instrumento, mismo que cumple la función de preservar e imponer un interés dominante del presente sobre la historia, cuya principal categoría, como escribe Pablo Oyarzún, “es la tradición, [y] su evaluación del proceso histórico, la decadencia” (en Benjamin, 2009: 30). El cine clásico encarna sin duda este paradigma historiográfico en el ámbito de la historia del cine; y también pertenece a esta configuración jurídica de la vida, entre otras cosas, la biografía de los autores tomada como principio normativo y reductor del sentido de sus obras, transformándolas en extensiones documentales de su vida pública y biológica.

Una de las estrategias retóricas de las que se suele valer el demonio jurídico en el cine de autor es apelar a la causalidad propia de la técnica narrativa no solamente para determinar en una línea continua el despliegue del relato, sino también a nivel parabólico, como recurso de una cierta técnica autobiográfica. El resultado de aplicar esta clave de lectura conduce irremediamente a reducir el sentido del filme a una ilustración metafórica de las causas del autor, lugar en el cual se hallaría el verdadero origen de la narración, asegurando la prevalencia de un doble credo de la tradición, ya rebatido desde ambos frentes: la idea romántica del artista genial, desmontada por la tesis de la muerte del autor; y la teoría clásica-formalista de la narratología que veía en la *fabula* la semilla del discurso, cuando es éste el que hace florecer configuraciones narrativas distintas, según lo propone Emma Kafalenos (p. 252). Tal idea espuria del origen ha producido una inversión que consiste en la usurpación y perversión de la actividad auténtica del genio por parte del demonio jurídico. Así ha sucedido, por ejemplo, cuando se hace una profunda reducción del sentido de *Eraserhead* (1977) haciendo coincidir ciertos datos biográficos de la vida del artista con los eventos narrativos que expone el filme y que se vinculan a través de esta lectura de un modo en el que la autoridad de la anécdota aniquila las posibilidades poéticas de la imagen cinematográfica, las cuales desbordan toda clase de determinación formal, no sólo las narrativas.

La mayoría de las lecturas que hace, por ejemplo, Greg Olson, en su exhaustivo libro sobre la vida y obra de nuestro autor, *David Lynch: Beautiful Dark* (2008), tienen esta tendencia. En dicho libro, y para remitirnos al mismo caso de *Eraserhead*, el biógrafo escribe, entre otras diligencias similares, que

Lynch siempre ha dicho cuánto se identifica con Henry, y claramente la súbita paternidad de Henry es un retrato autobiográfico de Lynch[:] La abstracción

cinemática de sus ansiedades urbanas en Filadelfia, el nacimiento inesperado de una hija deformada, su pánico a ser padre, la destrucción de su matrimonio, y el crecimiento de su consciencia a través de la meditación, han tentado, mistificado, inquietado y perseguido a espectadores a lo largo del mundo (2008: 90, 96).

Sin duda estos factores autobiográficos pudieron haber jugado un papel importante que explicaría, en parte, la profunda penetración psicológica del filme y de la mejor obra de Lynch en general, situada siempre en escenarios intimistas y centrada en los problemas de la psique humana. Es innegable que este perfil temático que explora el cineasta con mayor interés y elocuencia precisa una aproximación autobiográfica. Sin embargo, como hemos dicho varias veces antes, la forma en que pone un artista su propia vida en juego mediante una operación cinematográfica sólo es justificable desde el punto de vista de la retórica autorial si dicho proceso consiste en transformar la singularidad de esa vida en problemas del lenguaje del cine, y de ningún modo a la inversa, como parece sugerir la lectura de Olson; pues es evidente que todo el peso dramático de su interpretación parece caer sobre la vida jurídica¹⁶² de Lynch, de la cual *Eraserhead* no parece figurar más que como una suerte de evidencia para su crónica; una «abstracción cinemática» que no pareciera tener otra cualidad que la de demostrar el estado psicológico del artista durante sus primeros años de vida profesional. Desde la perspectiva benjaminiana, podríamos decir que esta apropiación del cine por parte del derecho es una aplicación de la actividad básica del demonio jurídico, que consiste en reducir el sentido de la Historia a la facticidad documentada por sus instituciones.

Pero el demonio jurídico no habita exclusivamente en la lectura biográfica del cine de autor. Toda clase de determinismos desfilan en las lecturas dominantes que podemos encontrar sobre la obra de David Lynch. Por ejemplo, en su ensayo, “In Heaven Everything Is Fine. Erasing Traditional Morality” (2011), Jason Southworth cuestiona la legitimidad de tres lecturas «oficiales» del mismo filme, a saber, que el tema del filme es el aborto, el suicidio o que no hay ningún tema definido. La falta de pertinencia de las tres formas de

¹⁶² El término «jurídico», tal como puede entenderse en los textos de Benjamin, en especial con relación al problema político y filosófico del derecho, remite a todas las circunstancias de la vida de una persona y de una civilización (en este caso el director David Lynch) que son reguladas y establecidas por las distintas instituciones que confieren a esa vida una existencia biológica legal, y la determinan y limitan a través de sus categorías. Conceptos como la biografía, el derecho de autor, la propiedad privada, los medios de producción que hace accesibles el capital, entre otros, son, en este sentido, instancias jurídicas que condicionan la vida productiva de un autor.

entender el filme, según Southworth, no se debe a la posible sobredeterminación de los signos interpretados (como sería nuestra postura), sino a que no dan cuenta de todos los motivos abstractos o alegóricos que soporta el filme. Frente a este diagnóstico, el autor propone una lectura más completa en el sentido de que da una sola explicación para todos estos motivos, ofreciendo una nueva interpretación ética; sin embargo, a mi juicio al menos, no deja ella de buscar imponer a las posibilidades virtualmente inagotables del filme las condiciones de un supuesto hecho consumado: que el filme aborda el problema filosófico de la emancipación moral. El problema de esta lectura (y de las que critica) es que pretende *sustituir* a las demás interpretaciones con una autoridad semejante, o absorberlas si le vienen bien a su esquema. Por ejemplo, explica el sentido de la imagen monstruosa del hijo de Henry y Mary como una «alegoría» definida como “una cosa [que] es representada visualmente como otra” (190). De acuerdo con esta noción de partida, y “puesto que siempre vemos al niño después de que Henry o Mary lo observan, su apariencia parece ser una metáfora de la forma en que Henry (y posiblemente Mary) lo experimentan —como una creatura repugnante, no como el pequeño manojito de alegría que les han enseñado a esperar” (195).

Ya el solo hecho de hacer una interpretación de la obra de arte con el propósito de “explicar” cuál es el tema que trata supone un grave problema (atribuible a una intencionalidad cientificista del demonio jurídico que se halla en la base de toda la filosofía del arte contemporáneo¹⁶³) desde el punto de vista de la crítica, pues lo que esta última debería garantizar ante todo es la posibilidad de cuestionar la obra desde perspectivas imprevistas; impedir que se dé por sentado la eficacia de los medios. Pero el problema se agudiza cuando, de modo similar a la lectura biográfica, el propósito de la interpretación de Southworth parece ser el de usar el filme como ilustración didáctica de un problema que a ese filme le es exterior, en este caso, ya no sobre la vida de Lynch, sino relativo a la filosofía ética moderna (Nietzsche, Sartre, etc.), y que consiste en el rechazo de los valores judeocristianos como forma de liberación del espíritu.

Tanto en la lectura de Olson como en la de Southworth, las imágenes de *Eraserhead* no sirven sino para explicar un problema que nada tiene que ver con ellas: la vida jurídica del autor o un tópico estudiantil de la filosofía. Y no es que tales interpretaciones sean

¹⁶³ Me refiero a una precarización de la teoría del arte que, recurriendo a una retórica propia del positivismo lógico, reduce la experiencia del arte a la especulación filosófica del tratamiento temático de las obras. (V. Danto, 2002: 177.)

«incorrectas», o que no pueda entenderse el filme de esas maneras; el problema en ambos casos es que sus intenciones pretenden por igual transformar una preocupación individual del investigador —sea cronista o maestro de filosofía— en la verdad de la obra que analizan, planteando problemas que ni siquiera se sitúan en el espacio propio de la obra. En cambio, una interpretación crítica debe ahormarse en los valores técnicos —cinematográficos, en este caso— que resalta la obra, a su manera de ponerlos en juego y de hacerlos manifiestos, no para aplastarlos entre el papel y la tinta, o para hacerlos cumplir el rol subsidiario de un concepto, sino para mostrar su singularidad insustituible, las oportunidades de comunidad que nos ofrece en su experiencia.

II

Toda nuestra investigación (lo hemos dicho más de una vez) parte del supuesto de que el cine de autor, tal como fue celebrado por los críticos de los *Cahiers du cinéma*, es un movimiento de actitud revolucionaria, pues la defensa de su caso consistía en desarticular los mecanismos de producción burguesa ligados a una reducción del arte cinematográfico a sus virtudes literarias, y recuperar la autenticidad del cine poniendo sus medios de producción en manos de la gente, sea que se entendiera tal premisa de manera radical, al modo de Chris Marker, o poética, como lo entendió Truffaut. Y valorar la función de la crítica que acabamos de subrayar es crucial para comprender el cine de autor como un cine de actitud revolucionaria, puesto que es justamente apelando a la legitimidad objetiva de los conceptos la manera en que la tradición y la historiografía mantienen bajo control las estrategias de emancipación que los pueblos ponen en práctica por medio del arte.

En el caso de Lynch, puede objetarse que tal oposición entre autor e institución no comporta la forma contestataria y abiertamente antisistémica que describimos en el *auteur* norteamericano de la primera ola (apartado 2.2) —a la que nos remitiría una definición de diccionario de lo revolucionario—, sino que cada cuadro de sus filmes llega a nosotros después de un arduo proceso de refinamiento estético que se sustenta en un uso canónico de los medios, y no sólo eso: de hecho, es cierto que puede vérsese adoptar con cierto entusiasmo y con mucha frecuencia una estética y una moralidad de posguerra muy anestesiada y muy

comercial¹⁶⁴. Sin embargo, la fuerza poética que desafía al espectador y que nos permite postular el trabajo propiamente artístico de Lynch como dechado del cine de autor proviene de su capacidad para dislocar comportamientos previstos por la técnica cinematográfica clásica, morales, estéticos y narrativos, justamente desde el interior mismo de sus convenciones, una característica del autor que informa sus imágenes más poderosas y que hablan desde una instancia de enunciación muy distinta y muy distante de la del demonio jurídico; una instancia que depende fundamentalmente de una condición de apertura del discurso que posibilite nuestra intervención individual, como espectadores: violencia gratuita, diálogos enigmáticos y enrarecidos, acentos y lenguas sin traducir, montaje fragmentario, conversaciones incómodas con el surrealismo, con el género negro, con el *road film*... estos y otros recursos dependen de nuestra actividad para integrarse como elementos operativos de la obra, pues no encajan en el esquema básico de la tradición; esto quiere decir que no hay, entonces, un manual preestablecido que nos instruya para interpretarlos «adecuadamente». Tal instancia se corresponde por dichos motivos con la que Benjamin llama *el genio*.

Es en “Destino y carácter”, un brevísimo ensayo de unas tres páginas, decíamos, donde Benjamin opone los conceptos del genio y el demonio. Según dicha oposición, el genio supera las imposiciones jurídicas de la culpa y la desdicha a partir de la figura de moralidad infantil del héroe trágico:

[E]l derecho eleva las leyes del destino (la desdicha y la culpa) a medidas ya de la persona; [...] debido a su indebida [*sic*] confusión con lo que es el reino de la justicia, el orden del derecho [...] se ha mantenido más allá del tiempo que abrió la victoria sobre [el demonio]. No en el derecho, sino en la tragedia, fue el espacio donde la cabeza del genio se logró elevar por vez primera de la espesa niebla de la culpa, dado que en la tragedia ya se quiebra el destino demoníaco. [E]n la tragedia, comprende el pagano que es mejor que sus dioses, y justamente tal conocimiento lo deja enmudecido, sin palabras. [...] El «orden moral del mundo» no queda pues ahí reestablecido, sino que, en su seno, el ser humano moral quiere enderezarse, todavía

¹⁶⁴ “En los cincuenta que yo viví había un optimismo flotando en el aire, el sentimiento de un futuro brillante y reluciente, [como] el cromo de aquellos autos tan hermosos, una época hermosa para soñar” (Lynch en Lean, 2007).

mudo e infantil (y como tal se le llama «héroe»), en el temblor del mundo atormentado. La paradoja que constituye el nacimiento del genio en el silencio moral, en la que aún es infantilidad moral, es pues lo sublime de la tragedia. Probablemente ésa sea la razón de lo sublime en tanto que tal, donde el genio aparece antes que Dios (2008, II, 1: 178-79).

El autor que se expresa por medio del genio es tal, entonces, en la medida en que se anticipa a la pretensión luciferina del autor romántico, divinizado. Esta facultad se justifica en la virtud trágica de su inocencia moral, en su *silencio* o falta de intención (porque no habla ese lenguaje) en ejercer cualquier clase de autoridad, y como tal —por lo menos en su imagen pura y abstracta—, es inaprehensible para la ideología. En este sentido, el genio representa en el aparato benjaminiano la interrupción de la continuidad y la causalidad que las clases dominantes han instrumentalizado como formas de sometimiento de los pueblos. El genio designa, entonces, la expresión de una vida distinta que puede irrumpir momentáneamente en la esfera de esa otra vida que da el derecho. A esta interrupción puede atestiguarle, por ejemplo, en la absoluta singularidad del instante, pues cae —diría Benjamin— con la fuerza de un relámpago que ilumina por un momento una diferencia, sustancial, fugaz e intraducible, imposible de ser reducida a la positividad fáctica de una forma o de una estructura. Es lo que sucede en el cine de Lynch cuando la acción queda suspendida en un espacio de temporalidad incierta, impredecible, capaz de interrumpir el flujo continuo del relato y de perforar la membrana de la diégesis, a fin de articular, en cambio, una estrategia alegórica (silente) en el uso de los medios. La interpolación de fragmentos narrativos más bien autónomos (de una ligazón narrativa muy débil), como el de Dan, el soñador del café Winkies (Patrick Fischler), en *Mulholland Drive*, o las secuencias de los conejos en *Inland Empire*; las interrupciones autorreferenciales o metaficcionales de la continuidad narrativa por parte de entidades sobrenaturales, como las visitantes (Grace Zabrizke y Mary Steenburgen) de *Inland Empire*, *The Lady in the Radiator* (Laurel Near), en *Eraserhead*, *The Mystery Man* (Robert Blake), en *Lost Highway*; así como los múltiples gestos de vinculación mitológica/intratextual (nos extenderemos en este punto hacia el final del Capítulo 8) a lo largo de toda la producción del cineasta, entre otras estrategias, son índices de un comportamiento alegórico básico de la *mise en scène* lyncheana.

Queda claro que no podemos ubicar el fundamento del genio, tal como podría vérselo operar en el cine, en una dimensión particular como la narración o la fotografía, sino como articulación de la poética cinematográfica en su integridad experiencial, en la reflexividad de su autoproducción. Y dado que tal producción no afirma nada para su «creador», el producto de su actividad redundante en una consecuente habilitación de la autoría espectral, producida a partir de esta idea heroico-trágica del silencio. En el caso de Lynch, como muestran los ejemplos que acabamos de enlistar y los que podrían añadirse, el genio aparece en las posibilidades de fragmentación propias del montaje cinematográfico que desmantelan todo propósito de continuidad ideológica, lo cual constituye su procedimiento de autoproducción (poético) más auténtico.

Cuando estas imágenes ceden al espectador la posición de la enunciación (porque no están determinadas por convenciones preestablecidas y pueden, para decirlo llanamente, decir lo que se quiera), Lynch asume la función del genio benjaminiano que, desde su configuración intersubjetiva, pone en acto una fuerza destructiva (de la tradición) e inaprehensible (porque se resiste a la definición) que subyace al aliento revolucionario surgido en el corazón de los pueblos. Esta oposición entre el demonio jurídico y el genio plantea, entonces, la misma pugna entre alta y baja cultura que define la matriz dialéctica del cine de autor. El mismo Benjamin veía ya este potencial en la lógica masiva del cine y en su condición de reproducción técnica, como estrategias de empoderamiento de las clases oprimidas. Por eso decía que, “[i]ncluso en su figura más positiva, [el cine] no es pensable sin su lado destructivo, catártico: la liquidación del valor tradicional de la herencia cultural” (Benjamin, 2003: 45). Entonces, el genio representa, en el cine de autor por lo menos, la voz virtual de la masa, del público, la cual sólo se hace oír a partir del silencio del autor, es decir, ahí donde el discurso se abre a la indeterminación, por eso su proceder no puede ser definido en los términos de un signo ni de una estructura, porque no pretende sustraer lo singular y traducirlo al dominio empírico del demonio jurídico, sino que lo resalta, lo rescata y lo mantiene intacto en los dominios de la propia técnica que lo ofrece como tal a nuestra experiencia. Si bien se puede objetar que la indeterminación produce un vacío, éste no conduce a la carencia del sentido de la existencia, como sugiere el ánimo escéptico de la posmodernidad. En cambio, se trata de un vacío que es performático porque propicia, en

tanto que hay, en efecto, un acto de enunciación intersubjetivo, una nueva oportunidad para construir comunidad, sólo que la performance procede de la enunciación espectacular.

Esta articulación del genio benjaminiano coincide con lo que Federico Galende escribe en *Walter Benjamin y la destrucción* (2009) a propósito del mismo principio, a saber, que el genio “no es ni un dominio ni una esfera, no es una forma ni un campo, es una *manifestación*. Esto, en el sentido de que sólo se muestra en la oscilación, en una aparición que es a la vez un ocultamiento, [...] que tiene el delgado espesor del silencio o que estalla como un sol o que se abrevia en un destajo” (34, 32). Más aún, podríamos también tratar de captar con esa misma caracterización la experiencia del autor implícito al respecto de la ficción, y hacerlo coincidir en todas sus puntas con las del genio, puesto que también puede decirse que el autor implícito desborda las limitaciones del signo y de la estructura. Ambos principios, el genio y el autor implícito, oponen a estas determinaciones la *fuerza débil* del nombre y de la alegoría que define la actitud revolucionaria de la acción poética.

A diferencia de la imposición historiográfica, Benjamin apela a esta noción de fuerza débil para describir una actitud hacia la historia que no secuestre de manera selectiva y arbitraria los acontecimientos para reordenarlos y reinvertirlos en el presente, sino que afirme la eficacia del pasado como pasado, en la imposibilidad de su captura. Del mismo modo, el autor implícito no puede operar en el discurso ficcional como sentencia unívoca o como un llamado a la acción directa, mediante una interpretación objetiva de la metáfora o de la parábola. Tal vinculación sería procedente a pesar de que, para Benjamin, la fuerza débil tiene, ciertamente, un carácter mesiánico, redentor, porque el ánimo melancólico que motiva su operación de rescate no la efectúa en realidad, no es llevada a cabo por el alegorista, su trabajo se limita a resaltar su necesidad de justicia, y por lo tanto la intención de su faena es contraria a todo propósito de modificar el pasado según las exigencias de un lugar privilegiado del presente; sabe, más bien, que puede aspirar tan solo a *nombrar* la intensidad de esa urgencia, a evocar la voz acallada de su condición pretérita, trunca, inaprehensible. Como explica Pablo Oyarzún, en virtud de esa renuncia a transgredir el pasado se dice que es débil, pero en tal debilidad radica su fuerza, porque con ello “resiste su inversión (su capitalización) en presente [y] porque afirma (en el sentido de la aceptación) el pasado como pasado [...] a fin de validar la eficacia absolutamente singular del pasado como tal” (en Benjamin, 2009: 25-26).

Sin embargo, esta es me parece sólo una faceta del autor implícito. Si aplicamos estas ideas del proyecto benjaminiano de la filosofía de la historia al fenómeno de la ficción, o por lo menos a su articulación como cine de autor, podríamos recalibrar el alcance hermenéutico del autor implícito más bien como un entrecruce dialéctico entre el demonio jurídico y el genio, de tal manera que opere en la narración como una instancia cuya «fuerza débil» consiste en renunciar a definir de manera unívoca o universal la intención o el sentido de la obra, y limitarse en cambio a una existencia fugaz que nace y muere en su experiencia, pero hay que saber que en esa renuncia se oculta también un proyecto encubierto del demonio jurídico que David Lynch pone en marcha en una supuesta operación metafísica de expansión de la consciencia. Así, el autor implícito es la expresión de toda la diversidad de instancias de enunciación que pone en juego cierto uso del lenguaje cinematográfico, lo cual lo convierte en una manifestación polifónica, cuya última función es revelar en sus inconsistencias, imperfecciones e ironías el carácter ideológico de la obra de arte. Por eso no podemos simplemente dejar de lado el hecho de que también el demonio jurídico se expresa en la voz silente del autor implícito. Sin embargo, si el autor implícito incorpora no sólo al genio benjaminiano, sino que también representa las intenciones del demonio jurídico, esto implica una transformación cualitativa de este último, pues no se le puede admitir como enunciación propia del discurso ficcional salvo que se interprete a través de la misma operación oscilatoria del genio y revocando su intención de modificar el sentido de la obra allende los límites de su técnica. Así, al incorporar al demonio jurídico, el autor implícito lo despoja de toda su autoridad «legal», de su pretensión documental o antropológica, y convierte todos sus valores en una voz irónica —y fundamental— del discurso *ficcional*.

Si el autor implícito tiene tal facultad es porque, como hemos tratado de explicar, se entiende como la expresión de un *yo intersubjetivo*. Por lo tanto, su intencionalidad no se aferra a ninguna posición, por el contrario, su expresión más palmaria ocurre en el momento en que traiciona a sus delegados hablantes, cuando se olvida de sí para *ser* filme, novela, poema. Podemos pensar en él como resultado de la tendencia primaria de todo arte que consiste en el trabajo propiamente poético del autor, en tanto queda proyectado en el texto fílmico como una operación técnica de autoproducción. En ese olvido, el autor implícito registra la marca indeleble de una singularidad intersubjetiva; por lo tanto, no renuncia a su individualidad, sino que la despliega subrayando el carácter procesual, siempre inacabado e

imperfecto, del discurso, o sea, la *enunciación*. En otras palabras, la operación enunciativa propia del autor implícito destruye la autoridad apriorística del autor jurídico al compartir su autoría con el otro, con el lector o el espectador, creando siempre formas insólitas de comunidad, resistiéndose de tal manera a ser tratado con el raser de la tradición, a ser o producir mera información, para reclamar su función interruptora de la continuidad historiográfica y para aniquilar sus instituciones reguladoras. De ahí que hayamos insistido en el carácter contracultural que recorre todos y cada uno de los caminos del cine de autor y que lo pone necesariamente en una relación dialéctica frente a sus condiciones de producción.

El autor implícito se manifiesta como una imagen que, según Wayne Booth, revela, entre otras cosas, el grado de confiabilidad con que las distintas figuras narradoras nos aproximan la narración. Para nosotros, sin embargo, esa actitud de sospecha es un presupuesto de entrada, y por eso será más importante entender la figura del autor implícito como una producción de *polifonía intersubjetiva*¹⁶⁵ que no se halla sancionada en ninguna forma apriorística —de ahí la naturalidad de la sospecha—, sino que exige, espera o supone la participación de nuestra propia sensibilidad tanto como la del artista, según se despliegan ambas en el uso alternante de las distintas tribunas de enunciación.

En este punto sería oportuno preguntarse por la pertinencia de la tesis del lector implícito que propone Wolfgang Iser en su conocido libro *El acto de leer. Teoría del efecto estético* (1987). A grandes rasgos, esta teoría se puede describir como una metodología para observar los procesos de transformación del sentido que posee un texto literario en virtud del acto de lectura, en la cual, el lector implícito es un concepto fundamental que designa “al rol del lector factible en el texto, que consta de una estructura del texto y de una estructura del acto” (69). No sólo es que este concepto del lector implícito está evidentemente construido a partir y como contrapunto del autor implícito de Booth, sino que su interés en el lector parece apuntar hacia la misma dirección que nuestra empresa. Sin embargo, a riesgo de hacer una lectura superficial de su propuesta, no la consideramos porque hemos detectado en sus formulaciones ciertas suposiciones que dificultan mucho su integración con otras convicciones que para nosotros resultan más importantes. El problema que estas suposiciones

¹⁶⁵ Si bien calificar un fenómeno polifónico de intersubjetivo podría parecer a primera vista algo redundante, no me queda claro si en los textos de Bajtín se suponen las operaciones polifónicas —como las de Dostoievski, por ejemplo—, como resultado de un trabajo de colaboración entre escritor y lector realizado en condiciones de igualdad. Es tal resultado la posibilidad que queremos subrayar en la actividad del autor implícito.

representan para nosotros es la manera en que Iser define al lector implícito como un “método trascendental” (69), es decir, bajo la pretensión de descubrir mediante su puesta en práctica estructuras apriorísticas y universales de la lectura de los textos de ficción (Iser, 1987: 70), pretensión de la cual nuestra aproximación no podría estar más lejos. Por ejemplo, escribe que, cuando en su libro él hable sobre el lector, “con ello se hace referencia a la estructura inscrita en los textos, [que] encarna la totalidad de la preorientación que un texto de ficción ofrece a sus posibles lectores. [...] Por ello, el concepto del lector implícito describe una estructura del texto en la que el receptor siempre está ya pensado de antemano” (64).

Por otro lado, cuando Iser habla de este «rol del lector», para corregir otros intentos por definir la actividad de la lectura en una estructura, como el lector ideal, o el lector de época, no hace sino replantear en otros términos lo mismo que representa *la función* del autor implícito que Iser ignora injustamente al comprender todo el trabajo de la *New Criticism* como una teoría de la significación en la que, pese a todas sus distancias, estaría implicada también la obra de Booth: “Querer interpretar la función del arte con las mismas normas que habían sido desarrolladas para desvelar el significado del arte, revelan en último término que se vuelve a perder lo que se había ganado mediante el descubrimiento de su función. Pues una función no representa un significado, sino que efectúa algo” (Iser, 1987: 37). No se ignoran con esto meras cuestiones superficiales como que ya desde el título del libro de Booth se anuncia su énfasis en la retórica, es decir, en los efectos sobre el lector, o que ninguno de los análisis de Booth pretenden inducir una determinada lectura, que es a donde apunta todo correctivo de la teoría de la recepción, sino también que cuando Booth estudia el tema, la estructura y la técnica como variables de la escritura ficcional, su interés en ellas se justifica en la *actitud* de los autores hacia ellas, la cual “depende en última instancia de las nociones de propósito, *función* o *efecto*” (Booth, 1984: 53, énfasis mío), una actitud que *necesita* de toda nuestra desconfianza como lectores, de la habilitación de nuestras facultades productivas para subvertir, justamente, cualquier estructura prevista por el texto.

Wayne Booth llama a esa figura de sospecha y rebelión que creamos mediante una lectura crítica «autor implícito», una imagen que, como ya dijimos, nace, crece y muere en nuestra lectura, en una conversación que, como lectores/espectadores, sostenemos con el autor, de acuerdo con las condiciones que dispone la técnica que nos pone en comunicación. El autor implícito no puede reclamar, entonces, ninguna otra cosa que la verdad

inaprehensible e indeterminada de la obra de arte, latente en las posibilidades de su técnica, en su *mise en scène*, en el caso del cine, y de ningún modo se le podría considerar en términos trascendentales. La función social de ese reclamo consiste en resistir la instrumentalización ideológica del texto, impedir el flujo libre de sus palabras, como escribió Foucault en alguna parte, pues, a fin de cuentas, el autor implícito funciona como una instancia de mediación que interrumpe toda sobredeterminación intencional, sea atribuida al escritor/cineasta o al lector/espectador, entendidos como autoridades autónomas, y en cambio, fomenta la producción colectiva de la autoría.

Cuando hablamos de cine de autor, entonces, nos referimos a la obra fílmica de un artista que inventa su propia técnica —como decía Fereydoun Hoveyda (Capítulo 1)— no solamente para caracterizar una forma arbitraria de ser del discurso fílmico (como también dice Foucault en “¿Qué es un autor?” [1984: 60]), sino a fin de tomar cierta distancia de las condiciones de producción —de privilegio o precariedad— que justifican su existencia (bajo la forma de herencia cultural hegemónica) y oponerles una mirada histórica, consciente de su situación. Calificar este tipo de cine como «de autor» es un intento por designar el gesto de tomar la absoluta singularidad del nombre como principio o consigna de interrupción poética, su impropiedad estructural como amenaza de ruptura con la tradición; un instante que acontece sólo cuando se encuentra con la individualidad de nuestra propia lectura, produciendo un fenómeno autorial de emancipación intersubjetiva. Esto quiere decir que, en mi experiencia, por ejemplo, de *Blue Velvet*, el nombre que conjura el autor implícito al expresarse en las complejas yuxtaposiciones identitarias a través de la figura del voyeur (Capítulo 7), bien puede ser “David Lynch”, sin embargo, lo que nombra esa etiqueta no es de ningún modo la presencia jurídica del autor-demonio, sino el modo singular de manifestación en mi lectura de esa figura intersubjetiva como co-operador del discurso.

Quizás el puntal más débil del aparato crítico de Booth, y por el cual podría ser útil la propuesta de Iser, sea el haber presupuesto que todo él está construido sobre la base de esta concepción *polifónica de la lectura*, y no llegar a aterrizarlo adecuada o suficientemente, como él mismo reconoce en el epílogo que escribe para la segunda edición de *The Rhetoric of Fiction*:

Haber leído obras como [...] *Problemas de la poética de Dostoievski*, [...] me ha enseñado cuántos tipos y matices de dobles-vozes hemos conciliado bajo distintos términos muy generales. En mi defensa diría sólo que los términos críticos no son conceptos fijos y que una gran parte de lo que discuto como *ironía* y como *narrador no confiable* es equivalente de lo que otros discuten bajo términos como *erlebte Rede* o los términos ‘polifonía’ y ‘heteroglosia’ de Bajtín (1983: 409).

Es cierto que la función del lector de Iser sí hace explícito que esta “sólo se produce a partir de una conjugación de perspectivas [y que] se desarrolla en la actividad conducida de la lectura” (Iser, 1987: 63). Sin embargo, nuestra propuesta ya incorpora en su núcleo una noción de intersubjetividad construida desde cierta aplicación de la teoría de la enunciación que nos parece suficiente; y, por otro lado, la modalidad *conducida* o *dirigida* que Iser reconoce en la actividad de la lectura deja ver en su concepción un peso de la deuda que la teoría del efecto estético tiene con el autor implícito de Booth, una deuda que, a mi juicio, no ha sido reconocida por el mismo Iser con debida justicia y que, por otro lado, revela que ni siquiera él puede negar que el autor implícito es un concepto fundamentalmente intersubjetivo: de lectura/escritura.

III

Todo esto quiere apuntar hacia un comportamiento del producto material del discurso, el poema, la película, según el cual, desde el mismo momento en que se separa de su creador por su condición tecnificada, se convierte él mismo en experiencia viva, en una *imagen de autor*. Tal condición de imagen ubica al autor implícito en los límites técnicos de la obra, pero también significa que transforma todo lo que ahí tiende a ser «obra de arte» en un espacio en el que *todo* puede acontecer, pues nada hay en él preestablecido por ninguna ley, sino que se ofrece en su potencial infinitud a las posibilidades, ya no del concepto, sino del nombre.

Precisamente, a raíz de tal necesidad de nombrar lo inaprehensible del mundo — aquello que excede al signo y la estructura— los movimientos revolucionarios,

históricamente, han articulado sus respectivos discursos con la boca de los poetas. De ahí que la figura del *auteur* de los *Cahiers du cinéma* haya opuesto a la maestría ejecutante del *metteur en scène* un equivalente cinematográfico del coraje y la imperfección del poeta hölderliniano.

Desde el punto de vista revolucionario, se podría decir que la tarea del poeta se consigue en la medida en que pone al descubierto el hecho de que la articulación clara y precisa de una lengua sería la cara brillante de una moneda cuya contraparte es más bien terrible: la de la *complicidad*, consciente o inconsciente, entre el usuario de ese lenguaje y la clase dominante en lo más profundo de la ideología: la palabra. Hablar claro significa necesariamente articular y legitimar la lengua del amo y su discurso de dominación, por eso la interrelación entre el poeta y el revolucionario parece inextricable, y por eso, quizás, la fuerza débil mesiánica que propone Benjamin para mirar la historia invierte las categorías morales nietzscheanas del amo y el esclavo. Testimonios ilustres de esta actitud de rebelión hacia el lenguaje propia del poeta los encontramos por todas partes: en una poesía como la de Paul Celan, escrita casi siempre en alemán pero desde una cosmovisión profundamente judaica que enfrenta a la lengua con sus propias limitaciones, por ejemplo, incorporando a sus poemas palabras extraídas de diccionarios especializados¹⁶⁶; en la actitud subversiva respecto al lenguaje de Derrida, un *outsider* argelino obligado a escribir para la academia en francés; en los distintos movimientos libertarios como el africano (y en cierta medida el latinoamericano) que en su mismo proceso de liberación —esto lo dice Sartre en “Orfeo Negro” (1960)— se ven obligados a usar el aparato de pensamiento de sus conquistadores/opresores. Todas ellas: el alemán para Celan, el francés en los casos de la poesía de liberación negra y el de Derrida, el castellano en los poetas latinoamericanos, son lenguas dominantes subvertidas por las estrategias poéticas de estos autores desde el interior mismo de sus convenciones gramaticales.

Sin embargo, si pensamos en esta vocación de la poesía como una intención paradójica de rebelarse y no hablar ninguna lengua para hablarlas todas —para hablar la

¹⁶⁶ Oyarzún recuerda con frecuencia el caso de “Todtnauberg”, el poema de su encuentro con Heidegger que inicia con “Árnica, bálsamo de los ojos [...]”, una palabra que probablemente —especula el filósofo— el poeta tomó de un diccionario de botánica. Este procedimiento tiene un carácter subversivo que no proviene de la sensibilidad o la experiencia del poeta, sino de una operación «fría», absolutamente técnica y, no obstante, pone en tensión al lenguaje desde el repertorio de las instituciones reguladoras más inflexibles de la lengua opresora.

lengua pura, diría Benjamin¹⁶⁷ — ¿no estaría presente, precisamente, un peligro latente de purismo lingüístico, que conduce ya sea a la universalización o al extremo hermetismo? ¿No es precisamente ese movimiento de emancipación del arte de su función ritual el que condujo a las vanguardias artísticas a alejarse por completo de la vida y recluirse en la esfera del purismo greenbergiano donde sólo se hablan los iniciados? ¿No cae el cine de David Lynch en esta misma clausura autárquica cuando su discurso parece volverse impenetrable?

Interrogantes de esta clase nos podrían sugerir que lo intraducible en el cine de Lynch acaso no sea, como nosotros creemos, el espacio más fértil para la enunciación autorial, sino uno que conduce a una declaración artepurista del lenguaje cinematográfico, es decir, que el interés de su trabajo estaría justamente en aquello del cine que, en tanto lengua autónoma, nos es inaccesible (místico, diría Wittgenstein), puesto que nos excluye de su procedimiento creativo al hacernos imposible la tarea de traducirlo a la lengua común de las palabras. Y ya sabemos que tratar sus filmes de ese modo —del modo en que él ha declarado que le gustaría¹⁶⁸— significaría situarlo de inmediato en esa clase de arte reaccionario que José Carlos Mariátegui criticaba con la poderosa imagen de la Torre de Marfil (1924), mientras Benjamin hacía lo propio en el ensayo sobre la obra de arte cuando denunciaba la reacción de *l'art pour l'art* ante la crisis de la belleza que abre la fotografía:

[C]uando el surgimiento de la fotografía [...] mueve al arte a detectar la cercanía de la crisis [de la belleza], éste reacciona con la doctrina de *l'art pour l'art*, que es una teología del arte. De esta derivó entonces directamente una teología negativa, representada por la idea de un arte puro, que rechaza [...] cualquier función social del mismo. [...] [P]or primera vez en la historia del mundo la reproductibilidad técnica de la obra de arte libera a ésta de su existencia parasitaria dentro del ritual. [...] *Pero si el criterio de autenticidad [aniquilado por la lógica de la reproducción técnica] llega a fallar ante la producción artística, es que la función social del arte en su conjunto se ha trastornado. En lugar de su fundamentación en el ritual, debe aparecer su fundamentación en otra praxis, a saber: su fundamentación en la política*" (Benjamin, 2003: 50-51).

¹⁶⁷ V. "La tarea del traductor" (1996).

¹⁶⁸ "To me [cinema] it's its own world. I like going into that world and I don't know what it says [...]. No, you have everything in the film, that's the thing" (Lynch en Lean, 2007).

Pero, como muestran este pasaje, Celan, Derrida, o los poetas revolucionarios —si no también las vanguardias en la plástica o la música—, el artepurismo no se justifica en la intraducibilidad de sus formas, sino en la negación del valor social del arte. Bajo la máscara de una autonomía formal desinteresada, el proyecto reaccionario del «arte por el arte» consiste en mantener la hegemonía de una idea burguesa de belleza —y de autor— que no se sostiene de ningún modo en aquellas operaciones límite del ánimo de los poetas, sino en la tradición y en el ritual de la belleza, estrategia con que la burguesía ha justificado la instrumentalización ideológica del arte en una traducibilidad esotérica a la palabra: la palabra divina en el arte clásico, la del crítico en la modernidad. La noción de un arte puro es reaccionaria porque pretende ampliar su dominio a la esfera de la política, estetizándolo todo, institucionalizar y, por lo tanto, esterilizar todo intento de emancipación intelectual, asignándole de forma condescendiente la categoría burguesa de “Arte”. De ahí que, a partir del concepto de vanguardia, una acción poética revolucionaria, entendida como modificación de la praxis artística hacia su comprensión política —lo cual define la actitud del movimiento del cine de autor al que aspiraban los críticos de los *Cahiers du cinéma*—, no pueda entenderse simplemente como una transfiguración del arte en texto, de la indeterminación de la imagen cinematográfica en la imposición semántica de la palabra del crítico o del dios legitimador. Por el contrario, lo que tiene de revolucionario la imagen poética, en especial en un medio masivo como el cine, es el poder de habilitar la función productiva de la lectura común, exigencia básica de toda noción intersubjetiva del autor (como la del autor implícito). Como muestran los poetas revolucionarios, esta activación no se confunde, en fin, con el *activismo*, esto es, la invasión violenta del arte en la vida¹⁶⁹. Lo que se activa es la lectura como operación de resistencia, y como tal, sólo puede producirse desde el interior de las posibilidades más propias de la técnica, en el caso del cine, y de forma ostensible en el del genio lyncheano, a través de la desintoxicación audiovisual de la palabra, puesto que sólo en ese espacio, sustraído del *continuum* de la tradición, puede el espectador reclamarle al autor condiciones de igualdad.

IV

¹⁶⁹ *El meridiano* (2003), de Paul Celan, quizás sea el discurso más elocuente que existe sobre la cuestión.

En la relación entre genio y demonio que produce el cine de Lynch, la actitud poética —quizás revolucionaria— que queremos caracterizar se manifiesta en la voluntad de poner en juego una valoración estética de la experiencia inefable del misterio a través de la narración cinematográfica, producida, en especial, desde ese sentido de indeterminación de las operaciones fragmentarias del montaje al que el cineasta se refiere de manera más bien imprecisa como «abstracciones». Abstracciones, podríamos entender, del sentido determinante de las palabras, pero también de la continuidad narrativa del estilo clásico, pues ambos son instrumentos ideológicos de la industria cinematográfica, a cuyo dominio se oponen estas imágenes con mayor claridad. A pesar de la posición privilegiada de la que ahora goza como un *auteur* de renombre internacional en dicha industria, el director sostiene en este sentido de la abstracción —de la indeterminación de la imagen cinematográfica—, una particular resistencia contracultural a sus condiciones de producción que se encuentra incluso dramatizada en el episodio de Adam Kesher (Justin Theroux) contra los hermanos Castigliani (Angelo Badalamenti y Dan Hedaya), en donde la película de Adam pierde su libertad creativa con la sentencia «*This is the girl*», así como el director el control artístico de su obra. El mismo Lynch explica del siguiente modo esta tensión:

La totalidad podría tener una lógica, pero fuera de su contexto, el fragmento adquiere un tremendo valor de abstracción. Puede convertirse en una obsesión. Pero es un gran problema. En los estudios, más frecuente en estos días, no es una persona la que toma las decisiones: es un comité. Y si hay dinero en riesgo, sus trabajos están en juego y se atemorizan. De tal modo, ellos necesitan entender que es lo que van a construir. Así que disminuye la oportunidad para las abstracciones. Las abstracciones no son algo en lo que querrías desperdiciar el dinero (Lynch en Rodley, 2005: 231).

Sin embargo, desde la tribuna del demonio jurídico que se expresa más a menudo en sus entrevistas que el genio (la anterior es una notable excepción), proporción que se invierte en sus filmes, Lynch predica, en contra de este profundo significado de indeterminación que se mantiene casi intacto en *Mulholland Drive* —aunque mal justificado en la autoridad individual del artista, y no en la indeterminación de la abstracción—, un sentido trascendente del mundo espiritual que de algún modo se refleja en sus películas, subordinándolas a la retórica de su mensaje mistificador, bienaventurado, una fuerza positiva que, desde esta

lectura, se dice que fundamenta todo su proceso creativo en la práctica de la meditación, y que conduce en última instancia a la felicidad y a la iluminación. Si puede decirse que *Mulholland Drive* es la obra maestra de Lynch, es algo que definitivamente se puede explicar porque es la obra del cineasta que mejor sabe evadir el discurso mistificador del demonio jurídico, aunque tampoco escapa de él por completo.

Si bien la mayoría de los críticos que explotan la significación esotérica de la narrativa de Lynch suelen advertir que él mismo ha declarado que lo que él “pueda decir sobre [sus] intenciones en [sus] películas es irrelevante” ([Lynch en Chion, 2006: 114], en Mactaggart, 2010: 14), lo más común es que el propósito del demonio jurídico de mistificar la genialidad del procedimiento lyncheano como resultado de la meditación termine apoderándose de su argumentación. En la referencia anterior, Mactaggart se refiere en especial a *Inland Empire*, y toma esa cita de un libro de Michel Chion¹⁷⁰ para subrayar su interés en hacer una lectura de carácter formal del cine de Lynch a partir de dilucidar una relación dialéctica “entre la estasis y el movimiento, entre la pintura y el cine, entre la imagen autónoma y la narrativa diacrónica” (Mactaggart, 2010: 15), un proyecto ciertamente interesante. Sin embargo, cien páginas adelante, el crítico termina echándolo por tierra para sugerir significados trascendentes del filme que son ajenos al problema que se proponía plantear, extraídos de la filosofía hinduista, reduciendo la magnífica indeterminación de *Inland Empire* a un enunciado de sabiduría universal: “[Jerry Aline] Flieger [...] sugiere que ‘dada la prevalencia de los términos cibernéticos que invocan [la imagen de] el laberinto, [...] el mito de Ariadna y Teseo rivaliza con el de Edipo como paradigma del milenio’. Lynch, comprometido con la Meditación Trascendental y con la filosofía hindú, también hace referencia a la red [como configuración del laberinto], pero en un contexto muy diferente. En *Catching the Big Fish, Meditation, Consciousness and Creativity* [2008], él cita el libro sagrado hindú, *The Upanishads*, como epígrafe de sus comentarios sobre *Inland Empire*” (Mactaggart, 2010: 155):

Somos como la araña

¹⁷⁰ Se puede observar una diferencia metodológica evidente entre el proyecto de Mactaggart y el de Chion desde el momento en que advertimos que el interés de Chion en Lynch es atravesado por conceptos técnicos del medio fílmico, en especial del sonido, mientras que el de Mactaggart se centra en la figura del autor. De modo similar, nuestro interés más general no es tanto David Lynch sino la figura poética y retórica del autor, tal como se articula en el discurso de Lynch y el de los cineastas que hemos estudiado a lo largo de esta investigación.

Tejemos nuestra vida y luego nos movemos en ella
 Somos como el soñador que sueña y luego vive en el sueño
 Esto es verdad en el universo entero (Lynch en Mactaggart, 2010: 155).

La cuestión más inquietante de esta lectura no es tanto si Mactaggart introduce a su propio esquema de interpretación unos criterios que atrofian simplemente el resultado de su trabajo hermenéutico, sino que parece haberlo hecho con boca de profeta. Siete años después de la publicación del libro de Mactaggart, el Capítulo 14 de la nueva temporada de *Twin Peaks* sale al aire con el título “We are like the dreamer”, nombrado así a raíz del episodio del sueño de Monica Belluci narrado por Gordon Cole (David Lynch), donde la actriz pronuncia estas mismas palabras del *Upanishads* a manera de acertijo, en el justo momento de la historia donde las piezas del rompecabezas empiezan a indicar a los personajes (quienes conocen mucho menos que nosotros mismos los detalles de la historia) la existencia de dos Coopers, uno malo y uno bueno, el nudo de toda la trama.

Esto es sólo un ejemplo que muestra cómo la palabra ideológica se apropia del discurso de Lynch de la manera más virulenta cuando él mismo o sus críticos portavoces instrumentalizan su producción cinematográfica para promover la mercancía de la “Meditación Trascendental”, lo cual, cuando se lleva al terreno de la crítica y la teoría, adopta una ideología correspondiente a la que podemos llamar *biografismo*. De acuerdo con esta forma de proceder, las abstracciones de *Inland Empire* y de *Twin Peaks*, (por mencionar los ejemplos que hemos abordado) pierden todo su carácter de indeterminación, se resuelven en la sabiduría hinduista, sometiéndose a la sentencia autoritaria, “Esto es verdad en el universo entero”, un enunciado que se justifica en su afán doctrinante. De modo similar, las declaraciones del cineasta en donde se exime de toda la responsabilidad histórica de su enunciación artística¹⁷¹, en lugar de validar la voz de sus espectadores en la apertura de sus

¹⁷¹ A propósito de *Blue Velvet*, por ejemplo, podríamos citar el siguiente fragmento de la entrevista que le hace David al celebrado *auteur*:

DAVID LEAN: Me parece que *Blue Velvet* es incluso más poderosa hoy, veinte, veintiún años después que lo que fue en 1986 cuando fue estrenada porque, paradójicamente, hoy vivimos tiempos más violentos, [...] vivimos tiempos moralmente persecutorios. ¿Piensa Usted que dice mucho más [hoy] de lo que comentaba entonces?

DAVID LYNCH: No lo sé. Para mí [el cine] es su propio mundo. Me gusta adentrarme en ese mundo y no sé lo que dice. Tú sabes, todo mundo dice que es como en los cincuenta: un exterior

imágenes, poseído por el demonio jurídico, lo que hace es negar categóricamente la posibilidad de diálogo con ellos, y cumplir así la tarea de disfrazar su ideología con atavíos de autonomía artepurista, y ocultar la intención ritualista —y por lo tanto chocante— de construir una figura de culto de sí mismo. En otro gesto similar al de la última nota al pie, en la misma entrevista, Lynch declara que, “por increíble que parezca, *Eraserhead* es mi película más espiritual”. A lo que David Lean replica con toda razón, “¿Podría desarrollar esa idea?” —“No”—, responde el cineasta. Esta clase de indeterminación, como puede verse, no permite nuestra intervención, al contrario, la inhabilita, pues el sentido, si bien es incierto, queda clausurado en la espiritualidad insondable del artista.

Lo mejor sería que el artista no diga nada, a fin de permitir a su público ejercer libremente su facultad interpretativa, pero el problema no se resuelve simplemente ignorando lo que sí dice, pues estaríamos ignorando con ello también que esta postura define el interés más importante del demonio jurídico en el cine de Lynch —una lectura por cierto dominante en la crítica, mas no en la comunidad de *fans*— que consiste en explicar la «profundidad» o «genialidad» de las películas más allá de sus implicaciones históricas, o sea, como productos de una sensibilidad amplificadas mediante la técnica de la meditación trascendental. Su propósito es invertir la fórmula, y poner en el centro de la reflexión sobre la figura autorial de Lynch el asunto de la meditación, no sus películas. Así lo asegura una cantidad incalculable de libros, conferencias, entrevistas, membresías exclusivas (como la de su club privado, “Silencio”, en el centro histórico de París¹⁷²), entre otras estrategias de mercado, en especial su “Fundación David Lynch”, que en América Latina, por lo menos, tiene el diabólico subtítulo de “Educación basada en la consciencia”, y que pretende instituir un nuevo modelo educativo fundamentado en la TM (por sus siglas en inglés).

Todas estas estrategias están destinadas a hacer de Lynch un objeto de culto más que de estudio, explotable económicamente no sólo para beneficio propio y de los dueños de los derechos patrimoniales de su persona, sino también como una poderosa promoción de la congregación esotérica de la Organización Mundial de la Meditación Trascendental, fundada por Maharishi Mahesh Yogi, quien fuera secretario del último *Gurú Dev*, líder de la orden

brillante y próspero, y luego mucha oscuridad nadando por debajo. De eso trata [la película], de todas esas cosas haciéndose una. No importa qué época es (Lean, 2007).

¹⁷² Al respecto es ilustrativa la nota de Miguel Mora “El lujoso antro de David Lynch” (2013) en el diario *El País*.

monástica Jyoty Math, en La India. Usurpando el lugar del sucesor del Gurú Dev, Maharishi ha convertido la filosofía y el modo de vida de los monjes tibetanos en el movimiento de la TM, una secta religiosa de voracidad capitalista. Como explica el legítimo sucesor del Gurú Dev, Swami Shantanand Saraswati, “Maharishi proviene de la casta de escritores. No tenía derecho a asignar mantras y enseñar la meditación. Un Gurú auténtico [...] no vende su conocimiento, lo comparte” (filmado en Sieveking, 2010: 01:24:48). A pesar de todo, y como ciego promotor y miembro accionario de la TM, David Lynch, el demonio, reproduce al pie de la letra la falta de Maharishi, y justifica la rapacidad de su organización en una libertad creativa que, supuestamente, le retribuyó a su desempeño artístico la práctica de la meditación¹⁷³, pero también a veces de maneras inverosímiles, por ejemplo, como hace ante David Sieveking, autor del documental, *David Wants to Fly* (2010), del cual reproducimos este otro valioso fragmento:

SIEVEKING: A medida que he investigado, me he cruzado con muchas historias, me siento como un detective, como si estuviera en *Blue Velvet*, de pronto escucho algo, encuentro una oreja en el pasto. Me pregunto de qué trata todo esto. [...] Es muy difícil decir que es correcto y qué no. Porque mi investigación es controversial.

LYNCH: No hay nada controversial en realidad. ¿Qué de lo que has dicho resulta controversial?

SIEVEKING: Es extraño tener una organización espiritual que produzca tantos productos orientados al mercado.

LYNCH: Es algo hermoso. Sabes, si quieres tomar una vitamina, ojalá que haya un negocio detrás, ojalá que alguien la manufacture, por todos los beneficios que proporciona al cuerpo. Así puedes ordenarla, ir a tal sitio y obtenerla. Esto es hermoso porque antes no era posible. Para mí no existe cosa más importante que las enseñanzas iniciales de la Meditación Trascendental. Es la cosa número uno. Es ahí donde mi fortuna comenzó. [La TM debe ser] una organización, de modo que, si quieres aprender cómo meditar, puedas ir a algún lado y encontrar un maestro, un legítimo maestro. Eso necesita organización, alguien tiene que entrenar a esos maestros, y todo esto debe estar, pues, organizado. Y ahora existe un hermoso equipo trabajando 24/7, como Maharishi, para traer la paz al mundo, para traer la iluminación, todo el potencial del

¹⁷³ Este es el argumento básico de su documental, *Lynch One* (2007), dedicado a su etapa como figura social (*influencer*) en internet y a la simultánea concepción y dirección de *Inland Empire*.

individuo, es enorme. Nadie ha hecho eso. Nadie ha hecho lo que hizo Maharishi. ¿Y hay personas que intentan dañar eso? Hay que decirles, pues, váyanse lejos, déjenos en paz (00:54:17).

Si hemos dedicado tanto espacio en esta clase de referencias que en poco o nada parece relacionarse con el cine (o sea, referencias que parecen rayar en biografismos) es porque ninguna lectura de la obra de Lynch hecha desde el punto de vista del cine de autor puede obviar o ignorar que este trasfondo está presente de manera simbólica en sus filmes o, más bien, en su firma. Cuando, gracias al silencio prodigioso de Dougie Jones-Cooper, nos creíamos librados de la propaganda de la Meditación Trascendental, tarea que le había sido delegada a Dale Cooper en las primeras dos temporadas de *Twin Peaks*, descubrimos que era parte de una argucia para que ahora sea el mismo Lynch (tras la máscara de Gordon Cole) el encargado de hablarnos del mundo tibetano y sus fórmulas para la felicidad, arrogándose un protagonismo nuevo en su personaje, cuyas licencias tan arbitrarias —carencia absoluta tanto de enemigos como de intuiciones o decisiones erróneas, sensibilidad privilegiada, flirteo constante con mujeres hermosas y más jóvenes que él, entre otras— coadyuvan a la construcción de la figura propagandística que estamos señalando. Pienso que no dejar pasar esta lectura por alto es crucial para comprender la manera en que su práctica cinematográfica más efectiva, fundada en la operación fragmentaria de su concepto de abstracción, es traicionada por esta otra intencionalidad que también lleva en el nombre, “David Lynch”, una marca de enunciación autorial perlocutoria insoslayable. Pero no siempre las intrusiones del demonio jurídico son así de flagrantes, a veces el velo de misterio con el que se ocultan es más opaco que otras. Un ejemplo de ello es la frecuencia con la que Lynch suele fundir hacia el blanco (no hacia el negro como es lo habitual) la mayoría de las escenas que denotan una carga espiritual importante, especialmente hacia los finales, sea que esto se justifique en la aparición mesiánica de personajes angelicales, como *The Lady in the Radiator*, en *Eraserhead*, la madre de John Merrick, en *The Elephant Man* (1980), Laura Palmer (Sheryl Lee), en su primer encuentro con Cooper (Kyle MacLachlan) después de los veinticinco años de espera en la última temporada de *Twin Peaks*; o quizás como manifestaciones oníricas o incluso paradisiacas, como las imágenes de Betty Elms (Naomi Watts) llegando a Hollywood que cruzan por la mente de Diane (Watts) justo después de darse un tiro en la cabeza, en *Mulholland Drive*. Llama la atención que en los cuatro casos (por lo menos), sobre el

acontecimiento del suicidio¹⁷⁴ que las atraviesa, se yuxtapone una intención de sublimar el fatídico destino de los personajes en una aparente trascendencia de orden místico que no hace sino dejar fluir el *continuum* de la ideología, y condensar el potencial retórico de la imagen terrible, pero sobre todo intraducible, dialéctica, del suicidio, en una síntesis espiritualista. Desde nuestra perspectiva, no tomar en cuenta la filtración tan arbitraria y autoritaria de esta ideología en sus películas conduce la interpretación hacia una precarización de las posibilidades poéticas de la abstracción, sobre todo cuando la crítica, como en el fragmento citado del texto de Mactaggart más atrás, o la misma operación intencional del cineasta, hacen coincidir con tanta frecuencia su forma de abrirse paso por la exuberante selva de signos que son las películas de Lynch con el programa ideológico de la meditación trascendental.

Sin embargo, en otros niveles de enunciación, a veces muy a pesar de esta intención mistificadora del demonio jurídico, florecen en el cine de Lynch, como ya hemos visto de paso algunos ejemplos, imágenes poéticas que, en lugar de mostrar al espectador el camino de la iluminación y así anular su individualidad, exigen su intervención activa, justamente, cediéndole la facultad de tomar sus propias decisiones. Pues el trabajo que hace Lynch, el genio cinematográfico, en la configuración de una abstracción, en lugar de sancionarla con palabras de sabiduría mística, deja la acción en un espacio de tensión incierta, imprevisible, sin un destino inmediato ni predeterminado: esta vez se trata de una dialéctica sin superación, una *dialéctica en suspenso*, expresión que, según Pablo Oyarzún, “tiene una eficacia de lema para el pensamiento de Benjamin” (Oyarzún en Benjamin, 2009: 65), y sobre la cual el mismo Benjamin escribe que “[p]uede ser [que] la continuidad de la tradición sea ilusión. Pero entonces precisamente la constancia de esta ilusión de constancia instituye en ella la continuidad” (2009: 65). Con esto quiero decir que la peor subordinación ideológica del cine de Lynch no está en su híper estilización, o en la moralidad machista, ultraviolenta y patriótica de sus escenarios, pues todo ello es evidente, desmontable, subsidiario, y, por lo tanto, juega un papel más bien satírico en su discurso, como explicaremos en el Capítulo 8. Por cierto, incluso la misma ideología de la TM (que debería ser intocable dada la manera tan enajenada en que el cineasta la defiende en la vida real) cae presa de la implacable ironía

¹⁷⁴ En el caso de Laura Palmer el suicidio es alumbrado con el matiz moral del martirio, como renuncia a continuar el ciclo de la violencia que pesa sobre su familia, al preferir morir antes de ser poseída por BOB (Frank Silva).

del genio lyncheano, y su operación, muy seguramente a espaldas del demonio jurídico, le atesta a éste un golpe fulminante. Como hace la curiosa transformación del Dr. Jacoby (Russ Tamblyn) en la nueva temporada de *Twin Peaks* (2017), donde pasa de ser un psicoanalista taimado y manipulador —talentos de todo gran cineasta y narrador en general— a un activista conspirafóbico, una caricatura perfecta del paradigma del agitador revolucionario enloquecido que, aduciendo el escatológico eslogan, «*shovel yourself out of the shit*», vende por correspondencia unas palas emblemáticas de su movimiento a sus incautos y delirantes seguidores, pintadas por él mismo de un brillante color dorado que le da a estos amuletos un profundo significado poético en tanto que, súbitamente, resignifican la presencia hasta entonces mistificada de dicho color a lo largo de toda la obra de Lynch, y lo *aterriza* mediante una estrategia digna del más refinado realismo grotesco (Capítulo 8).

Diametralmente se opone a este ánimo suicida la propaganda de la TM como metodología para superar la ansiedad y el conflicto que representa la indeterminación de sus imágenes, su falta de respuestas. En el cine suele ser alegórica la expresión del demonio jurídico, pero en el fondo, es el mismo demonio que habla sin tapujos desde las tribunas de enunciación extrafílmicas:

Maharishi Mahesh Yogi enseña una técnica llamada meditación trascendental [...] que permite a cualquiera sumergirse y experimentar niveles sutiles de la mente y trascender hacia un océano de consciencia pura. Esta consciencia pura es llamada por los físicos modernos «el campo unificado» [...], que está en la base de todas las cosas[:] inteligencia, creatividad, amor universal, energía, paz [...]. Y el resultado último de este crecimiento de la consciencia se llama iluminación [...]. Un efecto secundario de la iluminación es que la negatividad empieza a disminuir [...]. Ahora, las cosas negativas como el odio y la depresión y la tristeza, son cosas hermosas en una historia, pero son como veneno para el cineasta, para el pintor, para la creatividad, son como las garras del vicio (Lynch, 2009).

Con este discurso Lynch no sólo promueve una idea pueril del artista genial, iluminado, redentor, sino que descalifica con soberbia facilidad las proezas artísticas de autores como Baudelaire, Lautréamont, Mvnch, Poe, Rachmaninoff, Hemingway, Keats, Miguel Ángel, Kafka —muchos de ellos, especialmente el último, evidentes influencias del

cineasta— y una lista interminable de artistas cuya virtud proviene de su capacidad para convertir el dolor y el sufrimiento del mundo y de su tiempo en problemas artísticos. En una palabra, con su discurso místico, Lynch, el demonio, reniega de la dialéctica que anima el espíritu de todo arte revolucionario, presente también en su propio trabajo como cineasta, gestionada por esa figura del genio trágico que abre las puertas del discurso a las posibilidades inagotables de la experiencia común. Por el contrario, el demonio jurídico que habita también en David Lynch se ampara en su ideología universalista y supone “que, como cineasta, es capaz de crear una nueva realidad, un mundo nuevo para su público” (Delvin, 2011: 2) en el que toda la tristeza y las injusticias del mundo, tanto las de la propia vida como las de la historia de la humanidad, quedarían suprimidas gracias a una suerte de consciencia expandida que, de acuerdo con esta narrativa, sus películas tendrían el poder de revelar en forma cinemática a sus espectadores. Ese sería precisamente el secreto de su arte: eliminar para nosotros toda responsabilidad histórica elevándonos a un estado iluminado de consciencia donde la experiencia no se sitúa históricamente —ni tendría por qué hacerlo, aparentemente—, no reclama su singularidad, sino que es pasiva, inocua, estéril, parasitaria, sometida (como lo está la de Dougie Jones) en el estado catatónico de “los sentimientos” a la voluntad autoritaria de un autor-gurú. En este sentido, el demonio jurídico pretende ahogar nuestra propia competencia espectral en la embriaguez ajena del ego del autor, un vicio que también Benjamin le echaba en cara a los surrealistas:

Pero a esto además hay que agregar una idea imprecisa de embriaguez, por entero carente de dialéctica. La estética del pintor o del poeta «*en état de surprise*», la estética del arte como reacción del sorprendido [el éxtasis del sentimiento que entroniza Lynch como único criterio] es sin duda todavía prisionera de prejuicios románticos funestos. Toda rigurosa investigación de los talentos y fenómenos ocultos, surrealistas y fantasmagóricos, debe tener como presupuesto un particular entrecruzamiento dialéctico que una cabeza de tendencia romántica jamás y en ningún caso podría apropiarse (2008, II-1: 313).

De ahí la pertinencia de un recurso crítico como el del autor implícito para abordar un cine tan ambivalente, pues, como hemos visto, por más callado que se nos aparezca, habla, especialmente con su silencio. Como decíamos en el capítulo anterior, el autor implícito es

un concepto que advierte que el discurso de la ficción es fundamentalmente un juego de máscaras, de ironías. Dado que, como hemos establecido, en el cine de Lynch el narrador explícito formal es una figura prácticamente inexistente —en nuestro corpus totalmente inexistente—, parecería que no tuviésemos siquiera un narrador en quien desconfiar, pero eso no significa que no haya una instancia que pretenda *narrar* —en el sentido de querer imponer una línea continua de interpretación artificial— sus películas, es decir, una intervención narrativa detectable de la que podamos (o debamos) sospechar, sobre todo si se oculta en una enunciación perlocutoria. Como demuestra la discusión sobre el narrador de *Las mil y una noches* que sostuvimos con Gaudreault en el capítulo anterior, incluso el narrador heterodiegético, a quien nos equivocamos al concederle autonomía, está al servicio de una voluntad artística superior, responsable de la organización de las máscaras tras las que se ocultan el genio y el demonio del autor. Esa voluntad es la del autor implícito, y su sentido —no podemos insistir en ello lo suficiente— es dialéctico, irónico: pues mientras trabaja enmascarando una intencionalidad y la otra, su propósito último se cumple cuando revela la perversidad de su juego, y nos echa en cara nuestra complicidad, nuestra condescendencia, sea por cinismo o ingenuidad, como sucede cuando caemos en cuenta de que Henry James es —o puede postularse así, por lo menos— *el mentiroso* de su cuento homónimo, o también, cuando la línea de la ironía se confunde con el extraño final feliz de *Blue Velvet*, y queremos creer que, efectivamente, ese sombrero con una hélice en la mollera del niño que se reencuentra con su madre, la ternura del filtro de la cámara y el canto del ruiseñor en la ventana devorando al insecto no son signos del *kitsch* norteamericano más atroz, sino de un sardónico y escéptico punto de vista acerca de la vida, de la naturaleza humana, o incluso quizás de la historia de Estados Unidos —como me sugería Pablo Oyarzún—; después de todo, ese punto de vista proviene del creador de Frank Booth, del *Doppelgänger* de Dale Cooper, dos de los más oscuros villanos que nos ha dado el policial hollywoodense. Sin embargo, sospecho que, si bien es innegable que el discurso de Lynch está cargado de esta clase de ironías tan productivas para la crítica, en donde la perversión más abyecta convive en el mismo plano con la ridiculez más sublime —como califica Žižek (2000) al cine de Lynch—, podría haber infiltrada en ellas y en todas sus ambigüedades una voluntad impositiva, una dictadura del mundo espiritual, donde parece que no sólo a los personajes, sino tampoco a nosotros nos es permitido el uso de la palabra, como si, en el fondo,

tuviésemos la sospecha de estar asistiendo a una especie de sociedad secreta donde el misterio fuera absolutamente inescrutable, *casi bíblico*, donde no cabría, en consecuencia, ninguna otra actitud de nuestra parte más que la reverencia al gurú por ofrecernos la oportunidad sublime de la experiencia religiosa e incuestionable de la iluminación.

Por el contrario, un concepto intersubjetivo de la obra de arte y de la autoría como en el que estamos pensando implica que la obra de arte es experimentación, es experimentarla. Ahora bien, si, como hemos dicho, el silencio es un factor constitutivo de dicha experiencia en el caso de Lynch, en todo el más amplio sentido de que es algo que no se le puede negar a sus películas, entonces esa experiencia, su verdad —podríamos decir—, sucede en un espacio prelingüístico, de orden cinematográfico, pero no espiritual, pues se resiste al mismo tiempo al poder de determinación de la palabra y a su función iluminista. Solo en ese silencio sepulcral del autor se puede sostener algún carácter revolucionario del estilo lyncheano.

Esta es la principal traición del autor implícito en el cine de Lynch. La figura que adopta como artista del cine contradice a su propósito mercantil esotérico. En el silencio del auténtico espacio fílmico, David Lynch es uno de los poetas malditos, es Baudelaire, es Kafka, es Lovecraft; afuera, es un charlatán, un promotor sin escrúpulos de la Meditación Trascendental, un religioso que lucra en cifras millonarias con la malversación de una técnica de meditación de los monjes tibetanos. Toda la retórica lyncheana se mueve en estos dos registros: el del cineasta productor de abstracciones y el del místico promotor de la meditación; en la ironía que produce en nuestra sensibilidad su entrecruce dialéctico. En el primero obran sobre todo complejas estrategias alegóricas fundamentadas en la indeterminación fragmentaria del montaje, y por lo tanto, se sostiene en los límites más propios de la técnica. En el segundo, la autoridad iluminista de la palabra autorial pretende desbordar la técnica y extenderse al plano de la vida instituida, más allá de la experiencia, y aleccionar al espectador con la ideología de la TM, invitándolo a pagar las respectivas cuotas (2380 euros en efectivo, para ser exactos¹⁷⁵) para formar parte de su círculo selecto.

¹⁷⁵ De acuerdo con David Sieveking, la ofrenda para ser aceptado al curso introductorio de meditación trascendental, en Alemania, consiste en “seis flores, frutas frescas, un pañuelo blanco, y 2380 euros, en efectivo” (2010: 00:16:07).

Dejémoslos ser. Disfrutar su oscuridad. La pérdida más grave viene cuando los lectores, bombardeados con el discurso de la crítica veneran el descubrimiento de ambigüedades como gran logro, aprenden a vivir con los sentidos ofuscados y la atención distraída, y se privan a sí mismos de los placeres de la comunicación precisa y sutil que los ironistas estables virtuosos proveen.

The Rhetoric of Irony

— WAYNE BOOTH, 1974 (1975)

[...] la ironía tiene también una función performativa. La ironía consuela, promete, excusa. Nos permite llevar a cabo toda clase de funciones lingüísticas performativas que parecen fuera del campo tropológico, pero que están muy estrechamente vinculadas a éste. Dicho de forma breve: es muy difícil, de hecho imposible, llegar a una conceptualización por medio de una definición.

Aesthetic Ideology

— PAUL DE MAN, 1996 (1999)

Freud aísla la escopofilia como uno de los instintos componentes de la sexualidad [y la] asocia con tomar a los otros como objetos [...]. Pero la masa de los filmes *mainstream*, y las convenciones dentro de las cuales ha evolucionado conscientemente, representan un mundo herméticamente sellado que se despliega mágicamente, indiferente de la presencia del público, produciendo para él un sentido de separación y jugando con su fantasía voyerista.

Visual Pleasure and Narrative Cinema

—LAURA MULVEY, 1975 (1992)

CAPÍTULO 7

ARE YOU A DETECTIVE OR A PERVERT?

LA MIRADA INTERSUBJETIVA EN EL CINE DE DAVID LYNCH

I

En una lectura historiográfica convencional, la *œuvre* de David Lynch puede ser provechosamente leída como una respuesta fantástica, en especial, a la estética norteamericana de los años cincuenta; a ella pertenecen la mayoría de sus referentes culturales y la moralidad que los atraviesa. Como tal, una buena parte de sus argumentos y de sus escenarios remiten a los cuentos de hadas¹⁷⁶, adhiriéndose a la misma tendencia de reconciliación jamesoniana del capitalismo tardío propia del nuevo cine hollywoodense que encontramos en la conciencia cinematográfica de Lucas y Spielberg, según vimos en el Capítulo 2. En Lynch podemos ver evidencias de esta influencia en una cantidad insoslayable de valores de su *mise en scène*, que van desde la moda, pasando por las motocicletas, las carreteras, las cafeterías, la música, hasta el cine mismo, en especial el cine de misterio. La diversidad de formas en que se manifiesta esta relación basta para advertir que, por más que así se le quiera presentar, el cine de Lynch está lejos de ser un universo autónomo o atemporal, motivo por el cual dar cuenta de sus referentes parece ser una tarea obligada de un análisis exhaustivo de su práctica cinematográfica.

Ya sabemos que los significantes en donde se expresan estos signos se organizan en un primer nivel de sentido que designa un mundo creado —el principal nivel ilocutorio de la enunciación— con sus propias reglas; que el discurso del autor respira por debajo de esa

¹⁷⁶ No puede ser más «lyncheana» la aparición, con todos sus atributos, de un «hada madrina» (*The Good Witch*, Sheryl Lee) al final de *Wild at Heart* (1990). Esta misión redentora que tiene en ese filme el papel de Sheryl Lee se quería confirmar en su personaje de Laura Palmer, en *Twin Peaks*, sin embargo, veremos en el Capítulo 8 el modo en que la última temporada de la serie destruye esta proyección del demonio jurídico lyncheano y reivindica el verdadero potencial poético de Laura Palmer. No obstante, veremos también que esta clase de repetición de los roles de los personajes es importante en la reconstrucción autorial de la mitología creada por el autor, aun si fuera para después descartar el vínculo que establecen.

superficie y, por lo tanto, que su enunciación es siempre una operación parabólica e inacabada que consiste en un empalme de subjetividades que se amontonan en la estructura del relato, de la cual depende a fin de cuentas dicha operación. Por eso se antoja casi necesario preguntarse, al modo en que hacen los narratólogos, ¿quién habla en el cine de autor? En la misma línea metodológica, convendría entonces, en un primer momento, considerar esta cuestión a la luz de la observación que hace Gérard Genette en *Figuras III* (1998) sobre la ambigüedad del discurso indirecto libre, cuya

diferencia esencial [con respecto a los discursos narrativizado y transpuesto] es la ausencia del verbo declarativo, que puede provocar [...] una doble confusión. En primer lugar entre discurso pronunciado y discurso interior. [...] En segundo lugar y sobre todo, entre el discurso (pronunciado o interior) del personaje y el del narrador [...], y ya sabemos cuán extraordinariamente aprovechó Flaubert esa ambigüedad, que le permitió hacer hablar a su propio discurso, sin comprometerlo del todo ni absolverlo del todo, ese idioma a la vez repugnante y fascinante que es el lenguaje del otro (Genette, 1989: 229).

Tanto parece tal ausencia verbal algo esencial de la enunciación cinematográfica, que la primera confusión de que habla Genette (entre el discurso pronunciado y el interior) en el cine se disipa casi siempre a través de su propia técnica, pues el discurso interior se suele expresar en voz *over*. Es, pues, a fin de despejar la segunda confusión por lo que vale la pena reflexionar en lo que plantea Genette sobre el discurso indirecto libre. No está pensando en otra cosa André Gaudreault (Capítulo 5) —me parece— al insistir en el carácter mostrativo de la imagen fílmica, en virtud del cual François Jost y el mismo Gaudreault consideran necesario distinguir —mediante su concepto de ocularización— el ver del saber que, de acuerdo con ellos, se confunden en el cine si se analizan a través del concepto literario de focalización (Jost, Gaudreault, 1995: 139 y ss). Sin volver de lleno a los pormenores de ese debate, sobre el cual ya hemos ofrecido una postura por lo menos tangencial en el apartado 5.2, lo que nos interesa aquí es señalar que, cuando dicha pregunta es aplicada en un análisis riguroso de las funciones narrativas, esto es, circunscrita a los límites estructurales del relato (como puede hacerse al poner en práctica la propuesta de Pierre Beylot analizada en el apartado 4.1), su persecución debería llegar a designar, al menos en la mayoría de los casos,

una instancia de enunciación ostensible y objetiva, pero a costa de prescindir de forma sistemática de las iteraciones perlocutorias del discurso, autorial o de otra índole similar. Por otro lado, esta restricción significa que tanto la observación de Genette como el concepto mismo de ocularización parecen ubicarse, entonces, en aquella yuxtaposición enunciativa que trasciende los límites propios del relato y que apunta a la manifestación (perlocutoria) de la instancia autorial, hacia un discurso que se revela a sí mismo en su propio proceso, y «por debajo» del discurso narrativo (por decirlo así), sea como *lenguaje del otro* —ese otro que no es ni personaje ni narrador (en sentido narratológico), pero *habla* a través de ellos— o como *mostración* —la mirada que ve lo que el personaje/narrador no (necesariamente) sabe.

En otras palabras, la pregunta, *¿quién habla?*, gana especial relevancia y dificultad cuando se le intenta responder, podríamos decir como primera aproximación preliminar, desde la posible red *intertextual* que parece haber detrás de esa juxtaposición discursiva o, mejor, quizás, desde esa *polifonía enunciativa* que revela la «voz» productora del discurso y que, en el cine de Lynch, introduce, entre otras cosas, una peculiar ponderación artística de los referentes de los que hablábamos en el primer párrafo de este ensayo. En este espacio de sentido, el relato parece dejar de ser un fin en sí mismo para volverse una función.

Desde la perspectiva propia de la retórica en que operan estos signos, es sabido que la autoridad más importante en este tema son los textos de Mijaíl Bajtín, en especial su libro, *Problemas de la poética de Dostoievski* (2005). La pregunta, «¿quién habla?», expresaría de forma sintética y muy elocuente la complejidad de los fenómenos polifónicos y dialógicos de la ficción en general que estudia Bajtín. Sin embargo, por otro lado, las ambiciones de la teoría bajtiniana en su origen están en el linde entre la literatura clásica y la moderna, razón por la cual lo dialógico arrastra un carácter profundamente positivo y alegre que lo hace coincidir con un pensamiento progresista o de vanguardia, pues ambos se sustentan en una cierta confianza en la superación, en la experimentación como proceso de perfeccionamiento de la técnica. En el caso de Bajtín, la idea de la regeneración a la que apunta el realismo grotesco se encuentra anidada esa misma fe en el progreso que nosotros no podemos suscribir bajo ninguna circunstancia, pues consideramos que la función del cineasta en el cine de autor ya no consiste en educar a su público desde una posición privilegiada, sino proponer un ejercicio de experimentación intersubjetivo partiendo del supuesto de que cineasta y espectador se encuentran en posiciones de igualdad. El monstruo que trataremos en el

Capítulo 8 como configuración de indeterminación no coincide, entonces, en todas sus puntas con las características del realismo grotesco delineadas por Bajtín, pues su carácter libertario, como veremos, no proviene de esa fe progresista de Bajtín y del intelectual vanguardista, sino de la *tabula rasa* que hace de todo mandato *a priori* de la tradición al destruir con su deformidad toda idea de estructura. De ahí que nos parezca más oportuno referirnos a las operaciones del cine de autor como operaciones dialécticas, no dialógicas, sobre todo apelando a ese concepto de dialéctica de Benjamin como dialéctica en suspenso que hemos subrayado antes, pues el dialogismo bajtiniano lleva esa marca de excesivo optimismo y falta de tensión que es propio de la teoría bajtiniana.

Como un primer paso hacia la redefinición de lo dialógico o lo polifónico — conceptos que se implican mutuamente en todo fenómeno dialéctico de la ficción—, nuestra consideración del autor como un principio de enunciación intersubjetiva puede entenderse de forma paralela o equiparada a la necesidad de distinguir el problema central que señalan los conceptos bajtinianos del dialogismo y la polifonía de aquellos que interesan más en los análisis formales más rigurosos de los textos narrativos. Esto es algo que ya ha sido señalado por los mismos estudiosos de la intertextualidad. Por ejemplo, en su introducción al libro, *Imágenes intertextuales* (2015), Raquel Gutiérrez Estupiñán desglosa por lo menos una buena parte del amplio espectro de las concepciones del campo intertextual, desde las más restringidas hasta las más absolutas, señalando que, tanto en los textos propios de Bajtín como en los de sus tratadistas, dialogismo e intertextualidad no se pueden entender como cosas equivalentes, sino que un concepto deriva del otro sólo mediante un paulatino proceso evolutivo (Gutiérrez, 2015: 8-9).

Desde el punto de vista que aquí nos interesa destacar, quizás podríamos plantear esa necesidad como la de recuperar lo intersubjetivo de lo intertextual, entendiendo por este último el sentido amplio de la lectura atribuida a Julia Kristeva (1972, 1984, 1997) de los textos de Bajtín para introducir sus valores en el campo de la semiología literaria, aportando una teoría que busca formalizar de algún modo las operaciones complejas del discurso poético:

El diálogo y la ambivalencia [conceptos centrales de la teoría estética de Bajtín, según Kristeva] llevan a una conclusión importante. El lenguaje poético, tanto en el

espacio interior del texto como en el espacio de los *textos*, es un «doble». El *paragrama* poético de que habla Saussure (“Anagramas”) se extiende de *ceros* a *dos*: en su campo el «uno» (la definición, «la verdad») no existe. Eso quiere decir que: la definición, la determinación, el signo «=» y el concepto mismo de signo que supone una división vertical (jerárquica) significante—significado no pueden ser aplicados al lenguaje poético, que es una infinidad de acoplamientos y de combinaciones (Kristeva, 1997: 6).

Una de las maneras de expresar el esfuerzo de formalización que realiza Kristeva es, como ella misma dice y según veremos enseguida, sustituir la idea de intersubjetividad por la de intertextualidad. Sin habérselo planteado como un objetivo específico, nuestra investigación ha conducido a lo que podría entenderse como una suerte de ejercicio de inversión de la sustitución de Kristeva, puesto que, desde nuestro punto de vista, el lenguaje poético depende de la función perlocutoria de la enunciación intersubjetiva, es decir, del sentido *social* de la palabra que es esencial en Bajtín y que Kristeva deja de lado, por lo menos en su proyecto, al sustituir al sujeto por el texto. Sin embargo, no es nuestra intención invertir la misma sustitución, sino presentar sus proyectos de forma paralela, para poder centrar nuestra atención en el valor intersubjetivo del discurso sin tener que negar ni suscribir alguna posible aproximación intertextual a nuestro objeto de estudio.

Si bien cabe adjudicar la posición casi tangencial que hasta ahora hemos guardado con respecto a los textos de Bajtín a una falta de atención de nuestra parte, me parece que sus lecturas más dominantes, como la de Kristeva, se apartan por momentos de nuestro propósito —y de los problemas que más preocupaban a Bajtín— en la medida en que se quiere articular sus conceptos a modo de estructuras del lenguaje, y en la que se piensa al discurso ficcional como un sistema codificado. He dicho «por momentos» porque la postura de Kristeva no es en realidad muy clara en este punto. Por una parte, reconoce que las prácticas del carnaval, la menipea, y la novela polifónica —los tres discursos que privilegian el dialogismo y la polifonía según Bajtín—, son variaciones de una misma cosmogonía (en tanto la menipea incorpora al carnaval y la novela polifónica a estos dos) cuyo proceder “no conoce la substancia, la causa, la identidad fuera del vínculo con el todo[; que] cuestiona a Dios, autoridad y ley social[; y que] es revolucionario en la medida en que es dialógico” (Kristeva, 1997: 14). Más aún, cuestiona la aproximación demasiado formalista de sus predecesores,

como la propuesta de las funciones e indicios de Barthes, o los modelos transdisciplinares como la teoría de conjuntos, preguntándose “si los *a priori* de un metalenguaje jerarquizante o de naturaleza diferente al relato no pesan demasiado sobre esos estudios, y si el sencillo proceder de Bajtín, centrado en la palabra y su posibilidad ilimitada de diálogo [...] no es más simple y más esclarecedor a la vez” (23).

Y sin embargo, el texto, “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”, de donde provienen todas estas citas, es un primer esfuerzo por construir, a partir de los conceptos de Bajtín, “modelos de organización de la significación narrativa”, mediante mapas conceptuales, taxonomías, jerarquizaciones, y sobre todo, mediante la aplicación metalingüística de la teoría estructural del lenguaje de Ferdinand de Saussure que, entre otras conclusiones difíciles de sostener, la orillan a ir en contra del propio Bajtín y afirmar que “el dialogismo es coextensivo a estructuras profundas del discurso. A pesar de Bajtín y de Benveniste, lo hallamos en el nivel de la palabra denotativa bajtiniana como principio de toda enunciación, así como en el nivel de la «historia» en Benveniste, historia que [...] supone una intervención del hablante en el relato y una orientación hacia el otro” (10).

En este espacio de conflicto, típico de la escritura posestructuralista donde se ubica la de Kristeva, es donde aparece el concepto de intertextualidad. Si bien reconoce la autora que con el enfoque que le da Bajtín al estudio de la literatura en la palabra (en el *estatus* de la palabra) permite pensar lo literario más allá de su superficie lineal, para ella “estudiar el status [*sic*] de la palabra significa estudiar las articulaciones de esa palabra [...] con las otras palabras de la frase, y hallar las mismas funciones (relaciones) en el nivel de las articulaciones de secuencias mayores” (2). Sin la intención de demeritar el loable trabajo de rescatar los textos de Bajtín de la censura estalinista, como se ha señalado ya, hay en esta lectura una transfiguración del objeto de estudio bajtiniano de la *palabra social* del discurso literario a la *palabra formal* de la lingüística y la semiótica (Allen, 2001: 8-58). Se trata —dice Graham Allen en el apartado, “The Social Word” de su libro, *Intertextuality*— de un esfuerzo por establecer unas bases generales y objetivas —las de la teoría saussureana del lenguaje— para proyectar en ellas el estudio de la literatura, para lo cual era necesario descartar las modificaciones que sufre el discurso poético al cambiar sus circunstancias sociales específicas, las clases, los medios, los usuarios de la lengua. En una palabra, es el acto de enunciación (*utterance*) puesto entre paréntesis para destacar lo que el lenguaje poético tiene

de sincrónico, abstracto y objetivo. Es, en otros términos, la exclusión del aquí y ahora de la experiencia para privilegiar el valor documental, administrable, del discurso. Un proyecto como el de Kristeva exige incluso ignorar que la misma autora se sitúa entre las ideas de un grupo de pensadores posestructuralistas, como Lacan, Derrida, Foucault o Barthes, en la Francia de finales de los sesenta, sumidos en una crisis política y cultural que culminó en el movimiento del 68 (Allen, 2011: 14-21).

Ahora bien, todo esto no demerita las valiosas observaciones que hace sobre la posición que ocupa el autor en su esquema bajtiniano, pues todas ellas confirman nuestras propias suposiciones, aunque ciertamente haga falta tomar cierta distancia de algunas de sus conclusiones. Por ejemplo, define lo que para ella son los tres elementos fundamentales de las operaciones poéticas como el sujeto de la escritura, el destinatario y los textos exteriores. De acuerdo con Kristeva, estos tres participantes se relacionan dialógicamente tanto en un eje horizontal como vertical: la primera relación —dice— vincula al sujeto de la escritura con el destinatario, y produce el concepto bajtiniano del *diálogo*. En el eje vertical, siguiendo a la autora, la relación es entre el texto y el contexto y da como resultado la *ambivalencia* (Kristeva, 1997: 3). Kristeva se explica la falta de rigor que hay en Bajtín para dar cuenta de estas relaciones como resultado del trabajo de un pionero que no había logrado formular su tesis de manera más categórica, a saber, que “todo texto es absorción y transformación de otro texto”, enunciado que funciona como lema de la intertextualidad como un fenómeno casi omniabarcante, como lo entienden autores como Kristeva o Barthes.

En este sentido, Kristeva aporta una lectura de los textos de Bajtín en la que “en el lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de la *intertextualidad*, y [donde] el lenguaje poético se lee, por lo menos, como *doble*” (1997: 3). Me parece que es aquí donde cabe una revisión que nos permita hablar de intersubjetividad y de intertextualidad como intereses independientes, no como conceptos excluyentes. Así, mientras la intertextualidad, en tanto se entienda como materia del discurso, supone una comunidad de textos reunidos en las posibilidades estructurales de un dispositivo formal (cuyos límites habrían de poder ser registrados sin salir de la explicación kantiana —newtoniana— de la experiencia), la intersubjetividad como acontecimiento estético-político y lingüístico (por ejemplo desde las posibilidades técnicas del cine), en donde a nosotros nos interesa inscribir la operación fundamental del cine de autor, apunta hacia la autoproducción de la comunidad, expresada

según la disposición *informal* de la experiencia; es decir, su sentido último es la creación y la liberación de los pueblos.

Se puede tener un interés lógico, estructural, semiótico, en la relación vertical que señala Kristeva, y en este sentido remitirse a sus componentes como “textos”, es decir, estructuras codificadas según un sistema de signos. En tal caso una metodología muy adecuada puede construirse sobre la base de la intertextualidad de Kristeva. Sin embargo, tratar las relaciones entre texto y contexto con esta base supone una dependencia de las convenciones de la tradición en tanto se explican sus relaciones mediante sistemas de codificación, y, por tanto, que el único diálogo que se puede establecer entre el sujeto de la escritura y el sujeto de lectura, en el eje horizontal, esté circunscrito a las posibilidades previstas en dicho sistema. Más cercano al propio Bajtín sería la postura de W. Benjamin que aquí adoptamos para afirmar que, en la relación dialógica/dialéctica entre escritor (cineasta en nuestro caso) y destinatario, lo que está en juego es más bien una cuestión política, *ética* para Benjamin, es el valor lingüístico y artístico de *lo común*, o sea, una *relación de enunciación autorial intersubjetiva* (apartado 4.1) que se opone ante todo al dominio de la tradición, y justamente desde el sentido social de la palabra que escapa a toda noción general o sistemática de código.

Lo mismo ocurre si el interés en el eje vertical de las relaciones de intertextualidad se define como la *ambivalencia de los textos*, donde la obra de ficción se comprende como un mapa o un conglomerado de citas, o de otras estrategias de remitir a la evidencia de textos «anteriores», puesto que tal anterioridad reclama una autoridad para su buena lectura, es decir, su condición pretérita no permite a cualquiera su interpretación. Si es así, el análisis intertextual exige una objetividad o convencionalidad historiográfica¹⁷⁷ que le dé *derecho* y

¹⁷⁷ No tengo muy claro cuál es la relación exacta entre la teoría intertextual y la historiografía en relación con la objetividad que ambas disciplinas le conceden a los textos de los que se ocupan, sin embargo, las comparo porque en ambos casos percibo una cierta ambivalencia que podría describir así: Por una parte, se asume en los dos campos una actitud teórica de demostrabilidad científica que parece muy poco paciente con la especulación en la tarea de la interpretación, más propia de la filosofía y de la hermenéutica. Y por otra, reconocen en sus respectivas tradiciones una cierta evolución de sus presupuestos que se orienta hacia la apertura a considerar la pertinencia de ciertas hipótesis inestables, como la de considerar a los textos como «organismos vivos y cambiantes», por ejemplo. Por supuesto que estas reservas son un comportamiento necesario de cualquier sistema teórico de pensamiento, pero la metodología intertextual —que es lo que aquí nos preocupa—, o por lo menos como la defiende Kristeva, depende en última instancia de la verificación *textual*, justamente, de sus hipótesis, de ahí la sustitución del sujeto por el texto. Esa demostrabilidad científica basada en evidencias se desborda cuando se considera, por ejemplo, el hecho poético o la formulación irónica detrás de una relación

legitimidad oficial a su interpretación, de modo que los textos anteriores suelen ser pensados más bien como *documentos*, es decir, objetos que instituyen y preservan el sentido de la Historia, una garantía de derecho que Jacques Derrida define como *mal de archivo*:

En cierto modo el vocablo [archivo] remite [...] al *arkhé* en el sentido *físico*, *histórico*, u *ontológico*, es decir, a lo originario, a lo primero, a lo principal, a lo primitivo, o sea, al comienzo. Pero aún más, y *antes aún*, «archivo» remite al *arkhé* en el sentido *nomológico*, al *arkhé* del mandato. Como el *archivum* o el *archium* latino, [...] el sentido de «archivo», su solo sentido, le viene del *arkheîon* griego: en primer lugar, una casa, un domicilio, una dirección, la residencia de los magistrados superiores, los *arcontes*, los que mandaban. A los ciudadanos que ostentaban y significaban de este modo el poder político se les reconocía el derecho de hacer o de representar la ley. Habida cuenta de su autoridad públicamente así reconocida, es en su casa entonces, en ese *lugar* que es su casa [...], donde se depositan los documentos oficiales. Los arcontes son ante todo sus guardianes. No sólo aseguran la [integridad] física del depósito y del soporte, sino que también se les concede el derecho y la competencia hermenéuticos. Tienen el poder de *interpretar* los archivos (Derrida, 1997:10).

La teoría de la intertextualidad exige, por lo tanto, condiciones muy particulares a su objeto de estudio que Raquel Gutiérrez sintetiza del siguiente modo a partir de *Problemas de la poética de Dostoievski* (1986 [2005, en nuestra bibliografía]):

En primer lugar, se trata de relaciones semánticas cuyos miembros son enunciados enteros [que] deben formar parte de la esfera del discurso y contar con un autor — emisor del enunciado— cuya posición ese enunciado exprese. Por otra parte, dichas relaciones son posibles con respecto a cualquier parte significativa del enunciado (incluso la palabra aislada), entre estilos lingüísticos y con respecto al propio enunciado de uno frente a sus partes aisladas y con respecto a la palabra aislada en el enunciado, en casos concretos (Gutiérrez, 2015: 7-8).

entre textos que quizás sólo ha podido ser sacada a la luz por medio de una especulación arbitraria de la experiencia.

En primer lugar, hay que decir que, si nuestra atención se dirige al plano retórico del cine de autor, ha de entenderse que el verbo «hablar» comporta los posibles desdoblamientos de todas las formas de enunciación audiovisual, incluyendo expresiones no verbalizables, como el sentido no-verbal de la mostración o las perlocuciones que posibilita el discurso indirecto libre, según decíamos antes. Pero más allá de esta aclaración, que ya de por sí supone dificultades, nuestra aproximación se aleja de las condiciones señaladas por Raquel Gutiérrez —o las diversifica— en especial de dos maneras: la primera consiste en un desplazamiento del interés en el enunciado mismo —sea en la sustancia o en la forma del contenido según la distinción de Hjelmslev (volveremos sobre ello)— por uno en la enunciación, lo cual implica una transformación de la manera de concebir al autor, ya no como el *emisor del enunciado que afirma en él su posición*, es decir, su propia y singular humanidad, sino —de acuerdo a lo que hemos tratado de desarrollar— como una posición de enunciación vacía que resalta la condición inacabada del discurso y que, en ese sentido, puede ser ocupada de formas provisionales por individualidades potencialmente indefinidas en la experiencia cinematográfica. Este potencial es lo que nos interesa destacar en este análisis de la obra de Lynch.

El segundo sentido implica optar por definir las relaciones del cine de autor como dialécticas, y no tanto como dialógicas, puesto que lo que este tipo de cine subraya es una tensión de sus fuerzas de composición y de interpretación, su perpetuo estado de inacabamiento. Si bien la noción de intersubjetividad que le subyace implica una cierta correspondencia con los conceptos de diálogo, dialogismo y conversación (nosotros preferimos este último), el intercambio está mediado por un alto coeficiente de incompreensión, de intraducibilidad, es decir, por el rechazo a tratar sus imágenes como mera información. En cambio, valoramos mejor el cine de autor por los réditos experimentales que se producen como correlato de esa incompreensión, y que no dependen de ninguna clase de autoridad apriorística.

Por eso las relaciones de intersubjetividad que definen al cine de autor no se circunscriben al nivel ilocutorio de la enunciación, según hemos visto (apartado. 4.1), desplazando el enfoque de la intertextualidad en el sustrato material o la objetividad abstracta del texto que posibilita el hecho intertextual —*el intertexto*— hacia la actividad «conversacional» entre autores, la cual se da necesariamente en el nivel perlocutorio (pues,

de lo contrario, habría que admitir una existencia ilocutoria, formal y textual, del autor) de la enunciación, y que es donde se enfoca con mayor propiedad el dialogismo bajtiniano. De ahí que Raquel Gutiérrez recuerde la observación de Jill F. Durey de que “[l]as reflexiones sobre intertextualidad posteriores a Bajtín tienden a olvidar el papel del autor y/o el papel del texto y, sin embargo, Bajtín observó que *los escritores responden en sus textos a textos literarios anteriores* (lo cual presupone a otros autores) (Gutiérrez, 2015:10, énfasis añadido). Podemos remontar esta advertencia de Bajtín hasta el concepto de *imitatio* (2005) del retórico griego-romano, Dionisio de Halicarnaso (c. 60-c. 7 a. C.), mismo que se distingue de la mimesis aristotélica precisamente porque no persigue la imitación de la naturaleza, sino de otros autores.

II

Sin embargo, incluso en esta caracterización de la actividad autorial como *conversación entre autores* hay un carácter demoniaco-ideológico del cual, me parece, debe desentenderse el cine de autor con tanta o más energía que del carácter fáctico de lo textual, por lo menos a modo de cierta aspiración o ideal. Se trata de una cuestión ya discutida con amplitud por los semiólogos más eminentes de la revista francesa *Communications*, bajo el concepto de «lo Verosímil», cuyos textos se hallan reunidos en un volumen homónimo (Barthes, 1972). A partir de la crítica de estos autores a lo verosímil, podríamos decir que esta conversación entre autores que celebra Bajtín no ha sido articulada por el aparato institucional de la tradición sino a modo de una forma actualizada de determinación intertextual de los posibles ficcionales. Esta determinación de lo verosímil se ha manifestado históricamente, tal como recuerda Tzvetan Todorov desde la introducción del citado volumen, de maneras diversas: En el sentido de Platón y Aristóteles,

lo verosímil es la relación del texto particular con otro texto, general y difuso, que se llama la opinión pública. En los clásicos franceses [...] la comedia tiene su propio verosímil, diferente al de la tragedia [teoría de los géneros]. Por último, actualmente se [...] hablará de verosimilitud de una obra en la medida en que ésta trate de hacernos creer que se conforma a lo real y no a sus propias leyes; dicho de otro modo,

lo verosímil es la máscara con que se disfrazan las leyes del texto, y que nosotros debemos tomar por una relación con la realidad. (Todorov en Barthes, 1972: 13).

Todas estas variaciones de lo verosímil tienen en común una voluntad de determinar el sentido del texto particular en los dichos de una cierta tradición más o menos hegemónica. Su condición de posibilidad es, como escribe Christian Metz en dicha colección, *la convención*. La aproximación de Metz acaso sea la más relevante para nuestro estudio no sólo porque se ocupa precisamente del medio cinematográfico, sino también porque se concentra en las determinaciones de la teoría de los géneros a la que se opone con especial franqueza el cine de autor. Metz apela a las categorías de Louis Hjelmslev de *forma* y *sustancia* del contenido para plantear dos articulaciones tradicionales de la censura: la censura institucional, que se da en el plano de la política y la economía, y que va dirigida a la sustancia del enunciado, o sea, a las cosas concretas que al cine le es permitido o no decir, sea por corrección política o por rentabilidad, o por la confabulación de ambos criterios. La segunda forma de censura es lo Verosímil, dirigida en cambio a la forma del contenido, a la *manera* de tratar los temas, o en otras palabras, a su *decir* mismo. Esta segunda forma de censura tiene un mayor alcance que la institucional en la medida en que su generalidad toca a cualquier película, no sólo a las «arriesgadas», imponiendo un filtro categorial a los temas, a los arquetipos y a las premisas, determinando de entrada y en definitiva lo que los componentes del cine pueden o no *ser*, ya no sólo decir.

Así, por ejemplo, dice Metz, “el *western*, es sabido, esperó cincuenta años antes de decir cosas tan poco subversivas como la fatiga, el desaliento o el envejecimiento: durante medio siglo, el héroe joven, invencible y dispuesto fue el único tipo de hombre verosímil en un *western*” (en Barthes, 1972: 20). Las convenciones que marcan los límites entre un género y otro han sido instituidas, precisamente, como el metarrelato de un «diálogo entre autores» que la tradición hegemónica determina bajo su «teoría de los géneros», la cual no es sino una “reducción de lo posible [por medio de] una restricción *cultural* y *arbitraria* de los posibles reales” (Metz en Barthes, 1972: 20). No es ninguna casualidad que sea precisamente desde la retórica del cine de autor que un género tan predeterminado como el *western* encontrara sus formas de deconstrucción más brutales, a saber, en las películas ya evocadas juntas (p. 39) en esta investigación, primero, *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954), y más tarde en *El*

topo (1970, Alejandro Jodorowsky). En ambos casos, es evidente que la función autorial consiste en la explotación del potencial de indeterminación de su propia *mise en scène*, o sea de su propia singularidad poética, como agente destructor de lo verosímil, una oposición que puede apuntarse con palabras del mismo texto de Metz: “Siempre y en todas partes, la obra hundida en lo Verosímil puro es la obra cerrada que no enriquece con ningún posible suplementario el «corpus» formado por las obras anteriores de la misma civilización y del mismo género [...]. Siempre y en todas partes, la obra parcialmente liberada de lo Verosímil es la obra abierta, aquella que, en tal o cual parte, actualiza o reactualiza uno de esos posibles que están en la vida [...] pero que su previa exclusión de las obras anteriores, en virtud de lo Verosímil, había logrado hacer olvidar” (25). No es, pues, el suplemento biográfico como se le ha querido reducir, sino la resistencia que le opone la singularidad de la vida a la convención, la fuente de riqueza argumental del cine de autor.

Por todo esto, desde nuestra perspectiva, hablar de intersubjetividad como condición del cine de autor, aunque ciertamente supone un «diálogo entre autores», se trata de un ejercicio que parte del supuesto de no dar por sentado la eficacia de la relación que se establece entre el autor en cuestión y «las voces» de su pasado, como se suele leer la polifonía de Bajtín en Dostoievski, sobre todo si se le quiere emplear para sostener convenciones tradicionales. Es hablar de una conversación que el espectador mantiene con el autor en un tiempo muy distinto del tiempo progresista definido como universal, infinito e incesante, en el que se inscriben las convenciones de la tradición, incluyendo las normas de los géneros cinematográficos. En cambio, lo que hay de histórico y revolucionario en el cine de autor es que ocurre en un tiempo presente indefinido, pero no porque esa indefinición sea ahistórica, sino porque su *duración* es un perpetuo inacabamiento, porque existe, apelando a una expresión benjaminiana, en un *Jetztzeit*: “La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no es el tiempo homogéneo y vacío, sino aquél pletórico tiempo-ahora [traducción literal que aparece como ‘présent’, entrecomillada en la versión francesa¹⁷⁸]. Así [como] para Robespierre la antigua Roma era un pasado cargado de tiempo-ahora, que él hacía saltar del *continuum* de la historia¹⁷⁹” (Benjamin, 2009: 48-49). El cine de autor apunta a este hacer

¹⁷⁸ Nota del traductor.

¹⁷⁹ “El ‘hacer saltar’ (*heraussprengen, aufsprengen*) contiene, junto a la idea del ‘salto’ (*Sprung*), el tema metafórico de lo ‘explosivo’, que caracteriza la temporalidad de lo revolucionario-mesiánico”. Nota del traductor.

saltar revolucionario en el intercambio entre autor y espectador de sus respectivas cargas histórico-dialógicas hacia su posible proyección futura, hacia la configuración de nuevas comunidades. En pocas palabras, el concepto colectivo e histórico de autoría que articula el cine de autor no remite tanto a los autores anteriores al cineasta que aparecen como datos de los otros de un pasado «homogéneo y vacío», dice Benjamin, sino que ese intercambio sólo es propio del cine de autor en la medida en que se integren como organismos vivos, cambiantes, resucitados por el poder de la propia productividad espectral de las masas en su conversación con el cineasta a través del filme, sometiéndose a su disposición particular.

Al participar el espectador como pieza integral de la autoría, en el cine de autor, entonces, preguntar quién habla en sus imágenes es imprescindible, y en el caso particular de las películas de David Lynch, la pregunta se vuelve casi omnipresente. Por lo tanto, o a pesar de ello, a menudo es imposible responderla con la objetividad que los análisis estructurales le exigirían. Esto es especialmente diáfano en nuestro objeto de estudio porque, en los relatos lyncheanos, el nivel de la diégesis no goza de la precisión con que están definidas sus fronteras en las películas de otros directores de estilos más convencionales; en otros términos, porque su cine “*renuncia a lo Verosímil* y esto en toda la fuerza del término, puesto que a lo que renuncia es a *parecer verdadero*” (Metz en Barthes, 1972: 27).

El mejor cine de Lynch, entonces, es el que se sostiene justo en su *inverosimilitud*, en su impertinencia convencional. De ahí que, por ejemplo, su tratamiento del género negro esté más cercano —pero siempre de forma asintótica, híbrida y monstruosa— al cuento de hadas, al musical, al *sketch* experimental, al circo... que a un género negro realista y sofisticado como el de un Christopher Nolan. Su preferencia por unos efectos especiales más bien precarios en términos de realismo fotográfico, o su relativa indiferencia por los sutiles debates sobre la supremacía perceptiva del formato digital o el analógico, son ya índices palmarios. Pero acaso la muestra más elocuente de esta resistencia a la convención es su radical negación de la unidad de la consciencia de sus protagonistas (sobre todo), quienes suelen partirse en dos o más identidades en conflicto. El sueño (*Mulholland Drive*), el trauma¹⁸⁰ (*Lost Highway*), la ficción (*Inland Empire*), lo sobrenatural (*Eraserhead*), lo extraterrestre (*Twin Peaks*), son espacios típicos de su *mise en scène* que, en la justa medida

¹⁸⁰ No se olvide que la raíz etimológica del término proviene de la voz germánica *Traum*, es decir, «sueño», que acerca a ambos conceptos a un mismo origen, como formas hermanas de fragmentación de la consciencia, de las que se nutre por el igual el estilo de Lynch.

de su indeterminación (esto es, en el caso concreto de Lynch, en la medida en que no se les meta en el saco de fuerza de la meditación trascendental), funcionan como dispositivos de destrucción de la convención en tanto posibilidades alternativas de consciencia. Cuando estos elementos entran en juego, las situaciones en que se inserta su expresión diegética modifican drásticamente las reglas con las que operan, pues ya no se rigen por las de esa sola esfera, sino que su comprensión depende de su transposición en distintos niveles de sentido, de su interdependencia poética. Por eso la coherencia de esta clase de filmes experimentales, *como se entiende ya en los círculos de la narratología contemporánea*, es inexplicable desde el punto de vista exclusivo o restringido del análisis formal narratológico, sino que dicho análisis tendría en dado caso que ser integrado a una matriz conceptual interdisciplinaria como la que aquí hemos tratado de construir, y ser, por decirlo así, «ensuciado» por ella.

Para citar un ejemplo rápido, pero lapidario, la relación entre Richard y Dale Cooper, y entre Linda y Diane Evans (sobre la que volveremos en el próximo capítulo, p. 386), tal como se presentan sus respectivas yuxtaposiciones¹⁸¹ hacia el final de *Twin Peaks* (2017), parece fundamental para especular sobre la posible multiplicidad indefinida de líneas narrativas a la que apunta, o, cuando menos hasta el momento, a las 253 iteraciones del mismo ciclo dramático-narrativo que sugieren las pistas con esa cifra que se presentan a lo largo de toda la serie y que se han discutido ampliamente en las comunidades en internet. Sea como sea, lo importante es que esta lectura resulta absolutamente incierta —inverosímil— en términos narratológicos, pues más allá del consejo de «no olvidar los nombres Richard y Linda» que le da *The Fireman* (Carel Struycken) a Dale Cooper en el primer capítulo de la temporada, no sabemos nada más ni de Richard ni de Linda. La existencia de Richard y Linda (o por lo menos la de sus nombres) parece ser, así, un detalle inútil de la narración (en el sentido que describe Barthes¹⁸²) y, sin embargo, algo invaluable desde el punto de vista retórico. Toda acreditación que pueda darse de estos personajes (Richard y Linda) como

¹⁸¹ Así se detalla la biografía de Linda y Richard en su ficha *Wiki* (2017), desarrollada por la comunidad de seguidores de la serie: “Después de registrarse en [un] motel y pasar la noche con Diane Evans, Dale Cooper despierta y advierte que Diane ha desaparecido. Cooper encuentra una carta de Linda dirigida a Richard, explicando que lo ha abandonado y pidiéndole que no la busque”.

¹⁸² “Pareciera que, si el análisis pretende ser exhaustivo, [este] debe enfrentarse con notaciones que ninguna función (incluso la más indirecta) permite justificar: estas notaciones son escandalosas (desde el punto de vista de la estructura), o, lo que es aún más inquietante, parecen responder a una suerte de *lujo* de la narración, pródiga al punto de proporcionar detalles «inútiles» y de elevar así a veces el costo de la información narrativa” (Barthes, 1972: 95).

presuntas funciones narrativas de univocidad parece imposible, puesto que, a falta de una suerte de cierre categorial de su discursividad diegética que los sacase de su estado de indeterminación —igual que falta en el caso de los fantasmas virtuales de *Otra vuleta de tuerca*, de Henry James, que discute Emma Kafalenos (apartado 4.2)—, depende en última instancia de la interpretación del espectador, de su voluntad para inclinarse por una posibilidad o la otra.

Pero una complicación de esta índole no obedece, como está claro, a un componente intertextual extraviado en el océano referencial de los posibles textos exteriores a los que remitiría (mientras no haya un binomio «Richard-Linda» identificable y razonable en otros textos). Igual que en la mayoría de las indeterminaciones de Lynch, esas «pistas» (cuya reconstrucción refina la mirada del espectador para sortear con mejores herramientas sus laberintos, sin llegar nunca a ser llaves maestras o unívocas) se hallan más bien dispersas dentro de los confines del ya vasto universo lyncheano, y no más allá de ellos. Sin embargo, debe quedarnos claro —por más que al mismo Lynch lo confunda— que esta actitud introvertida, intramuros, de su cine no justifica la idea de que se halle este totalmente emancipado del mundo, en tanto ese mismo ensimismamiento se inscribe, a su vez, en una situación intersubjetiva que involucra la actividad espectral de la que justamente depende su *porción limitada* de «autonomía».

Así, pues, en la medida en que el valor de indeterminación de las imágenes que pone el cine de David Lynch se acerca al absoluto, su función se alejará de toda posible intención determinante, para invitar al espectador, en cambio, a convertir esas imágenes en parábolas, en oportunidades para una nueva conversación. Veremos que dichas instancias aparecen principalmente a modo de una ruptura más o menos implícita de la esfera diegética en donde la enunciación libera un comportamiento irónico que remite al acontecimiento de la propia exhibición u ocultamiento de la mirada cinematográfica, de sus implicaciones estéticas, morales o intelectuales, sea que dicha mirada se ubique en los ojos del espectador o en los del director, o que ambos se impliquen de manera indiscernible.

Si bien el interés rector del presente análisis —así como el de la misma tesis en general— se ancla en el nivel perlocutorio de la enunciación, pues es ahí donde ocurren estas operaciones autorreferenciales, sus instancias más explícitas, fundadas casi siempre en cierto principio formal de la intertextualidad, a menudo funcionan como la base para la enunciación

autorial pues, como hemos insistido a partir de la propuesta de Ducrot, ésta se distingue justamente por no tener una voz marcada, formal, en el texto, y en cambio, ofrecer a partir de la materia explícita de una expresión la posibilidad de una variación que de otra forma no podría entenderse sino literalmente o, en su defecto, carecer por completo de sentido (v. pp. 213-214). Por tal motivo, es necesario que en nuestro análisis prestemos atención tanto a las operaciones intertextuales como a las más propiamente intersubjetivas.

III

Decíamos al inicio que la cosmovisión que privilegia el cine de Lynch se sitúa en el optimismo norteamericano de los años cincuenta, así que deberíamos empezar por ahí. Sin embargo, aunque tal imaginario constituye, en efecto, la principal fuente de diálogo del autor con su pasado, se pueden ver también otras reminiscencias que han moldeado su forma de entender el cine. Una constante también diseminada con profusión a lo largo de su obra es su referencia al cine de los primeros tiempos, del cual Lynch rescata la fascinación por el *sketch* o la viñeta, por la micronarración, una clave de lectura que, dicho sea de paso, podría desmentir la difundida creencia de que en Lynch habría más bien *ausencia* de narración, pues este formato narrativo —o micronarrativo— le sirve como soporte lógico o técnico para una buena parte de sus «abstracciones». Muestra de ello es el cortometraje, *Rabbits* (2002), que Lynch incorpora a *Inland Empire* (2006) como uno de sus fragmentos más enigmáticos, y que consiste en una suerte de pastiche paródico entre la *sitcom*, el vodevil (*vaudeville*), y recursos propios del primer cine: montaje inexistente, cámara fija, reticencia de los diálogos, efectos especiales que parecen prescindir de la posproducción digital, entre otros, así como de las retóricas esenciales de estos formatos: la risa y la magia. En este sentido, nada hay de sorprendente en las enormes máscaras de conejo de tan circunspectos personajes, pues la estética carnavalesca del circo (volveremos sobre ello en el próximo capítulo) aparece ya desde el escenario minimalista de *Eraserhead* (1977) donde Henry Spencer (Jack Nance) se encuentra con su hada madrina, y cuyos artefactos —la melodía procedente de una caja de música, el predominio de la toma fija y su limitada profundidad de campo, la precariedad de

la iluminación, la *performance* de *The Lady in the Radiator*...— remiten al tiempo en que el cine era, justamente, una atracción de feria.

Pero también podemos encontrarnos con esa mirada nostálgica de maneras quizás menos crípticas y, por lo tanto, más cercanas al nivel ilocutorio de la enunciación, aunque quizá no se las pueda pensar tampoco como referencias totalmente explícitas. Por ejemplo, una de las primeras escenas de *Blue Velvet* (1986), muestra el colapso del padre de Jeffrey Beaumont mientras está regando su jardín —la cual, por cierto, establece en un solo gesto el vínculo y el contraste entre el ambiente apacible y armónico de la vida en los suburbios al que aluden las primeras escenas del filme con el tema kafkiano de los insectos que se irá desarrollando después—. Quizás a ningún espectador entusiasta del primer cine escapará la alegre posibilidad de *imaginar* —pues no tenemos, ni requerimos, pruebas fehacientes que acrediten nuestra lectura— esta escena como una recreación contemporánea, un *revival* podríamos decir, de *El regador regado* (1896) de los hermanos Lumière.

Respecto al cine clásico de los cincuenta, es bien sabida la admiración que profesa Lynch por el cine de Billy Wilder, en especial por *Sunset Boulevard* (1950). La escena en la que Betty Elms (Naomi Watts) se baja del taxi de camino a su audición y observa maravillada el portón frontal de los estudios Paramount, en *Mulholland Drive*, así como el título mismo del filme (una calle famosa de Hollywood), son sólo un par de señas que dirigen sin mucho esfuerzo nuestra visión (o nuestra memoria) a la película de Wilder, la cual, por cierto, también sustenta su argumento en una mirada melancólica hacia el cine de los primeros tiempos. Si bien la fascinación que tiene Lynch por este filme ha sido registrada por casi todos sus biógrafos —y en el entendido de que la crítica del cine de autor ha de huir de ellos como de la peste—, lo importante para nuestra interpretación no puede consistir en suministrar tales referencias al lector como golosinas para la lectura; en cambio, nuestra tarea será resaltar los resultados relevantes de esta interacción, es decir, los nuevos textos o significados a los que se abren los filmes a partir de ella.

En este sentido, la referencia de *Mulholland Drive* a *Sunset Boulevard* no puede detenerse en una acreditación de sus respectivos *intertextos* como la anterior, sino que por lo menos han de postularse sus implicaciones. En primer lugar, una dirección de la dialéctica que pone en tensión ambos textos apunta hacia lo que el autor *nos dice* (a cada espectador, de acuerdo con sus propias limitaciones) sobre los otros autores al apropiarse de sus obras y

establecer con ellos —y con nosotros y sólo entonces— una verdadera relación histórica. Puede decirnos mucho o decirnos nada en absoluto. En una ojeada más o menos superficial —entre otras lecturas posibles—, por ejemplo, se podría observar en la totalidad de las referencias que hay en el cine de Lynch a este filme una respuesta a la mirada del escritor, desde la que está concebida *Sunset Boulevard*, por parte de los ojos de un director más bien enfocado en la visualidad, un guiño tributario. Pero si volteamos en dirección opuesta, la referencia al filme pareciera dejar ya de ser subsidiaria, un mero gesto de humildad del autor que reconoce en los hombros de quién se para, para permear en cambio en todo su entendimiento del cine; para volverse, ahora sí, una operación dialéctica, en el momento preciso en que se puede ver cómo Lynch invierte la dirección del homenaje, haciendo que las voces evocadas del texto original hablen, a su vez, de la propia obra de Lynch y se pongan mutuamente en tela de juicio. T. S. Eliot ya señalaba esta posibilidad cuando escribió que el poeta que es consciente de su situación histórica “será consciente también de que será inevitablemente juzgado por los estándares del pasado [...], juzgado, no amputado por ellos; no para ser tan bueno, peor o mejor que los muertos; y ciertamente juzgado no por los cánones de los críticos muertos. Es un juicio, una comparación, en la que dos cosas son medidas una con la otra” (1982: 38).

Esto se ve más claramente en la tercera temporada de *Twin Peaks*, en donde podemos ver algún intento de parte de Lynch, el artista, por mejorar las condiciones que ofrecía *Mulholland Drive* para realizar este mismo ejercicio interpretativo de evocar la propia voz en el habla de otro. Por cierto que ya había aparecido algo similar en las primeras dos temporadas de *Twin Peaks* —si bien de una manera un poco menos evidente, pero no por ello menos autoconsciente—, en la telenovela “Invitation to Love” que ven todos los personajes de la serie a cualquier hora del día en la televisión, y que funciona como una de sus más duras parodias, dado que las primeras temporadas de *Twin Peaks* se hicieron en este formato. En el caso de la tercera temporada, lo que tenemos es una referencia metaficcional que aparece en la Parte 15 (00:39:51), en la que Dougie Jones (Kyle MacLachlan), al encender la televisión, observa una escena de *Sunset Boulevard* donde el director Cecil DeMille hace un cameo con Norma Desmond (Gloria Swanson) a propósito del papel que Norma piensa ingenuamente que ha apalabrado con el afamado director:

DEMILLE: Good-bye, Norma. We'll see what they can do.

NORMA: I'm not worried, everything will be fine: «*The old team together again*».
Nothing can stop us.

DEMILLE: The old team. Yeah... Good-bye, dear.

NORMA: Good-bye, Mr. DeMille.

JOE HILLIS [William Holden]: How'd it go?

NORMA: It couldn't have gone better. It's practically set. Good he has to finish this picture first. Mine will be his next.

DEMILLE. *Get Gordon Cole. Tell him to forget about our car. Tell him he can get another old car someplace* [cursivas añadidas].

Los fragmentos de los diálogos que hemos puesto en cursivas funcionan como una posible indicación de que, al menos en ellos, parecen yuxtaponerse dos voces una sobre la otra. Su intención de engarzar la propia enunciación de dicho filme —resguardada por otro lado en el marco metadieético donde aparece, o sea, inalterada en su nivel ilocutorio, en la pantalla de televisión— tanto con la trama de *Twin Peaks* como con sus propias circunstancias materiales de producción, es una posibilidad de especulación casi forzada por el cineasta. A diferencia de “Invitation to Love”, que carece de un referente concreto, aquí la referencia es demasiado evidente para ignorarla. Veamos. Con respecto a la trama, una de las cosas más obvias que hace este intertexto es informarnos a quienes no sabíamos que el nombre del personaje que interpreta Lynch (*Deputy FBI Director Gordon Cole*) proviene de un personaje de *Sunset Boulevard* tan difícil de recordar que ni siquiera aparece en los créditos. En tales circunstancias, en efecto, la dirección que *privilegia*¹⁸³ el intertexto se invierte, pues ya no es la escena de *Sunset Boulevard* ocupando un espacio de *Twin Peaks*,

¹⁸³ Pues no estoy negando que todo fenómeno intertextual es ya, si no dialéctico, sí por lo menos bidireccional. Lo que sí creo es que es algo que no se tiene muy en cuenta, por lo menos, en una tendencia dominante de esta clase de análisis del arte cinematográfico que se rige por una lógica naturalista de la causalidad en la que el pasado aparece como verdadero, como si fuera un objeto inalterable del tiempo, cuando, precisamente, lo más propio que tienen los fenómenos polifónicos y dialógicos de dialéctico es que la misma activación del pasado como elemento de un nuevo texto en el presente, de forma retrospectiva, es lo que altera su resignada condición fáctica a la que se le había reducido, para *de-volverlo sujeto* del discurso (polifónico), es decir, para dejarlo hablar y, como dice Benjamin, hacerlo saltar del *continuum* de la historia. La fuerza débil a la que, según el mismo autor, apela el historiador materialista, consiste en la resistencia a tratar el pasado como verdad inalterable, resaltando que el sentido de *evocar* lo sido es permitir hablar a lo que se ha dejado deliberadamente atrás, a lo caduco, sin paráfrasis, sino con su propia voz, la voz y la historia de los vencidos desplazada del ámbito de la verdad, de lo real.

es “Gordon Cole”, tal como queda registrado en la banda de los sonidos, ocupando un espacio en *Sunset Boulevard*, *allá* donde está siendo llevado a juicio. Un espacio que antes no era nada, ahora se ha enriquecido.

A pesar de que, en términos técnicos, esta estrategia parece ser perfectamente convencional, puesto que está registrada en el marco de su distinción metadieética y asegurada por el aparato televisivo que pone el intertexto entre paréntesis intermediales, nuestra intervención creativa como contrarresto de esta convención se hace necesaria si llevamos el intertexto a sus últimas consecuencias, o por lo menos, un paso más allá de la sola identificación de la técnica metadieética. Como puede ser el caso si pensamos, por ejemplo, en que la forma en que Cooper reacciona y despierta de su letargo al escuchar el nombre de su amigo es análoga a la nuestra al escuchar a Cecil DeMille llamar a Gordon Cole, haciendo saltar por igual el *continuum* de la narración, para decirlo otra vez en clave revolucionaria. Pues, en los términos del relato, el despertar de Cooper es el momento más climático de la serie, postergado durante demasiado tiempo. En el plano de la retórica autorial, hay también un análogo de ese *despertar* —experiencia interruptora que, por cierto, sustituye para el Benjamin maduro a la experiencia religiosa de su mesianismo de la juventud¹⁸⁴—, porque se produce como resultado directo de la propia técnica cinematográfica, en el efecto de distanciamiento que produce la ruptura metaficcional, precisamente porque apunta hacia la posibilidad lyncheana, ya formalizada en *Mulholland Drive*, de haber transcurrido, durante más de la mitad de la obra (quince horas en el caso de la serie), los caminos arbitrarios de un sueño cuyas consumación y objetividad quedan refutadas por ese despertar.

En cuanto a lo que se dirige al propio carácter artificial de *Twin Peaks* (enunciación propiamente autorial en los términos de Pierre Beylot [p. 201]), el fragmento relevante de la cita es el que remite a la ingenuidad de Norma, por un lado, y, por otro, a la actitud pragmática de DeMille, quien, de acuerdo con la trama del filme de Wilder, sólo está interesado en el automóvil de Norma, no en ella, como le hace creer a la delirante actriz. Trasladada al

¹⁸⁴ “Existe una experiencia estrictamente única de la dialéctica. La concluyente y drástica experiencia que refuta lo ‘cumplido’ del devenir y muestra todo aparente ‘desarrollo’ como vuelco dialéctico complejo es justamente el despertar del sueño. [...] El nuevo método dialéctico del historiador [como sustituto de la experiencia religiosa] se nos presenta como el arte de experimentar el presente como ese mundo de la vigilia con el cual se conecta ese sueño que llamamos lo sido. ¡Atravesar lo sido en el recuerdo del sueño! [...] El despertar es pues especialmente aquel giro dialéctico, copernicano, de un hacer presente” (Benjamin, 2005, K 1, 3: 394).

contexto de producción del regreso de *Twin Peaks* al que se redirigen las palabras, «*The old team together again. Nothing can stop us*», de una forma casi obvia, esta frase adquiere en la boca de Norma Desmond, nada más y nada menos, un profundo sentido satírico —en el nivel perlocutorio de la enunciación, según vimos antes—, si se equipara la cándida confianza de Norma en sus glorias pasadas con la carga nostálgica de la serie en la que depositaron una confianza ciega tanto las distintas comunidades entusiastas del viejo programa, como desde el barullo mediático que suscitó su regreso; una nostalgia depositada de forma particular en la insólita decisión de traer de vuelta casi por completo a su reparto original (cuyos integrantes, muchos de ellos, no habían aparecido en pantalla desde *Twin Peaks: Fire Walk with Me* [1992]), así sea a modo de fantasmas, como en los casos de David Bowie y de Jack Nance. Pero esa nostalgia que evoca Norma en toda su inocencia, al fin, se hace pedazos en la tercera temporada de la serie al subvertir toda expectativa derivada de dicha mirada, todo respeto a la *convención* demandado por esa mirada, como es evidente, por mencionar sólo el ejemplo más transparente, en el *revival* (*Twin Peaks*, 2017: Parte 16: 00:52:50) del *sketch* o evento conocido como «*The Audrey's Dance*» (*Twin Peaks*, 1990: Episodio 2: 00:27:09).

Como podemos ver, a pesar del resguardo metaficcional en que se enmarca estructuralmente, este fragmento de *Sunset Boulevard* que aparece en *Twin Peaks* transgrede la operación profiláctica de la cita, pues no sólo traslada el diálogo del filme de Wilder para integrar su significado «original» al contexto de un nuevo relato, y resignificarlo ahí, sino que destruye la originalidad que la tradición supone inalterable, introduciendo nuevos significados en ambos textos, subrayando en el mismo gesto el propio acto enunciativo de *citar*, expresión de autoconsciencia que es característica del cine de autor, aunque ciertamente no le sea exclusiva. Pero lo importante aquí es entender que esta última demostración autorreferencial es más propia de la retórica autorial que la mera proyección de textos exteriores, como el de Billy Wilder. Sin embargo, también nos debe quedar claro que la diferencia es más bien de grado, que depende de la individualidad con la que el cineasta, se le considere o no un *auteur*, se apropia de los textos y los resignifica desde su propia singularidad, es decir, del modo en que la orientación hacia la palabra ajena —para ponerlo en los términos de Bajtín (2005: 270)— se vuelve potencialmente —por intervención de la lectura— una marca de identificación del autor que se vale de ella para ensanchar los

límites de su discurso, como sin duda Lynch ha hecho de *Sunset Boulevard* una seña de su propio estilo.

Una vez que el discurso se abre a esta clase de intercambios, sus posibilidades se disparan de forma exponencial. En una nota en línea para 25YL (2017), Doug Cunningham sugiere que parece haber una estrecha relación entre el estado catatónico de Dougie y el odio de Norma Desmond por los *talkies* que destruyeron su carrera. El autor de este análisis señala varias rutas para llegar a esta conclusión. Entre ellas, advierte que, si el relato de *Sunset Boulevard* transcurre en 1950 (como indica su contemporaneidad), la reclusión de Norma en su hacienda a raíz de su fracaso ha durado aproximadamente unos 25 años, la misma cantidad de tiempo que David Lynch y Mark Frost (creadores de la serie) se mantuvieron en *silencio*, es decir, el tiempo que tardaron en regresar a *Twin Peaks* al aire (enunciación autorreferencial); los mismos 25 años que Dale Cooper pasó atrapado en el espacio onírico de anti-palabras llamado The Black Lodge (enunciación intertextual), y que explica el estado de estupefacción permanente de Dougie.

Esta lectura de Cunningham, a su vez, nos permite apelar a *Sunset Boulevard*, una vez más, como clave alegórica instalada en la figura de Norma Desmond para vincular, por ejemplo, el gusto de Lynch por el cine de los primeros tiempos que señalamos unas líneas más atrás con su aversión por las palabras que hemos discutido en el capítulo anterior, y que se figura en el silencio de Dougie —como señala Cunningham— y también en la sordera de Gordon Cole. Esto último es interesante porque nos permite añadir a esta interpretación de la obsesión lyncheana-desmondiana por el silencio el macabro susurro de la ideología de la meditación trascendental. O más bien el zumbido, como el chirrido que aturde a Gordon Cole cuando *su aparato para oír no está bien modulado*, dispositivo que, en tanto le permite al detective escuchar las voces del mundo a su alrededor, sustituye metafóricamente a la cámara de cine y le confiere a tal vínculo una fuerza poética muy particular de su estilo, similar a la que pone en acto The Mystery Man (Robert Blake) en *Lost Highway*, según veremos enseguida, como alegoría del aparato cinematográfico. No es casual que Pete Dayton (Balthazar Getty) —alter ego de Fred Madison (Bill Pullman) en el mismo filme— sea un *mecánico*. Si recordamos que la habilidad con los autos que le merece el favor de Mr. Eddy (Robert Loggia) reside precisamente en su oído privilegiado, el contraste entre la sordera de Cole y el talento de Dayton nos dice que en el arte del cine no sólo es importante ver, sino

que hay que aprender a escuchar, o sea, que el cine no tiene como fin último la afirmación individual del artista, sino sacrificarla muy a pesar de sus propias motivaciones jurídicas, para ponerla a disposición de la humanidad de su público. Es como dice Benjamin:

es ante un sistema de aparatos ante el cual la mayor parte de los habitantes de la ciudad, en oficinas y en fábricas, deben deshacerse de su humanidad mientras dura su jornada de trabajo. Son las mismas masas que, en la noche, llenan las salas de cine para tener la vivencia de cómo el intérprete de cine toma venganza por ellos no sólo al afirmar *su* humanidad (o lo que se les presenta así) ante el sistema de aparatos, sino al poner esa humanidad al servicio de su propio triunfo” (2003: 68).

En este sentido, como resultado de la inversión del homenaje que mencionábamos antes, cabría expandir la presencia retórica de *Sunset Boulevard* en el discurso lyncheano y añadir a su crítica de la nostalgia en *Twin Peaks* un severo autocuestionamiento a su pretendida autoridad aleccionadora e iluminista que quiere poner a su creador en la tribuna del genio inalcanzable. Por ejemplo, esta segunda crítica nos sugiere recalibrar la comprensión del cine «autónomo y atemporal» que defiende Lynch desde la actitud reaccionaria de Norma, que le quiere negar al cine su vocación histórica y revolucionaria. En otra variación de la misma cuestión, la suntuosidad de la mansión en la que Norma se recluye del mundo se instala como imagen del revestimiento dorado con el que la secta de Maharishi Mahesh Yogi ha recubierto el silencio austero de la meditación, una técnica que busca en principio la supresión del deseo, no lo contrario¹⁸⁵. Vale insistir en esta última connotación porque parece implicarse por doquier en las películas de Lynch, por ejemplo, en la tercera temporada de *Twin Peaks*, en la molestia que muestra «Mr. C» (como nos referimos hoy al *Doppelgänger* de Dale Cooper coloquialmente) cuando le dice a Ray Monroe (George Griffith), “I don’t need anything, Ray, I want” (Parte 2: 00:10:53), y la correspondiente y absoluta falta de necesidad —y de deseo— de Dougie Jones, la parte «buena» de Dale

¹⁸⁵ Más allá de la ostentación de la opulencia de los dirigentes de la organización, en especial a través de sus atavíos incrustados de oro, el mismo Lynch suscribe esta inclinación innumerables veces: “Si uno deja de meditar, se ahorraría de pronto unos cuarenta y cinco minutos al día. Pero la meditación es dinero en el banco. [Por eso] nunca me he saltado una meditación” (citado en Marchese, 2018). Remitimos al lector a nuestro análisis anterior para una descripción más detallada y mejor justificada del modo en que esta cuestión repercute en la producción cinematográfica del autor.

Cooper, cuya inocencia ilumina a todos a su alrededor o, lo que parece querer decir con eso el demonio lyncheano, los hace millonarios.

No obstante, no espero del lector una aceptación pasiva de ninguna de estas interpretaciones, sin duda cuestionables, sino todo lo contrario; lo que intento es mostrar la dependencia que tienen de su propia intervención para desarrollarse a pesar de que se justifican en la materia explícita de un intertexto, pues, no obstante, ninguna de ellas podría justificarse en la lógica de su (im)posible función estructural, sino que se presentan como motivo de una conversación que parte de un estado de suspenso de la acción, de la articulación de una palabra que en el texto se queda sin esclarecer, y sin embargo nos lleva hacia algún lado. Lo que quiero plantear con estos ejemplos es la idea de que el intertexto en el cine de autor, por más resguardado que aparezca en sus límites estructurales, no ha de cumplir un fin en sí mismo. En el caso particular de Lynch, su función es expandir un discurso de otro modo cerrado en su propia objetividad hacia posibilidades imprevistas. Esto es así porque el interés central que se puede encontrar en el cine de Lynch como fenómeno de intersubjetividad, es decir, como auténtica configuración autorial, no consiste en una reconstrucción de su posible diálogo con autores pasados, sino en acentuar el perfil voyerista de la mirada cinematográfica que surge del intercambio posicional entre cineasta y espectador, y que se resiste a una resolución apriorística como la que proveería un esquema intertextual en la delimitación estructural de las fronteras de los textos involucrados. Las relaciones intersubjetivas más propias del cine de David Lynch son, entonces, las que se manifiestan en los intramuros de su propia obra, donde el interlocutor principal de Lynch ya no está anclado en la objetividad material de una obra ajena (o al menos no en el sentido tradicional de *obra* que es, por ejemplo, *Sunset Boulevard*), sino en la consciencia del propio espectador, en la identificación de sus propias miradas/consciencias con el objeto de una enunciación que instrumentaliza los significados del relato para exhibir cierto *comportamiento* del aparato cinematográfico que lo humaniza, que le confiere a toda expresión una significación ideológica, como ha señalado ya Mijaíl Bajtín.

IV

A esta operación se le puede encontrar dispersa de muchas formas en el cine de Lynch. Aquí trataremos de mostrar su funcionamiento oponiendo dos maneras de entender el concepto de alegoría, ambas presentes en el cine de Lynch. La primera es la lectura que puede hacerse del personaje interpretado por Robert Blake, The Mystery Man, en *Lost Highway* (1997), como “alegoría” del aparato cinematográfico. Este personaje ostenta de manera poco usual en el cine de Lynch unas facultades que trascienden las posibilidades lógicas convencionales de una diégesis basada en la comprensión causal del espacio y el tiempo. Lo que resulta extraño, ajeno a las operaciones típicas de Lynch, por supuesto, no es la subversión de las leyes diegéticas como tal, esto es más bien una norma de su estilo, sino que los atributos de The Mystery Man que le permiten dicha ruptura apuntan de una forma demasiado concreta a comportamientos específicos del aparato de filmación, razón por la cual resulte quizás más natural o evidente la conclusión de esta interpretación que las de las demás pero, como también se verá, su eficacia no reside en la exhibición de nuestra propia mirada que es a lo que apunta con mayor mordacidad la moralidad lyncheana, sino en su pretensión de ocultarla o redimirla en una comprensión historicista del concepto de alegoría.

El filme se articula alrededor de unas videocintas (VHS) de origen desconocido que Fred y Rene Madison (Patricia Arquette) reciben en su casa de forma anónima, y que sacan a la luz ciertos eventos de su vida privada, entre ellos, el momento en que Fred asesina a su esposa y que produce el trauma que termina fragmentando su consciencia y desplazándola a la de Pete Dayton. Las imágenes que muestran esas cintas dejan claro que su autor es un intruso que de algún modo se las arregló para escabullirse en la casa de los Madison sin violar una sola chapa y sin dejar el menor rastro de su presencia. El plano etéreo en el que se plasma al villano confunde a los detectives que investigan el incidente, declarándose incompetentes para explicarlo, pues la ciencia forense que utilizan como herramienta —símbolo del razonamiento causal en el policial clásico—, resulta aquí inoperante.

Podríamos pensar que la incapacidad de los detectives se explica aclarando que la aproximación de Lynch al policial se inscribe en la variación del género conocida como *whodunnit*, donde las premisas clásicas del policial, como el valor deductivo de la ciencia, o el perfil del investigador profesional, moralmente correcto, y adelantado a las conclusiones

del lector y a las estrategias del villano, se ponen en duda, para favorecer la vinculación del lector con el misterio, poniéndolo en una situación empática con los motivos del villano. Sin embargo, me parece que Lynch va un poco más allá de esta variación, pues el crimen de interés del filme —el asesinato de Rene Madison— no es ningún misterio, y los delitos sin resolver —el intruso en casa de los Madison y el asesinato de Andy (Michael Masse), el amigo de Rene— carecen de importancia medular para la narración: Andy no tiene una relación con el espectador que genera la más mínima empatía, y, con respecto al caso del intruso de los VHS, las habilidades especiales de The Mystery Man, así como el hecho de que aparece hacia el final del relato sosteniendo un aparato de filmación, apuntan directamente a él; señalar su culpabilidad no implica ninguna deducción y no tiene ningún otro interés para el espectador. Entonces, si el personaje aparece con la cámara en mano, no es para revelar al espectador la identidad de aquel intruso de las primeras escenas, a esas alturas de la historia es lo que menos importa, sino para dotar a su personaje, a la manera de los poetas y pintores medievales, de un *atributo alegórico*.

Esta observación exige un paréntesis para remitirnos a una distinción importante que hace Idelber Avelar en su libro, *Alegorías de la derrota* (2000), entre el uso del concepto de alegoría que hemos utilizado desde la terminología benjaminiana y el que aquí identificamos con los procedimientos de los artistas medievales. En su tratamiento iconográfico escolástico, la alegoría es un *emblema*, es decir, la unión de una mónada verbal y una imagen, que capta una esencia, una generalidad o una abstracción, en la materialidad de su inscripción. A este poder remiten, por ejemplo, las imágenes religiosas que usa todavía la gente a modo de amuletos, así como la mayoría de la iconografía sacra y renacentista, en cuyo desarrollo, al uso de leyendas se fue incorporando el despliegue de atributos simbólicos, como en el famoso grabado de Alberto Durero, “Melancolía I”. La cámara caracteriza a The Mystery Man como una representación “alegórica” del cine —o del aparato cinematográfico— del mismo modo en que el compás en la mano del ángel en el grabado de Durero lo vincula con la estrella de Saturno.

Para los poetas clásicos y medievales, este procedimiento alegórico busca una conjuración poética de lo divino, una forma de instrumentalización de su poder. De acuerdo con Avelar, la contribución de Benjamin al concepto de alegoría es haber explicado que los poetas barrocos no podían tener la misma relación con lo divino que Dante, pues el

procedimiento alegórico de los barrocos implicaba ya una profanación de lo sagrado que transfigura la relación inmediata, instrumental, que los pueblos clásicos y medievales tenían con la divinidad, en una experiencia

lejana, incomprensible, babélica. La alegoría florece en un mundo abandonado por los dioses, mundo que sin embargo conserva la memoria de ese abandono, y no se ha rendido todavía al olvido. La alegoría es la cripta vuelta residuo de reminiscencia [...], paralización del tiempo, suspensión de la dialéctica diegética, resistencia a una resolución reconfortante (Avelar, 2000: 18).

Ante esta reconfiguración de la alegoría como ruina, la figura de *The Mystery Man* deviene profundamente anacrónica, pues parece perseguir una eficacia de la alegoría clásica que se ha perdido para siempre. Al *ignorar* esta condición residual, *críptica*, que la alegoría supone a partir de la poesía barroca —siguiendo a Benjamin por lo menos—, este personaje de Lynch se aleja de otros villanos similares porque responde más bien a una formulación en donde lo clásico coincide con la condición posmoderna de lo alegórico, en el sentido de Craig Owens (2001), análoga a la intención de George Lucas en *Star Wars* de rescatar (reinvertir) para el presente el cuento de hadas (p. 145). Tanto el rescate del samurái en el caballero *jedi*, como el que efectúa *The Mystery Man* (y otras figuras del cuento de hadas arrebatadas de sus contextos históricos), se les entiende mejor, por lo tanto, como reacciones manieristas, no como alegorías en un sentido moderno. Si Lucas renueva el samurái de Kurosawa en el maestro *jedi*, Lynch representa en *The Mystery Man* al cine mismo como un hada madrina, es decir, una divinidad encarnada diegéticamente, inmediata e instrumental: es el *deus ex machina* que finalmente pone un cuchillo en la mano de Fred para matar a Dick Laurent y resolver el drama narrativo del filme, una intervención idéntica a la de los dioses de los relatos griegos. El propósito detrás del despliegue de su «magia», más allá del misterio que implica y que es el interés más general en ella por parte de Lynch, le permite traspasar las limitaciones del resto de los personajes o, por lo menos (porque de algún modo Fred Madison también lo hace) tener plena consciencia de su poder. Una primera demostración de ese poder, además del implicado en la producción impune de las cintas en VHS mencionadas, la constatamos en el famoso diálogo en que *The Mystery Man* se encuentra con Fred en una fiesta, en el que parece demostrarle al protagonista su facultad para estar en dos lugares al mismo tiempo.

Esta es una habilidad que funciona también como atributo alegórico del aparato cinematográfico, y que se despliega de nuevo hacia el final, cuando se encuentra otra vez con Fred, en la cabaña a la orilla de la carretera, en donde aparece en un punto y en otro del espacio en virtud de la inmediatez propia del corte cinematográfico.

Reunidas todas estas manifestaciones «supradiegéticas» —por decir así— de *The Mystery Man* en una sola constelación, podemos ver que en su concepción fantasmagórica se destacan por lo menos dos cualidades trascendentales de la técnica cinematográfica: la sustancia inmaterial de la mostración y su potencial omnipresencia. Al clausurar en la figura portentosa de *The Mystery Man* estas dos características, el cineasta se despega de la autoconsciencia propia de la retórica autorial y se inclina más por una proyección clásica de su ideología, pues pretende deslindar tanto la mirada espectral como la del propio cineasta de la responsabilidad de sus respectivos actos de perversidad que solapa la técnica del cine, pues dicha figura disfraza el hecho de que estas facultades que tiene el cine para irrumpir en la privacidad de las personas no sobreviven de forma impune en una producción fantástica de la ficción, sino que exhiben el placer que realizadores y públicos experimentamos por igual al convertirla en el objeto máspreciado de nuestra cinefilia. Un placer derivado del empoderamiento sobrenatural que adquirimos cuando la condición técnica del cine separa para nosotros el momento de filmación del momento de la proyección. Es así que la figura de *The Mystery Man*, si bien es irreductible a la lógica causal del relato, se aferra a una existencia diegética imposible que, de forma velada, encarna más bien nuestra propia posición, tan criminal como privilegiada, como autores-espectadores, pero pretende desvincularla de nosotros en las licencias de un personaje sobrenatural. Es la incongruencia de la alegoría clásica lo que la hace actuar a la manera de un símbolo que falla en aislar el horror y la crueldad en una consciencia distinta e independiente, como la imagen del diablo con cuernos y patas de cabra hacia la que una consciencia cristiana pueril quisiera desplazar su propia maldad: *The Mystery Man* es un emblema que incorpora en un signo cerrado e impenetrable el sentido perverso de nuestra propia mirada, no tanto para reflejarnos en ella como para tratar desesperadamente de exorcizarla, puesto que su mirada rara vez coincide con la nuestra de un modo significativo.

En *Blue Velvet* pasa algo muy distinto. Si bien el tema de la perversidad de la mirada cinematográfica es todavía más importante que en *Lost Highway*, aquí, a pesar de las

apariencias, carece como veremos de un referente concreto en el nivel de la diégesis que le haga justicia, y, en cambio, su significación se revela sólo en el nivel perlocutorio de la enunciación, mediante una estrategia alegórica a la que hemos concedido un cierto valor de lema que da título a este ensayo. En la primera parte del filme, Jeffrey Beaumont (Kyle MacLachlan) seduce a Sandy (Laura Dern), la hija de uno de los detectives de Lumberton, ciudad donde se emplaza la historia, para que sea su cómplice en las actividades ilegales que emprende a fin de participar del misterio sobre el cual se organiza el filme entero, misterio que el mismo Jeffrey introduce para nosotros al encontrar tirada en un terreno baldío una oreja humana cercenada que entrega de inmediato al padre de Sandy. Sandy es, por el momento y en virtud de su función de ser seducida, la voz que refleja la buena consciencia del espectador, fácilmente influenciable y curiosa, por otro lado. Por eso, ante la negativa del detective de compartir con Jeffrey los detalles de su investigación, es ella misma quien ofrece a Jeffrey las primeras piezas de información que le dan acceso al misterio: la oreja forma parte de un caso que involucra a una mujer llamada Dorothy Vallens (Isabella Rossellini) — explica Sandy a Jeffrey—, quien habita en el séptimo piso de un edificio de departamentos, llamado «Deep River».

Estos datos son suficientes para poner en marcha la primera fase del plan de Jeffrey para escabullirse en el departamento de Dorothy, la cual da resultado. *Justo antes de pasar a la segunda fase*, la buena consciencia de Sandy de pronto se confronta hacia nosotros, espectadores (así no seamos plenamente conscientes de ello todavía), por lo menos a quienes el plan de Jeffrey nos ha producido cierta fascinación o expectativa, cuando, después de compartir con Jeffrey una significativa sonrisa de complicidad, dice, «*I don't know if you are a detective or a pervert*» (00:31:14). La inquietud de Sandy, en principio (en el sentido exclusivo del relato, quiero decir), va dirigida a la intrigante personalidad de Jeffrey, a las razones ocultas que motivan su manera tan irresponsable de asumir riesgos innecesarios. Sin embargo, la integridad moral de Jeffrey, veremos, es la de un héroe clásico, o típico de los cuentos de hadas, y permanece intacta en la medida en que en su pecado lleva la penitencia, algo que se confirma en el momento en que Dorothy lo descubre en su escondite, y le hace pagar las consecuencias. Muy distintas resuenan las palabras de Sandy en nuestra propia consciencia. Igual que Jeffrey, nos asomamos por la rendija del armario en que nos ocultamos e invadimos la privacidad de Dorothy, la vemos desnudarse, escuchamos su conversación

por teléfono. Pero cuando ella descubre a Jeffrey, él paga por su crimen, y nosotros quedamos impunes. Momentos más tarde, Frank (Dennis Hopper), un psicópata que esclaviza a Dorothy, el mismo con quien hablaba por teléfono, ingresa al departamento y, una vez más, presenciamos con Jeffrey la vulnerabilidad de Dorothy, ahora, siendo sometida por Frank y, una vez más, vemos a Jeffrey pagar las consecuencias de sus actos recibiendo una golpiza por parte de los rufianes, mientras nosotros permanecemos a salvo en la seguridad de nuestro propio sofá.

Después de que Sandy plantea la mencionada dicotomía, Jeffrey le responde, «*Well, that's for me to know and you to find out*». ¿Y qué averiguamos? Que, por más que la fascinación de Jeffrey por Dorothy provenga de un interés enfermizo, él sufre en carne propia las consecuencias de ese interés que, a fin de cuentas, consiste más bien en ayudarla que en ser testigo lascivo de su tortura. En el momento en que el espectador repara en ello, quizá se dé cuenta de que, en realidad, la posición de enunciación particular que compartía con Jeffrey *solamente durante su estado incógnito*, tiene menos en común con la integridad moral del personaje que con la de quien lo puso en esa posición en primer lugar: el director. Porque la etiqueta moralmente positiva del *detective* podría en todo caso reclamarla Jeffrey, aunque sea en la representación más satírica del *príncipe azul* —de ahí el título del filme— que se haya puesto nunca en celuloide; pero, ¿qué otro motivo sino la abyecta perversión voyerista de mirar sin ser mirado justifica nuestra propia fascinación? Sobre todo, cuando se trata de ver algo que no deberíamos poder ver, cuando cumplir tal imposibilidad, a pesar de todo, nos la oferta la magia del cine por el precio de una entrada que nos otorga, entre otras prerrogativas, una especie de inmunidad diplomática en el contrato de la ficción, en su cláusula de inocuidad. La operación autoconsciente más propia del cine voyerista como *Blue Velvet* es su forma cínica de resaltar lo que quizás sea la principal fascinación que produce el cine en tanto medio mismo, es decir, ya no solamente con respecto al caso concreto en cuestión, sino como elemento esencial de su propia naturaleza, de la cual, en este caso, la tortura de Dorothy no es más que un ejemplar, una brutal demostración de ese poder.

La anécdota que cuenta que Dennis Hopper buscó a Lynch para decirle que él era Frank Booth y por eso era él quien debía interpretar el papel es bien conocida (Rodley, 2005: 142). Así es: como se puede entender también en la crónica de Peter Biskind (2001) que nos ha guiado durante el Capítulo 2 de esta tesis, es difícil pensar en otro carácter más apto para

ese papel que el de Hopper, quien es para muchos de sus conocidos un verdadero monstruo. Pero si insistimos en esa línea interpretativa en la que la subjetividad del actor está de algún modo condicionando, caracterizando, matizando, etc., el perfil de su personaje; si aceptamos esa posibilidad que, dicho sea de paso, justifica o distingue al género dramático de otras formas narrativas, bien nos podría parecer respetable la idea de que Hopper *hace hablar* con elocuencia a un Frank Booth esquemático, de papel¹⁸⁶. En esa expansión de lo literario que proporciona la técnica dramática, también podríamos encontrar que la reputación de Hopper, ya ficcionalizada, dramatizada por él mismo, se vuelve un parámetro moral de dimensión retórica por lo menos injusto cuando se dirige a Jeffrey y le dice, «*you're like me*» (01:22:40). Porque el monstruo (y ya veremos los alcances de esa imagen en el próximo capítulo) que habita en Frank Booth y en Hopper al mismo tiempo no se está comparando con Jeffrey, eso sería muy inexacto. La comparación más justa o legítima sería con el monstruo que habita en el espectador y en Lynch al mismo tiempo y que se quiere redimir en la figura heroica de Jeffrey como lo volverá a intentar Lynch en *Lost Highway* a través de The Mystery Man; pero las lágrimas de Jeffrey se oponen a la total ausencia de empatía que define a Booth. Esta es sólo equiparable, ya sea a la del psicópata que orquesta un circo alrededor de la tortura de una mujer, o a la del que lo disfruta en silencio, desde su escondite privilegiado, donde proyecta sobre su objeto todos los prejuicios del inconsciente colectivo:

Es aquí donde interviene la cámara con todos sus accesorios, sus soportes y andamios [y su retórica]. Sólo gracias a ella tenemos la experiencia de lo visual inconsciente, del mismo modo en que, gracias al psicoanálisis, la tenemos de lo pulsional inconsciente. [...] [E]ntre estos dos tipos de inconsciente existe la más estrecha de las relaciones, puesto que [...] [m]uchas de las deformaciones y estereotipos, de las mutaciones y catástrofes que pueden afectar al mundo óptico de las películas lo afectan de hecho en psicosis, en alucinaciones, en sueños. Y así, aquellos modos de obrar de la cámara son otros tantos procedimientos gracias a los cuales la percepción colectiva es capaz de apropiarse de los modos de percepción individuales del psicótico o del soñador” (Benjamin, 2003: 87).

¹⁸⁶ RODLEY: ¿Todas las veces que Frank dice «fuck» están en el guion original, o Hopper improvisó muchas?
 LYNCH: Tenía muchas, muchas, escritas en el guion, pero Dennis siempre agregó más, porque te prendes del papel, y no lo puedes evitar. (Rodley, 2005: 144).

El mismo Lynch lo confiesa sin reparos: “el cine es en realidad voyerismo. Uno se sienta ahí en la seguridad de la sala de cine, y ver es una cosa muy poderosa. Y nosotros queremos ver cosas secretas, *de verdad* queremos verlas. Cosas nuevas. Te vuelven *loco*, ¿lo sabes! Y entre más nuevas y secretas son, más queremos verlas” (Lynch en Rodley, 2005: 145). Puede verse, así, la tremenda eficacia poética de la recurrencia de estribillo que tiene en la película la expresión de Frank, «*Don't you look at me, fuck*» (o cualquiera de sus variaciones), en especial cuando se la espeta a Jeffrey segundos antes de la frase citada, «*you're like me*». El encadenamiento de ambas frases (más la inhalación del gas que caracteriza al monstruo en Frank como un insecto [Capítulo 8] y que media entre ellas) expresa lo mucho que tanto el director de cine como el espectador detestan ser exhibidos en sus respectivos actos de perversión voyerista, pues cuando la mirada del voyerista es revelada, incluso con mayor significado que en el caso del mismo Frank, el voyerista se vuelve impotente. Por esa exposición constante de la perversidad de Frank ante la mirada de los personajes y a la nuestra es que ni siquiera él constituye un referente diegético justo de nuestra propia perversión.

Esta imagen es de gran valor para nuestra investigación, pues pone de manifiesto el modo en que el cine de autor se define a sí mismo como una operación cuyo fundamento es la intersubjetividad de la mirada, lo que Jean-Paul Sartre define como el ser-para-otro. En su ensayo, *El ser y la nada* (1993), Sartre dedica una parte importante al problema de la mirada y el prójimo que contiene en cada párrafo intuiciones valiosas para dar cuenta de la cuestión voyerista del cine de autor. Haciendo una grosera reducción de su planteamiento —pues, insisto, desmenuzar todos sus matices implicaría una investigación aparte—, podríamos decir, bajo una formulación muy hegeliana de Sartre, que la percepción del otro —mi prójimo— es un fenómeno complejo que no puede explicarse ni como la aparición en mi cabeza de una misma *idea* repetida en una serie infinita, como se presentaría una mesa o una silla para el racionalista, ni tampoco como algo completamente ajeno a mi propio ser, como diría el empirista, sino que “su esencia debe referirse a una relación primera de mi consciencia con la del prójimo, en la cual éste debe serme dado directamente como sujeto, aunque en unión conmigo” (Sartre, 1993: 282). Si se descompone esta amalgama en posibilidades abstractas, se podría pensar, primero, en el otro en tanto objeto en virtud de su capacidad de

ver las mismas cosas que yo veo —dice Sartre—, y luego, en tanto sujeto si remito mi propio ser a la posibilidad de yo mismo ser visto —objetivado— por mi prójimo. Sin embargo, las dos formulaciones expresan de manera incompleta la complejidad intersubjetiva del problema del otro, la cual sólo se descubre en la mutua implicación dialéctica que manifiesta el fenómeno de la mirada, o como lo expresa Sartre: “El ser-visto-por-otro es *la verdad* del ver-al-otro” (285). Sin embargo, traducir esta explicación a las operaciones del cine supone un serio problema, porque su posibilidad depende de una fragmentación técnica de la mirada, en la cual, el cineasta y el espectador ven sin ser vistos y los personajes son objetos de una mirada que está absolutamente fuera de su alcance.

He aquí el inmenso poder que tiene la mirada en el cine, y que un cine de autor como el que se presenta en *Blue Velvet* se propone dismantelar, porque es en la configuración voyerista de la mirada donde el cine se enfrenta en realidad con sus propios límites, como hemos visto; en especial cuando a esa mirada le corresponde una intencionalidad autorial, no una expresión sin alma del aparato ideológico, y por eso, como decíamos en el Capítulo 1 (p. 58), el cine de autor puede ser entendido como una meditación sobre la condición autorreferencial inherente del lenguaje del cine. En otras palabras, cualquier película expresa un cierto gesto de autorialidad cuando se plantea el problema dialéctico de ocultar/descubrir su propia mirada y/o la de su virtual espectador. Porque, como dice Sartre, “percibir es *mirar*, [pero] captar una mirada no es aprehender un objeto-mirada en el mundo [...], sino tomar consciencia de *ser mirado*” (287). Esto quiere decir que, en su fundamento ideológico natural, o sea, cuando la perversidad de la mirada cinematográfica, director/espectador, no ha sido puesta en evidencia, el cine no capta la mirada del otro proyectada en sus personajes, pues estos no son para él, como para la mirada del psicópata, más que objetos. Esto es así, siguiendo a Sartre, porque, sea que ocupe la posición del espectador o la del director (¡es la misma en realidad!) mi mirada es la del voyerista porque en ella “no hay un yo que habite mi consciencia. [...] Soy pura consciencia *de* las cosas, y las cosas [...] me ofrecen sus potencialidades como réplica de mi consciencia no-tética (de) mis posibilidades propias”. Tras la rendija del closet de Dorothy me asomo más yo que Jeffrey, pues en este nivel, a diferencia de *The Mystery Man*, el personaje no cumple sino una función de recipiente o de médium para mi propia mirada y mi placer. Del otro lado de esa puerta, a diferencia de Jeffrey, para mí no hay sino una puesta en escena, una ilusión; el cineasta se vuelve un

alquimista creador de homúnculos, pues transfigura, para satisfacción del deseo suyo y mío, la humanidad de sus personajes en objetos ambulantes, pero sin alma, y me “ofrece un espectáculo «a-ver», una conversación «a-oír»” (287).

La configuración voyerista de la mirada —escribe Sartre de manera significativa— invierte el ordenamiento *causal* de sus componentes, de manera que todos ellos se organizan en función de un fin que sólo procede de ellos. En otras palabras, la puerta del closet sólo se vuelve a la vez instrumento y obstáculo de mi mirada —y la de Jeffrey— a condición de que del otro lado haya un espectáculo prohibido, pero ese espectáculo no es tal sino hasta que mi propia mirada voyerista lo transfigure así. Por eso es posible ver detrás de cualquier representación genuina del cine voyerista (esta es, una que identifique la mirada voyerista con la del cineasta/espectador) una cierta mirada autorial, pues el problema de la mirada cinematográfica, tal como es abordado en *Blue Velvet* y en películas similares, no es otro que el problema de la *otredad*, de la enorme dificultad del cineasta para representar efectivamente al *otro*. Para lograrlo, debe revertir la fragmentación de la mirada que el cine hace desde su propia condición técnica y desde sus convenciones, y volver a hacer visible al sujeto que mira oculto detrás de las pantallas.

De otro modo, mientras permanezca en la oscuridad, la mirada cinematográfica será siempre presa de su propio fin ideológico, de su propia inconsciencia. La verdad a la que apunta el cine de autor es intersubjetiva porque no puede liberarse de sus ataduras ideológicas sino confinándose a sí mismo al silencio para dejar hablar al otro, para dejarlo *ser*, efectivamente, otro. Por eso escribe Benjamin que “al cine le importa poco que el intérprete represente a otro ante el público; lo que le importa es que se represente a sí mismo ante el sistema de aparatos” (Benjamin, 2003: 71). El cine de autor renuncia a esa representación ensimismada y busca su propio ser en la mirada del otro; su mirada sólo se realiza, entonces, al ser visto por otro, o sea, al ser identificado como autor, y para ello hace falta salir de su escondite. En cambio, en tanto no sea sino obediencia al aparato ideológico, el cine convencional, verosímil, permanecerá anónimo en su propia negligencia, cautivando al espectador o al cineasta en el brillo de su propia mirada —diría Sartre—, haciéndole creer que está representado en ella cuando, justamente, para mirar lo que ve —o de la forma en que ve— necesita olvidarse o ignorar su propia posición, su consciencia *de sí*, para volverse consciencia *de lo que ve*: lujuria, fascinación, celos, envidia... “es lo que llamaremos

situación. Esta situación me refleja a la vez mi facticidad y mi libertad. [...] Así, no puedo definirme verdaderamente como *siendo* en situación: en primer lugar, porque no soy consciencia posicional de mí mismo; después, porque soy mi propia nada” (Sartre, 1993: 288). Esta nada, nos dice *Blue Velvet*, es la condición de posibilidad del voyerista.

Así, la expresión de Sandy, «*I don't know if you are a detective or a pervert*», apunta hacia la misma operación alegórica que *The Mystery Man*, en tanto que busca revelar al sistema de aparatos que hay detrás de sus respectivos planos diegéticos o ideológicos; sin embargo, lo hace de un modo completamente diferente. No vacía al personaje de Jeffrey para verter en su carcasa diegética un comportamiento cualquiera del aparato de filmación, sino que lo hace a fin de obligar al *yo* intersubjetivo que se oculta detrás de él a revelar por fin su propia individualidad, su perversión o su vergüenza, y hacerle ver que ese otro al que se dirige es libre y siempre lo ha sido, y por lo tanto, que no le pertenecerá jamás.

Sólo es artista aquel que puede hacer de la solución un enigma.

Nachts. Aphorismen

— KARL KRAUS, 1924 (1990)

El ser anómalo, el fenómeno, no es un estadio inferior del género humano frente al que los hombres tienen derecho al desprecio y a la compasión: éstas [...] son reacciones primarias que ocultan la ambigüedad de sentimientos inéditos muy semejantes a la envidia, o erotismo inconfesable producido por seres tan extraordinarios como ellos, los monstruos. Porque la humanidad normal sólo se atreve a reaccionar ante las habituales gradaciones que se extienden desde lo bello hasta lo feo, que en último término no son más que matices de la misma cosa. El monstruo, en cambio, sostenía don Jerónimo con pasión para exaltarlos con su mística, pertenece a una especie diferente, privilegiada, con derechos propios y cánones particulares que excluyen los conceptos de belleza y fealdad como categorías tenues, ya que, en esencia, la monstruosidad es la culminación de ambas cualidades sintetizadas y exacerbadas hasta lo sublime. Los seres normales, aterrados frente a lo excepcional, los encerraban en instituciones o en jaulas de circo, arrinconándolos con el desprecio para arrebatarles su poder. Pero él, don Jerónimo de Azcoitia, iba a devolverles sus prerrogativas, redobladas, centuplicadas.

— *El obsceno pájaro de la noche*

— JOSÉ DONOSO, 1970 (1979)

CAPÍTULO 8

EL MONSTRUO Y LA IMAGEN POÉTICA

I

Se puede decir del monstruo algo similar a lo que pensaba Platón sobre el poeta, un carácter que convertía a éste en una *figura* tan peligrosa para el ideal platónico de la República, y que Eugenio Trías plantea en estos términos:

Frente a la divinidad simple, objeto de contemplación del filósofo, aval de una sociedad fundada en la identidad de cada sujeto a su actividad y oficio, aparece una divinidad compleja y tornadiza [la poética], de carácter camaleónico y proteico, que es objeto de devoción del artista imitativo, y que es soporte de una sociedad antagónica a la platónica: una sociedad donde cada sujeto es siempre otro que sí-mismo, donde cada alma es ella misma y también su diferencia, donde hombres y cosas son todos, en particular y en general, cada cosa y «todas las cosas» (1997: 59-60).

El cine de David Lynch persigue este valor dialéctico sobre todo en esas figuras que, siguiendo su propia denominación, hemos llamado también «abstracciones», y que se expresan en el potencial de fragmentación del montaje cinematográfico, es decir, en la capacidad de tales instancias para producir una ruptura o una interrupción de los valores de continuidad y verosimilitud del discurso tradicional del cine, resistiéndose así a su apropiación y determinación ideológica. Vimos que tales abstracciones, si bien se separan con cierta facilidad del discurso corriente del estilo clásico, enfrentan su principal amenaza al ser absorbidas o reducidas a una forma distinta de continuidad que es más bien de orden

esotérico, instalada en la ideología de la meditación trascendental, con la cual —por ingenuidad o por soberbia— se devalúa el potencial poético de sus imágenes a una especie de concepto místico omniabarcador y extrafílmico.

Trías señala que tal desvarío ocurre al poeta que es seducido por un ideal humanista y por la pretensión fáustica, en este caso, de corte tibetano, de *querer* serlo todo, de forma violenta y autoritaria: En este sentido, “[q]uerer ser todo significa [...] determinarse a ser todas las determinaciones. El terrible peligro de esa voluntad consiste en el fiasco saturniano, [el] contraplacado dialéctico [...], del *uomo singulare [sic]*, del poeta que es de algún modo todas las cosas [...]: ya que el hombre nacido bajo la estrella de Saturno, al no poder ser todas las cosas, *las ensueña, las alucina*. Entonces todas las cosas son, como en el caso de Nietzsche, su perdición” (129, énfasis añadido). En nuestro primer análisis de la obra de Lynch nos hemos detenido a desenmascarar una notable alucinación fáustica que Lynch reclama desde la tribuna del gurú tibetano. Si bien en ese análisis seguimos la oposición que hace Benjamin en “Destino y carácter”, y presentamos la dialéctica lyncheana de su autor implícito bajo las formas del genio y el demonio jurídico, en este último análisis nos plantearémos la posibilidad de pensar en imágenes más eficaces del cine de Lynch que las del arquetipo del héroe trágico por donde se asoma el genio, a saber, las de la figura inhumana del monstruo. Porque la fuerza débil a la que apela el genio, su silencio aurático, decíamos, lo limita a ser *amenaza* para la estructura y su estabilidad, pero, justamente, su perpetua virtualidad melancólica no le permite salir del ámbito de la *esperanza* —central por cierto en todo el proyecto político de Benjamin—, y, por lo tanto, entra en un conflicto muy benjaminiano con casi cualquier idea de *praxis*. El monstruo, en cambio, posee en la sátira que lo caracteriza un valor antropófago (volveremos a todo esto un poco más adelante) que le confiere una fuerza performática que no se puede pensar en el genio.

No obstante, tanto el uno como el otro pueden ser vistos como fases de un mismo despliegue poético del discurso en donde el autor se manifiesta como una instancia no determinada en ninguna categoría preestablecida, y, en ese sentido —basado en los principios discursivos de lo común y lo indeterminado analizados en el Capítulo 4—, sostenemos que ambos son criterios adecuados para describir la retórica del cine de autor, el genio como un principio actitudinal ante la historia, el monstruo como producción efectiva en el arte.

Benjamin describe la figura poética de Karl Kraus en un ensayo homónimo (2008, II-1: 341-376) bajo distintos modelos, entre los cuales destaca la imagen del monstruo unida estrechamente a la del niño, como articulaciones de una existencia anterior a esa «mera vida» en que se expresa el destino del hombre natural, biológico, al que quedan sometidos los miembros de una civilización en nombre del derecho. Así lo apunta el filósofo en “Destino y carácter”: “puede el juez ver destino donde quiera; al castigar, lo dicta ciegamente, y aunque el hombre no queda afectado por esto, sí se afecta la mera vida en él” (2008, II-1: 179). En nuestro Capítulo 6 sugeríamos una inversión de las categorías morales nietzscheanas por parte de la fuerza débil del genio y del alegorista barroco. En efecto, esa inversión es tan radical que parece sólo poder manifestarse en una esfera impracticable, a modo de una suerte de parálisis o relajación de la inteligencia¹⁸⁷, pero en el monstruo esa misma inversión adquiere una efectividad que ya es performática y genuinamente destructiva, “a partir de la cual se opuso Kraus a lo danzarín que había en Nietzsche, por no hablar de la rabia con que el monstruo —o, dicho de otro modo, el aún-no-hombre— debía dirigirse al superhombre” (369). En otras palabras, esta oposición puede plantearse como una oposición al privilegio de lo nuevo tal como ha sido difundido por el discurso progresista de la modernidad, a saber, como una sustitución radical del mito de la creación divina por el mito de la creación artística, en el que tan ciegamente creía Nietzsche, y que tiene en la muerte su obsesión más particular.

Lo que el monstruo opone a esta tendencia es su carácter todavía-no-humano, condición que exige una reformulación de lo nuevo a partir de lo que significa su absoluta singularidad, pues en ella se reconoce que “[n]i la pureza ni los sacrificios han podido nunca dominar al demonio, pero donde el *origen* y la destrucción se encuentran uno a otro, ha acabado su reino. Como mezcla de niño [o genio en tanto ambos son *infantes*] y antropófago ahora se encuentra su vencedor ante él: pero no es un ser humano nuevo, sino más bien un monstruo, un ángel nuevo” (Benjamin, 2008, II-1: 376, énfasis añadido). De tal forma, en tanto variaciones de lo nuevo, el monstruo-niño opone su inocencia y su crueldad —o su

¹⁸⁷ Esta es quizás la principal objeción que se le puede hacer a los textos de Benjamin, en especial a los de su mesianismo juvenil, como motor de pensamiento revolucionario. Lo que sea que proponga su ensayo, “Para una crítica de la violencia” —motivo de un sinnúmero de especulaciones en la actualidad—, por ejemplo, desemboca en una idea de «violencia pura» que posee un carácter evidentemente metafísico y que parece ser ajeno a toda forma de *hacer* filosofía política. Véase, por ejemplo, el ensayo de Judith Butler, “Walter Benjamin y la crítica de la violencia” (2013), así como las reflexiones sobre el mismo texto de Benjamin a partir de la traducción que hace de él Pablo Oyarzún en *Letal e incruenta: Walter Benjamin y la crítica de la violencia* (2017).

crudeza— al sentido progresista de la creación. Tal es su carácter destructivo. Las repercusiones que esta idea tiene para la retórica del cine de autor las podemos ver con toda claridad en la oposición entre *auteur* y *metteur en scène* que hicieron los *Cahiers du cinéma*, entre la voluntad experimental de un Truffaut haciendo cine desde la consciencia de un niño, por un lado, y el respeto por la convención, un manejo erudito de los medios y los géneros que celebró Bazin en Anthony Mann (1957b), por otro. Podríamos tener en cuenta esta polaridad para captar la cercanía entre el monstruo krausiano y el trabajo más auténtico del autor de cine como agentes destructivos:

Durante demasiado tiempo se ha puesto el énfasis en lo creativo. Pero tan creativo lo será solamente quien evite el encargo y el control. El trabajo encargado, controlado, cuyos modelos son el trabajo político y el trabajo técnico, solamente produce suciedad y desechos, destruye el material, desgasta lo creado, criticando sus propias condiciones, y viene a ser con ello lo contrario del trabajo que hace el diletante, que disfruta creando. La obra de este [...] consume y purifica lo magistral. Por eso el monstruo se encuentra entre nosotros como mensajero del más real humanismo. Es el que derrota la frase hecha. [...] El europeo medio no ha sido capaz de unificar su vida con la técnica porque se aferra al fetiche de la creatividad (Benjamin, 2008, II, 1: 375-76).

Como en Kraus, el principal objeto de detracción del cine de autor es la frase hecha, el paradigma del cine clásico. Vimos ya en el capítulo anterior formas en que Lynch destruye o se opone a la convención en aquellos ejercicios de montaje —como *The Mystery Man* en *Lost Highway*, o la declaración polifónica de Sandy «*I don't know if you are a detective or a pervert*», en *Blue Velvet*— pensados a partir de personajes que escapan a sus propias limitaciones diegéticas (o metadiegéticas en el caso de la cita a *Sunset Boulevard*) para desplazar la atención hacia la propia referencia a su posición enunciativa, es decir, personajes que sacuden su humanidad naturalizada por la convención del montaje invisible¹⁸⁸ y destacan

¹⁸⁸ Recuérdese la afirmación de Metz de que “la cualidad que [...] define [al filme tradicional], y el secreto de su eficacia como discurso, es que borra todas sus marcas enunciativas, y se disfraza como una historia” (1976: 226).

su composición artificial¹⁸⁹. Este solo desplazamiento del enfoque de la enunciación es ya una forma de desmontaje de la frase hecha¹⁹⁰; pero en el monstruo se subvierte toda referencia al mundo biológico de donde el cine clásico toma prestado tanto su concepto de realismo como su ética, y reclamar una humanidad superior, monstruosa, sólo idéntica a sí misma, producto de una anomalía de la naturaleza o, en el caso del cine, de una operación experimental del montaje.

En el cine de Lynch encontramos varios ejemplos de estas figuras experimentales, como la secuencia del Café Winkie's en *Mulholland Drive* alrededor de Dan (Patrick Fischler) y el monstruo detrás del café que aparece en los créditos como "Bum" («vago») (Bonnie Aarons), cuya conexión narrativa con el resto del filme resulta más bien incierta, abierta a distintas interpretaciones. Decimos que esta apertura del discurso es experimental porque su sentido es necesariamente intersubjetivo, es decir, porque exige la intervención del espectador. Esa es su condición trascendental, y en ella se justifica la relación inseparable entre los conceptos de intersubjetividad e indeterminación que discutimos en el Capítulo 4. Esto quiere decir que las lecturas que suscitan esta clase experimental de secuencias — categoría a la que se restringe la totalidad de este análisis— pueden ser muy reveladoras, pero su legitimidad estriba en que renuncie a clausurar su sentido de forma definitiva, objetiva o científica, pues su función poética consiste en su potencial para crear comunidad, en su implacable apertura a posibilidades imprevistas. En esta secuencia en particular, se puede postular que Dan, en su papel de "soñador" siendo controlado por el monstruo detrás del café, más que cumplir una función narrativa autónoma, representa un desdoblamiento más de la personalidad de Diane (Naomi Watts), que se agrega como una capa más que se sobrepone al de Betty Elms (Watts). En este sentido, su propósito en el filme consiste en explicar, o por lo menos resaltar, la situación alegórica en que se inscribe el rol de Betty en

¹⁸⁹ Si bien esta idea está ya formalizada en el nivel de enunciación que Pierre Beylot llama «autorial» (v. p. 201 y ss.), quizás valga recordar que en su propuesta este nivel se restringe a las marcas explícitas del texto fílmico, como los créditos u otras formas de percepción directa —mediante la vista o el oído— de los conceptos de producción en los que el relato se halla enmarcado; mientras que aquí hablamos de un sacudimiento de la esfera diegética que puede realizarse, como en la frase de Sandy, desde una expresión que en su origen se dirige a un personaje o elemento instalado en el relato, pero cuya intencionalidad, en la dimensión retórica de la obra, puede o exige ser entendida como multívoca.

¹⁹⁰ El personaje de *The Mystery Man* se acerca a esta categoría en su suspensión diegética, pero se aleja de ella en tanto que su composición alegórica depende de atributos simbólicos a la manera de los poetas medievales.

el inconsciente de Diane, siendo objeto de una voluntad superior de la que por momentos la propia Betty parece no ser plenamente consciente:

DAN: I had a dream about this place [...]. Well, it's the second one I've had, but they are both the same. [...] I'm scared like I can't tell ya. [...] You're in both dreams, and you're scared. I get even more frightened when I see how afraid you are and then I realize what it is. There's a man in back of this place. He's the one who's doing it. I can see him through the wall. I can see his face. I hope that I never see that face ever outside of the dream... That's it.

HERB [MICHAEL COOKE]: So, you came to see if he's out there.

DAN: To get rid of this God-awful feeling. (00:12:10).

La descripción del sueño de Dan, proyectada, a su vez, en el sueño (el mundo de Betty) de Diane (la misma cercanía de sus nombres sugiere que estos podrían ser los dos sueños de los que habla Dan, no tanto dos sueños diferentes, sino un sueño dentro de un sueño), en esta lectura, permite pensar en el monstruo detrás del Café como imagen terrible del odio reprimido por Diane —de lo Real lacaniano que señala la lectura¹⁹¹ que hace Frances Restuccia (2012)—. Es este odio lo que llevó a Diane a asesinar a Camilla (Laura Elena Harring), y en última instancia, al suicidio. La frase de Dan, “To get rid of this God-awful feeling”, así como el desequilibrio prominente de su estado emocional, son signos del discurso de una persona al borde del suicidio.

Cuando Dan dice que el monstruo está «detrás de este lugar», y que puede ver su rostro a través de la pared, parece describir el momento en que el suicida se ve enfrentado ante el objeto de su represión —de ahí la pertinencia de la lectura psicoanalítica de Restuccia— y lo contempla más allá de las máscaras creadas por su consciencia para tratar de prevenirlo de su propia muerte. Al no poder soportar su confrontación —pues lo que muestra la escena parece un fatal ataque cardíaco— esta secuencia se convierte en una especie de *flash-forward* que nos lleva al momento del suicidio de Diane (y en un momento veremos cuán importante es la manipulación del tiempo en el estilo de Lynch). Por eso Irene y su acompañante, los ancianos de expresión perturbadora *que bajan junto con Betty del*

¹⁹¹ “*Mulholland Drive* está compuesta de tres niveles ontológicos, fantasía y realidad, como he dicho, y lo Real. [...] Lo Real es presentado como monstruoso: a través del monstruo detrás del café Winkie’s” (2012: 95).

avión son revelados hacia el final como símbolos de su culpa insoportable, surgiendo como miniaturas de la misteriosa caja azul, caja de Pandora que se abre en el momento en que Diane decide asesinar a Camilla (por eso la farsa de Betty y Rita desaparece en el momento en que abren la caja) y que al final resulta estar precisamente en poder del monstruo. Sin embargo, sin importar lo convincente o aventurada que pueda resultar esta lectura, para que sea funcional, tanto en este como en el resto de ejemplos que analizaremos aquí, es preciso ignorar otras posibles aproximaciones igual de válidas, y que van en contra de la dirección de nuestra caracterización, como veremos en las últimas páginas de este análisis. Por ahora baste decir que la imagen de lo monstruoso se manifiesta como irreductible, lo que podemos hacer con ella no es más que apuntar a unas de las posibles interpretaciones que pueden dar respuesta a una incógnita que, de todos modos, sigue siendo abismal e inagotable. Casos parecidos definen la función relativa o indeterminada que cumplen en este mismo filme personajes como *The Cowboy* (Lafayette Montgomery), o las visitantes de *Inland Empire* (Grace Zabriskie y Mary Steenburgen).

En alto contraste con esta actitud de apertura que *demand*a la típica abstracción lyncheana, el debate moralista suscitado alrededor de un filme como *The Elephant Man* (1980), centrado en la figura de John Merrick (John Hurt), está completamente desubicado cuando se le quiere negar al monstruo la apertura de su propia singularidad, y hacerlo hablar con las palabras, dicciones, e intenciones de las personas comunes. El rumbo se pierde sobre todo cuando se insiste en hacer coincidir las conductas de Mr. Bytes (Freddie Jones) con las del Dr. Frederick Treves (Anthony Hopkins) en un supuesto interés en los réditos personales que a cada uno de los explotadores de John les pueda generar: económicos en el primer caso, de prestigio científico en el segundo. Esta observación se ubica en el propio nivel de la ideología del filme, y queda establecida de forma explícita en la disputa entre ambos personajes por quedarse con los derechos patrimoniales de la figura de John (00:42:58):

TREVES: Mr Bytes, I'm sorry, but all you do is profit from another man's misery.

BYTES: Do you think you are better than me?

TREVES: No, I don't.

BYTES: You wanted the freak to show your doctor chums, make a name for yourself.

And you... my friend... I gave you the freak... on trust. In the name of science. And now I want him back!

TREVES: You do not own this man! Stop it!

BYTES: I want him back.

TREVES: So you can beat him? So you can starve him? A dog in the street would fare better!

BYTES: I'll go to the authorities.

Por supuesto que ambos personajes resultan problemáticos o despreciables. Pero esta disputa quiere desplazar hacia los temperamentos y conductas individuales de los personajes una cuestión ulterior que es de carácter social e ideológico: el monstruo es una criatura peligrosa para la estabilidad de la cultura dominante —y de explicar esto se ha ocupado ya Michel Foucault—, y por eso se le confina estructuralmente en instituciones: la jaula de circo o el cuarto de hospital. Pero sólo el Dr. Treves asegura esa estabilidad desde una posición de privilegio institucional; Bytes por lo menos vive en el mismo mundo que John, y por eso entiende mejor su situación, y sabe que no puede cambiar lo que es, ni le interesa hacerlo. A pesar de que la explotación y la mirada morbosa de la gente a las que John es sometido por Bytes es algo sin duda despreciable, el espectáculo confronta a la sociedad con su propio reflejo, de un modo similar a lo que hace Lynch en *Blue Velvet* (Capítulo 7). El prestigio que busca Treves es valorado y capitalizado por la sociedad porque la exime de su carga de la culpa, mientras que la actividad de Bytes tiene que ocurrir en la clandestinidad y es condenada por el derecho. De ahí la fuerza revolucionaria que tiene la figura del monstruo, la cual se observa mejor en *The Elephant Man* si se la enfrenta directamente con la autoridad jurídica que con el propio Treves, que no es sino un delegado de esa misma autoridad para darle a su discurso una forma elegante y carismática (00:06:05):

BYTES: [...] I know my rights.

POLICE OFFICER: I have the authority to close you down.

This exhibit degrades those who see it and the poor creature himself.

BYTES: He is a freak! How else will he live?

POLICE OFFICER: Freaks are wanted, there's no objection with freaks. This is entirely different. This is monstrous! And should not be allowed.

Este breve diálogo es tan insignificante en el filme como brillante desde la poética del monstruo. Si no consideramos *The Elephant Man* como parte de nuestro corpus es porque, fuera de este escueto asomo, su aproximación parece caer presa del discurso ideológico que acabamos de describir. Se puede objetar que lo hace mediante un giro muy lyncheano: el suicidio, pero ya hemos visto cómo la monstruosidad del suicidio en el cine de Lynch siempre es reducida o desplazada a una suerte de superación espiritual desde su estética de la meditación trascendental (Capítulo 6), y esta no es la excepción: John, feliz por haber participado de una de las más altas expresiones de la vida burguesa —el teatro—, da por terminada su misión en el mundo y va a reunirse con su madre en otra vida. Además, me parece que no hay en su *mise en scène* el menor intento por proyectar esa fuerza monstruosa que sí vemos en sus películas más auténticas, en el propio suicidio de Diane Selwyn que acabamos de reseñar (si omitimos la problemática escena de redención iluminista que ya señalamos también en el mismo Capítulo 6). No sólo es que John sea representado como un alma noble e inocente de aspiraciones burguesas, sino que el espectáculo de su monstruosidad al que nos hemos referido, la fuente inagotable de su fuerza poética, no es perceptible en el filme más que en el propio rostro deformado y en la voz penosa de Merrick, y no se articula en el lenguaje cinematográfico sino por unos breves instantes y de manera muy precaria e indigna. La causa de esta limitación la sabemos muy bien: se trata de una adaptación que ni siquiera hizo el mismo Lynch y, además, con ese encargo estaba buscando el autor su entrada a las grandes ligas. En tales circunstancias, es justificable, o por lo menos entendible, que el cineasta se haya apegado a las convenciones más genéricas del cine de estudios: moralidad básica, linealidad temporal, montaje invisible... y, en esa misma medida, se entiende también que sea el filme menos lyncheano y al mismo tiempo más celebrado de su repertorio.

La exuberante diversidad de lo monstruoso implica siempre una suerte de autosabotaje, el suicidio propio del autor cuando parte de esta misma consciencia (quizás por eso Lynch parece obsesionado con el tema). Esto significa que la verdad que hay en esa diversidad no sólo es intersubjetiva, sino que tiene que ser irónica e indefinida, *ambivalente*, para expresarlo según la caracterización del carnaval que propone Mijaíl Bajtín. Esta ambivalencia, Bajtín lo sabía muy bien, es un arma muy poderosa para el revolucionario, pues es inapropiable para la ideología. La autoridad carnavalesca por excelencia, por lo tanto, no será la del bufón que, en su calidad de siervo de la corte, relaja como el opio los ímpetus

de resistencia civil en un discurso transparente y sin trasfondo, sino la del satírico, que es la actitud que se extraña en un filme como *The Elephant Man*. Es en este sentido que Benjamin insistía en una caracterización de Kraus como artista de una sátira que se opone a la comprensión más coloquial que se reduce al escarnio profesional. En cambio —escribe en ese mismo texto sobre Kraus—,

el gran satírico nunca ha tenido un suelo más firme bajo sus pies que en medio de un grupo que se dispone a subirse a unos tanques y a ponerse las máscaras antigás, en medio de una humanidad que se ha quedado sin lágrimas, pero no en cambio sin risa. La humanidad se apresta en él a sobrevivir a la civilización siempre que no haya más remedio, y se comunica con él precisamente en *el misterio de la sátira*, que consiste en devorar al enemigo, pues el satírico es sin duda la figura bajo la cual el antropófago es acogido por la civilización” (2008, II, 1: 363, énfasis mío).

La imagen de este «gran satírico» que observa Benjamin en Kraus queda plasmada en la terrible figura antropofágica de Saturno que pinta Goya con toda la crueldad de su período negro (1819-1823) al que, igual que a la poesía de Kraus, a pesar de su oscuridad, no le falta la risa. Esta dualidad está totalmente ausente en *The Elephant Man*, pero sí la vemos en el machismo, en la ultraviolencia, en el racismo¹⁹², en el patriotismo ridículo de otros filmes de Lynch, cuya obscenidad pornográfica se convierte en una sátira muy poderosa de su propio discurso iluminista que ya cuestionamos en el Capítulo 6. De ahí que valgan para ese Lynch sanguinario y perturbado las mismas palabras que dedica Benjamin a Kraus:

[E]sta seguridad insobornable, enérgica al extremo, y defensiva no procede jamás de esa presunta mentalidad filantrópica [...] que sus seguidores le atribuyen. El derivar su odio del amor es tan banal como enteramente falso, pues resulta evidente que se

¹⁹² Mucho se ha criticado a Lynch por esta clase de cuestiones, por ejemplo, Sharon Willis opina lo siguiente: “¿Por qué, podríamos preguntar, la reciente *Wild at Heart* abre con el asesinato extraordinariamente brutal de un hombre negro por parte de un blanco? ¿Y por qué el [factor] racial de este personaje asesinado fue consistentemente ignorado en la enorme atención de la crítica que ha recibido el filme? *Wild at Heart* está compuesta de efectos, —efectos de *shock* y «weird» effects— y ellos son tomados como la firma personal del director. [...] El placer de tales imágenes, entonces, tiene que ver con nuestra fascinación por los efectos «reales», y su habilidad para cancelar cualquier referencia al mundo social [...]. Las películas de Lynch nos seducen no porque pongan fantasías en escena, sino porque enfatizan la fabricación técnica de su fantasía, más que su contenido o su contexto” (Willis, 1991). En la impronta de un satírico como es sin duda David Lynch, esta lectura revierte no su verdad (al contrario, la suscribe), sino su sentido deleznable.

trata de algo más originario: una humanidad que sólo es transición de la maldad a la sofisticada y de la sofisticada a la maldad; una peculiar naturaleza que es la alta escuela de la misantropía, y una compasión que sólo vive entrecruzada con la venganza. [...] Nada hay más absurdo que aquel intentar formar a Kraus [como a Lynch] a imagen y semejanza de lo que ama (355-56).

Así, *The Elephant Man* es una película del repertorio de Lynch a la que no sólo le falta haber devorado a su objeto de meditación, para hacerlo resurgir de sus propias heces, como dicta la retórica del realismo grotesco que exigiría su tema¹⁹³, es demasiado seria, demasiado burguesa y demasiado pretenciosa, desde el momento en que lo grotesco se quiere reivindicar espiritualmente. Como dice Bajtín, “[c]uando lo grotesco es usado para ilustrar una idea abstracta, su naturaleza se distorsiona inevitablemente. La esencia de lo grotesco es precisamente presentar una totalidad contradictoria y ambivalente *de la vida*” (1984: 62, énfasis añadido). En total negación de la lógica del cine de autor, *The Elephant Man* busca ser la obra de un *metteur en scène*, una obra maestra, negación también del propio estilo de Lynch cuya máxima expresión sea quizás *Twin Peaks*.

II

En una inversión de su valor convencional, las tres categorías que mencionábamos antes (moralidad, tiempo y montaje) son elementos que Lynch privilegia en su estilo dotándolos de una cualidad monstruosa; ocupémonos ahora de su tratamiento del tiempo. No cabe duda de que el tiempo es uno de los ejes medulares sobre los cuales discurre la poética lyncheana, el tiempo ficcional y qué puede hacer el cine con él, para ser más exactos. La estructura

¹⁹³ De acuerdo con Sue Vice, Bajtín describe el realismo grotesco “como opuesto a todas las formas elevadas de arte y literatura. Incluye la parodia y cualquier otra forma del discurso que ‘aterrice’ todo lo inefable o autoritario, una tarea lograda sobre todo a través de la burla” (Vice, 1997: 155). Sin embargo, insistimos, más allá de la frivolidad del escarnio, este procedimiento de «aterrijaje» de lo grotesco bajtiniano refiere al mismo proceso experimental antes referido con el que el monstruo se separa de la melancolía del alegorista barroco al colocar su intraducibilidad en el plano productivo del lenguaje y de la lectura, y camina así entre la gente. En palabras de Bajtín, “[e]l principio esencial del realismo grotesco es la degradación, esto es, el rebajamiento de todo lo que es alto, espiritual, ideal, abstracto; es una transferencia al nivel material, a la esfera de lo terrenal y del cuerpo en su unidad absoluta” (1984: 19).

profunda del discurso narrativo, sabemos, consiste en la total independencia entre el tiempo en el que una narración es contada (el tiempo del discurso), y el tiempo que el relato representa (el tiempo de la historia). Esa relación paralela es lo que permite la potencial diversidad de configuraciones de la *fabula* a partir de un solo *sjuzhet*, de acuerdo con la investigación de Emma Kafalenos que ya trabajamos en nuestro apartado 4.2.

Podríamos repensar ese presupuesto kafaleniano como la monstruosidad potencial que hay en el tiempo del discurso, es decir, poner esa temporalidad en un límite de resistencia a su posible apropiación convencional. Hacia esa dirección apunta la experimentación que hace Lynch con el tiempo ficcional, en *Mulholland Drive*, en *Inland Empire*, pero sobre todo en la tercera temporada de *Twin Peaks* (2017). La radical forma en que Lynch nos presenta el tiempo en esta obra es una respuesta —tanto o más brillante que el diálogo que acabamos de celebrar en *The Elephant Man*, pero ahora absolutamente central— a las terribles arbitrariedades y mutilaciones que sufrió la serie original por la ciega obediencia a lo verosímil por parte de los productores de la cadena ABC, quienes transmitieron originalmente las primeras dos temporadas. Ellos habían presionado a los creadores, Mark Frost y David Lynch, para revelar, en total contradicción con la demanda artística de la obra, la identidad del asesino de Laura Palmer, lo cual desafortunadamente sucedió en el Episodio 7 de la segunda temporada (1991: 00:37:30). Y no sólo hay que decir que en el retorno de *Twin Peaks*, en 2017, Lynch y Frost recuperaron toda su libertad creativa para presentar su material de la forma que mejor les pareció, sino que, apelando, justamente, al poder de manipulación del tiempo cinematográfico, corrigieron los errores del pasado. Pero tal manipulación no es un simple *deus ex machina*, sino que la reflexión sobre el tiempo en *Twin Peaks* está presente desde los inicios de la serie. Por eso me parece por lo menos justo echar un vistazo al juego que hace Lynch con el tiempo en la serie original antes de abordar su laberíntica fase final.

En una de las escenas sustraídas¹⁹⁴ de la película, *Twin Peaks, Fire Walk with Me* (2014: 00:47:26), *The Man from Another Place* (Michael J. Anderson) plantea a Dale Cooper (Kyle MacLachlan) una cuestión que designa la experiencia alterada del tiempo en *The Black*

¹⁹⁴ Este material fue estrenado en 2014 bajo el título, *Twin Peaks, the Missing Pieces*. En nuestra filmografía aparecen todos los volúmenes de la saga en dos entradas: 1) *The Entire Mystery*, que reúne las primeras dos temporadas de la serie (1990, 1991), *Fire Walk with Me* (1992), y *The Missing Pieces* (2014); y 2) *Twin Peaks. A Limited Event Series* (2017)

Lodge, un espacio de apariencia surrealista regido por sus propias normas, distintas a nuestra experiencia causal del espacio y el tiempo: «*Is it future or is it past?*». Cooper no responde. Veinticinco años después (o lo que eso signifique en *The Black Lodge*), Cooper escucha dos veces más esta pregunta, en boca de Mike (Al Strobel), también conocido como *The one-armed man*, la primera en la Parte 2 de *Twin Peaks* (2017: 00:32:02) y la segunda en la Parte 18 (00:04:32). Tampoco oímos respuesta alguna por parte de Cooper. No obstante, sabemos que, en ambos casos, esta expresión es relativa a la conexión sobrenatural entre Dale Cooper y Laura Palmer (Sheryl Lee) que le permite a él, por ejemplo, pedir a Laura que no acepte *The Owl Cave Ring* (un instrumento que pone en contacto el mundo real en la historia con *The Black Lodge*), cuando éste aparece en la mano de la joven al despertar de un sueño, días antes de su muerte. Dado que Cooper llega al pueblo de *Twin Peaks* sin tener siquiera conocimiento —aunque sí intuición¹⁹⁵— ni de la existencia de Laura ni de su asesinato, y de que su estadía en *The Black Lodge* ocurre como parte de su investigación del mismo caso, esta situación es, en términos de la experiencia causal, absolutamente imposible.

La expresión, *is it future or is it past?*, es, en tales circunstancias, una pregunta retórica, incluso para Cooper¹⁹⁶: ninguno de los dos espíritus plantea la cuestión al detective esperando que la responda, pues ella cumple mejor la función de una descripción que la de una pregunta; lo que ambos personajes pretenden es *nombrar* una manifestación alternativa del tiempo que trasciende lo que puede afirmar el lenguaje de las palabras, en donde pasado y futuro son indiscernibles, y por eso esa experiencia no puede formularse verbalmente sino de manera interrogativa. Esa imposibilidad o contradicción del tiempo de la historia resalta de inmediato la especificidad del plano temporal del discurso, la enunciación propiamente dicha.

¹⁹⁵ En *Twin Peaks: Fire Walk with Me*, a partir del asesinato de Teresa Banks, Cooper cuenta al agente Rosenfield su visión de que el asesino de Banks volvería a atacar: «*Lately, I've been filled with the knowledge that the killer will strike again, but because it is just a feeling, I am powerless to stop it. [...] A Woman [...], blond [...], she's in highschool, she's sexually active, she's using drugs. She's crying out for help [...]. She's preparing a great abundance of food*» (1992: 00:47:07).

¹⁹⁶ Quizás sea útil insistir o aclarar que la perspectiva que estamos exponiendo implica una lectura multidimensional del filme, en la cual los valores más propios de la narración —los del relato— se difuminan con otros niveles de sentido. Dado que esta interrelación, tal como aquí la defendemos, es la base operatoria de la retórica del cine de autor, no nos interesa especialmente demarcar dónde acaba la jurisdicción de un nivel y empieza la de otro, a no ser que implique un valor de reacción de la convención que valga la pena mencionar. Pero nuestro interés central en esta sección consiste en observar el modo en que los sentidos de todos los niveles, incluso o sobre todo cuando se hacen incompatibles, se reorganizan en la actividad intersubjetiva del autor/espectador y caen bajo su responsabilidad enunciativa.

Los referentes primitivos de *The Black Lodge* apuntan a que dicha relación indiscernible entre futuro y pasado no es en realidad una experiencia “nueva”, pues se basa en un estado previo a las estructuras de la razón ilustrada, no en el desplazamiento progresista de sus paradigmas. Así se puede inferir a partir de la novela escrita por Mark Frost, *A Secret History of Twin Peaks* (2016), una obra de ficción literaria y suplementaria que desarrolla sobre todo los temas de la historia que están relacionados con el proyecto militar de investigación de actividad paranormal llamado *Blue Rose*, en el que Gordon Cole y Phillip Jeffries (David Bowie) —más tarde se incorporarán Dale Cooper, Tamara Preston (Christa Bell), Albert Rosenfield (Miguel Ferrer) y Chet Desmond (Chris Isaac)— trabajan en colaboración con el Mayor Garland Briggs (Don S. Davis), autor ficcional del expediente sobre el cual se construye la novela. En ese archivo, Briggs (que aparece en la novela bajo el seudónimo de *The Archivist*) reproduce la imagen de una carta enviada a Thomas Jefferson por un explorador militar llamado Meriwether Lewis en 1805, cuya misión era investigar la zona indígena donde se halla asentada la tribu Nez Perce, en las afueras de *Twin Peaks*. En esa carta, Lewis detalla su encuentro con Twisted Hair, el jefe de la tribu, quien le contó sobre una misteriosa raza de “gente blanca¹⁹⁷” que ya vivía ahí antes que su propia estirpe, y que le había entregado tres artefactos procedentes del «mundo espiritual» que ellos adoraban (Frost, 2016: 12). Uno de esos artefactos es el anillo que aparece en la mano de Laura; y ese mundo espiritual no es otro que el de *The Black Lodge*. Esto lo podemos confirmar en la segunda novela de Frost, publicada al mismo tiempo que la nueva temporada de la serie, *Twin Peaks: The Final Dossier* (2017). En la primera novela, Tamara Preston revisa, comenta y corrobora la validez de los documentos del archivo de Briggs en los bordes laterales de las páginas; en *The Final Dossier*, ya es sólo ella quien escribe, para realizar un reporte general de su propia investigación, en el cual dice que “los antiguos pictogramas de la *Owl Cave* muestran cómo obtener acceso a ese lugar. El oficial Hawk está grabado citando una leyenda nativoamericana para describir este lugar en particular. Su gente lo llama *The Black Lodge*” (108).

¹⁹⁷ En la conclusión del reporte de Briggs sobre este tema, escribe: “Basado en mis averiguaciones, es razonable que Jefferson haya enviado a Lewis no sólo a encontrar un ‘paso del noroeste’ hacia el Pacífico, —la narrativa estándar de la historiografía— sino a investigar muchos rumores extraños y afirmaciones procedentes de esta región: una tribu desconocida de «indios blancos», la existencia de fabulosas minas de oro y plata, la posible existencia de mastodontes, monstruos marinos y otras cuasi mitológicas bestias, así como las huellas de antiguas y desaparecidas civilizaciones, incluyendo una misteriosa raza de gigantes (Frost, 2016: 33).

Así, mientras la comprensión convencional del tiempo de una historia es un resultado cognitivo de la razón, donde ese tiempo parece sólo poder formalizarse de manera lineal, el tiempo al que aluden Mike o *The Man from Another Place*, en virtud del cual Cooper y Laura se comunican, es un acontecimiento insólito, “nuevo” en el sentido de lo original, de que sólo nuestra propia experiencia cinematográfica parece poder dar fiel testimonio de él, pero no es nuevo en el sentido moderno, sino arcano, monstruoso. Lynch construye una profunda imagen poética de esta «destrucción-vuelta al origen» haciendo hablar a los habitantes del mundo espiritual de The Black Lodge como si sus palabras hubiesen sido dichas en su origen al revés, y luego registradas en una grabación, para al fin reproducirlas hacia atrás (que es lo que parece que oímos), como los mensajes subliminales que, de acuerdo con las leyendas urbanas, se esconden en muchas grabaciones de música de rock. Esta reflexión vincula también esta experiencia con aquella a la que alude el discurso del M.C. del *Club Silencio* en *Mulholland Drive*: «¡No hay banda! There is no band! Il n'est pas de orchestra!: It's all a tape recording» (2001: 01:45 :04). Pero, sin irnos demasiado por las ramas (volveremos a estos vínculos un poco más adelante), la frase, *is it future or is it past?*, designa así nuestra experiencia del tiempo relativa al escenario más emblemático del universo lyncheano como una temporalidad que abre una elocuente brecha entre los posibles del tiempo causal y los del tiempo ficcional; su formulación interrogativa y su dicción enrarecida son cualidades enunciativas de un tiempo fuera del ámbito de la causalidad y de las posibilidades afirmativas del lenguaje verbal, un tiempo más bien arcano, monstruoso, indeterminado.

La otra gran revolución del tiempo en *Twin Peaks* la atestiguamos en el desenlace de la última temporada, en un audaz movimiento que pone a esta obra en la cumbre de la carrera del autor, en el cual, «matando dos pájaros de un tiro» —parafraseando las palabras que *The Fireman* le confía a Cooper en la Parte 1 (00:05:29)—, viene a corregir la pifia que fue la revelación de la identidad del asesino de Laura Palmer a mediados de la segunda temporada, como dijimos antes, a causa de las presiones de los ejecutivos de la ABC. Por eso la composición de las dos primeras temporadas resultó bastante convencional, por lo menos para los estándares actuales.

Si bien estamos considerando como parte de la «serie original» también al filme, *Fire, Walk with Me*, como al material extra, *The Missing Pieces* (en atención a que así fue publicado todo ese material en 2014), el mentado episodio donde Cooper se comunica con

Laura ni siquiera forma parte del filme oficial, *Fire Walk with Me* (ya no digamos del programa de televisión), sino que aparece en las escenas eliminadas que no fueron publicadas, insisto, hasta 2014. *Twin Peaks* fue víctima de su propio tiempo, y da testimonio de que todavía en los años noventa había una seria restricción de la libertad artística en el formato televisivo, donde el espectador era tratado, salvo raras excepciones, de forma paternalista, lo cual redundaba en un empobrecimiento benjaminiano de la experiencia ficcional televisada, forzado justamente por la imposición de una estructura narrativa causal y apegada a las demás convenciones clásicas, lo cual explica también por qué Lynch terminó desentendiéndose del programa. En la nueva serie, en cambio, el espectador se enfrenta a sus propios límites como hermenauta¹⁹⁸, se ve constantemente desafiado por un montaje temporal muy complejo que, desde mi punto de vista al menos, parece tener un objetivo muy específico: la restitución del profundo estado de misterio en que se proyecta el verdadero significado de Laura Palmer como principal motor de reflexión artística de la serie.

Porque Laura Palmer es, fundamentalmente (o sea, más allá de su función en uno u otro nivel de sentido), *un enigma*. En tanto dicha condición permanezca intacta en nuestra experiencia, podemos pensar en su articulación ficcional, más que como detonante de los eventos narrativos, como una imagen poética, sobre todo si consideramos el poco tiempo en que Laura aparece en la pantalla durante todas las temporadas. El error que implica la «revelación» de la identidad de su asesino no es, como podría pensarse, el haberle arruinado al espectador la experiencia de sorpresa, asombro o confirmación de sus hipótesis, al respecto de los motivos del asesino o de la situación que llevó a Laura Palmer a su muerte, cuestiones que están en juego en el montaje típico del género policial. Desde la perspectiva retórica del cine de autor, y apelando al tratamiento que Frost y Lynch le han dado a la historia, diremos que el error consiste más bien en haber reducido el enigma que encarna el personaje de Laura a cumplir una función convencional del género detectivesco por el que pasa la serie a nivel superficial: la de la víctima.

¹⁹⁸ A fin de hacer un balance justo de este contraste, habría que tomar en cuenta que la feroz libertad con la que se organiza la nueva temporada de *Twin Peaks* quizás no sería una aproximación viable en un momento histórico, como el de la serie original, donde el espectador tenía que arreglárselas él solo, sin contar con el prolífico espacio de discusión que proporciona hoy día la Web 2.0, que permite la expansión de la mitología creada por Lynch y Frost a un universo colaborativo en el que los mismos espectadores se convierten en creadores de unos contenidos que vienen a reforzar o a problematizar los posibles que dejan en suspenso las instancias oficiales.

Esta función es revertida en el final de la serie mediante una manipulación de la estructura temporal de la historia que produce un número indeterminado de posibles líneas narrativas (como parece indicar el símbolo del infinito que presenta Phillip Jeffries a Cooper [00:42:08] a fin de reescribir la historia), a menos de que se considere al número 253 que aparece en varias ocasiones¹⁹⁹ a lo largo de los dieciocho episodios de la última temporada como una potencial respuesta a esa incógnita. De todos modos, esa posibilidad descansa sobre una base interpretativa tan indefinida como el propio número de variaciones de la línea temporal «original», de no considerarse esa pista. Lo importante aquí es que, con este giro, la muerte de Laura deja de ser un hecho consumado y único para convertirse en una mera posibilidad, con lo cual la dichosa revelación de la identidad del asesino se trivializa y desaparece su carácter problemático. Lo que esto nos deja a cambio como sustancia experimental es a una Laura Palmer que ha dejado de ser sólo una muchacha refugiada en las drogas y la prostitución a causa de un padre violador y un demonio que acecha a su familia, para adquirir una significación mucho más abstracta que, en su origen, era divina y de martirio; pero, a partir de que el demonio jurídico se enfrenta dialécticamente al monstruo lyncheano, ese reduccionismo espiritual termina siendo desarmado y confinada aquella abstracción primitiva a la más oscura indeterminación.

Por supuesto, hay que insistir, esta lectura no puede ser acreditada mediante ningún análisis concluyente, sino que representa una verdad intersubjetiva (de ahí la naturaleza poética de su sentido), pues exige considerar múltiples factores que aparecen sólo de manera fragmentaria y —esto es muy significativo— designados sólo mediante el poder de las imágenes y los sonidos, nunca mediante el poder denotativo de las palabras. Trataremos de reconstruir este proceso de restitución destructiva del enigma de Laura Palmer de la manera más breve que nos sea posible.

En una profunda abstracción, típicamente lyncheana (y una de las más impactantes de su repertorio en términos visuales), vemos el episodio de la prueba de la bomba nuclear conocida por el nombre código, «*Trinity*», del cual surge o se libera la entidad demoniaca que después conoceremos bajo el nombre de «Judy», la que, a su vez, acorde con la tradición mitológica, vomita una serie de entidades malignas, entre las cuales podemos ver el rostro de

¹⁹⁹ Otra interpretación, quizás incluso más convincente, será el carácter *unheimlich* que tiene para Freud la repetición improbable, como veremos más adelante.

BOB (Frank Silva), el predador demoniaco que antagoniza las primeras dos temporadas de la serie, apoderándose del alma de Leland Plamer (Ray Wise) y de Dale Cooper. El episodio del surgimiento de Judy también es presenciado por *The Fireman* (Carel Struycken), el gigante que habíamos visto ayudar a Cooper en su investigación del asesinato de Laura Palmer en las primeras dos temporadas, y que ahora se nos aparece en su propio hábitat, esto es, como un espíritu de *The White Lodge*, un nuevo escenario que sirve de contrapeso estético (casi todos los colores —excepto el dorado— se neutralizan) y moral al mítico *Black Lodge*.

Teniendo en cuenta algunos datos que ofrece *The Secret History of Twin Peaks*, así como las breves pero significativas palabras²⁰⁰ de Margaret Lanterman (Catherine E. Coulson), podemos suponer que, en vida, *The Fireman* fue el esposo de Margaret (conocida también como *The Log Lady*), Samson Lanterman, pues murió como bombero voluntario durante un incendio. Como sugiere Margaret en el fragmento citado en la nota anterior, *The Fireman* es, de este modo, una suerte de oposición alegórica que contrarresta el fuego que anima a BOB, símbolo del mal —o del deseo, de acuerdo con la narrativa budista— en el mundo en *Twin Peaks*²⁰¹. Esta interpretación nos permite explicar el papel crucial que tiene Margaret como médium a lo largo de toda la serie, el origen de los mensajes de su tronco, y sobre todo a lo que se refería en su primera introducción de la serie original, cuando dijo “Laura is the One”. Por lo que podemos entender a partir de las imágenes, lo que hace *The Fireman* tras ver el nacimiento de BOB, a fin de contrarrestar su fuerza maligna, es *crear* a Laura. Así como BOB surge de las entrañas de Judy en una especie de orbe oscuro, Laura —o su espíritu— nace de las entrañas de *The Fireman* en un orbe similar, el cual, a estas alturas no ha de sorprendernos que su color sea dorado. Este detalle por sí solo da cuenta ya de su función en la ya tediosa narrativa iluminista de Lynch. Sin embargo, lo que aquí nos interesa es que esa configuración queda completamente desarmada al final, en una distorsión de la temporalidad que proviene, como todo lo interesante en el estilo del cineasta y por oposición

²⁰⁰ “My husband was a logging man. He met the Devil. Fire is the Devil, hiding like a coward in the smoke” (*Twin Peaks*, 1990, Episode 5: 00:29:50).

²⁰¹ Recuérdese que Phillip Gerard (Al Strobel), fue también poseído por BOB y, de acuerdo con el sueño de Cooper, su espíritu, Mike, se comunicó con Cooper por teléfono para revelar el nombre del asesino de Laura, Bob. También le reveló que ambos, Mike y Bob, “lived above a convenience store. They had a tattoo, «Fire, walk with me». Mike couldn’t stand the killing anymore, so he cut off his arm” (*Twin Peaks*, 1990, Episode 3: 00:06:30). De ahí que *The Man from Another Place* se llame a sí mismo “The Arm”, la parte asesina que había en Mike.

a su autoimpuesta función de guía espiritual, de su monstruosa representación de las fuerzas negativas que alimentan sus relatos.

Lucy (Kimmy Robertson), la recepcionista de la estación de policía en Twin Peaks, es quien termina matando a Mr. C justo antes de que este pusiera una bala en la cabeza del Sheriff Truman. De su cadáver sale el orbe de BOB, que es derrotado por el guante indestructible que *The Fireman* había entregado a Freddy Sykes (Jake Wardle). Por último, Cooper coloca en el cuerpo inerte de Mr. C el *Owl Cave Ring* para enviarlo de regreso a The Black Lodge, donde es consumido por el fuego. Tras esta que quizás sea la batalla más ridícula de la historia del cine, Cooper, Diane (Laura Dern) y Cole son transportados a una versión inframundana del Great Northern Hotel, y recorren un pasillo que los conduce a la antigua habitación en la que se hospedaba Cooper hace veinticinco años. Ahí se separa Cooper de sus amigos para encontrarse con Phillip Jeffries, quien descubrió originalmente la pista de Judy, y a causa de lo cual, como especula Tamara Preston en *The Final Dossier*, “había conseguido acceso al mismo sistema de «portales» [que el que descubrió el Mayor Briggs], agujeros en el espacio dimensional que le permitieron [...] *desatarse del tiempo*” (Frost, 2017: 126).

Con estas facultades, Jeffries transporta a Cooper a la noche en que Laura iba a ser asesinada, justo antes de que dejara a su novio, James Hurley (James Marshall), para encontrarse con Leo Johnson (Eric Da Re), Jacques Renault (Walter Olkewicz) y Ronette Pulaski (Phoebe Augustine). Luego de su discusión con James, Laura se encuentra con Cooper y ya no se presenta a su cita con Leo, Jacques y Ronette. El cambio de la iluminación de blanco y negro a color nos indica que se ha reescrito la historia. En esta *nueva* configuración, la muerte de Laura ya no tiene lugar, pero se trata de una novedad muy distinta a la moderna, que implica la destrucción y vuelta al origen de lo monstruoso.

Lo que sucede, en cambio, es que Laura desaparece sin dejar rastro. Así lo comprobará Tamara Preston en las notas de prensa del *Twin Peaks Post* sobre el caso:

Está ahí en primera plana: Laura Plamer no murió [...], desapareció de Twin Peaks sin dejar rastro —la misma noche cuando, en el mundo que creíamos conocer, *se solía decir* que ella había muerto— [...]. Ronette Pulaski —la chica que fue secuestrada y casi asesinada junto con Laura, y quien aparentemente *seguía* estando cautiva— escapó y apareció en el hospital después de haber sido encontrada vagando

sobre una vía de ferrocarril, justo como «antes». Pero también testificó que Laura se había perdido en el bosque antes de que ella, Leo y Jacques entraran en el vagón. Laura nunca estuvo ahí. [...] El año siguiente, el 24 de febrero de 1990 —el primer aniversario de la «desaparición» de Laura— Leland Palmer se suicidó. Solo, con una pistola registrada, en su auto [...]. El acto fue atribuido a «la insoportable pena de un padre ante la desaparición irresuelta de su única hija» (Frost, 2017: 132-33).

Cooper rescata a Laura de la muerte, y su intención explícita era «llevarla a casa» (00:51:00). Dado que ella fue creada por *The Fireman*, es posible que tal expresión se refiera a *The White Lodge*; sin embargo, si fuera así, Cooper parece haber pasado por alto que la oferta de Jeffries fue llevarlo con Judy, no con *The Fireman*.

Segundos después de que Laura lo reconoce de su sueño —al que nos referimos antes al respecto del anillo—, Cooper la lleva de la mano y, en el momento en que la pierde de vista, ocurre una operación poética en el sentido límite de que sólo puede ocurrir *offscreen*, y lo único que percibimos son los ruidos sobre los que le había advertido *The Fireman* a Cooper en el primer episodio, y la joven desaparece en un grito desgarrador. Confundido, aparece el detective de nuevo en *The Black Lodge*, donde Mike repite la frase «*is it future or is it past?*», como subrayando de nuevo la abolición monstruosa de la causalidad. Después encuentra a Leland Palmer quien, afligido, le pide que encuentre a Laura. Cooper se encuentra con Diane Evans al salir de *The Black Lodge* y, juntos, emprenden un viaje surrealista en el que aparentemente buscan invocar o encontrarse con Judy, posiblemente porque suponen que fue obra suya la desaparición de Laura. Esa intención parece ser lo único que justifica la incómoda escena de sexo que ninguno parece disfrutar, y en la que Diane evita el rostro o la mirada de Cooper, pues, como sugiere la escena de la caja de cristal de la Parte 2 donde dos jóvenes son brutalmente asesinados por Judy, la cual aparece sólo cuando ellos comienzan a tener relaciones sexuales, parece ser que el demonio responde o es atraído por el sexo.

A la mañana siguiente, Diane desaparece dejando una nota en la que parece claro que Cooper se llama ahora Richard, y Diane, Linda. Tan confundido como el espectador por el contenido de la nota, Cooper sale del motel en Odessa donde fue a parar y se monta en un auto distinto (uno más parecido a los del FBI que en el que llegó con Diane al motel la noche anterior) sin el menor reparo; tampoco advierte los ligeros cambios de su personalidad que

indican una línea temporal nueva de la que no es consciente. Finalmente, más por providencia que por una labor de investigación, Cooper da con el paradero de Laura, quien ahora también recibe un nombre distinto y sólo el nombre de su madre, Sarah, parece tener algún sentido para ella. Huyendo de sus actuales problemas, decide acompañar a Cooper a Twin Peaks para encontrarse con su madre, pero se encuentran con que la casa le pertenece ahora a una tal Alice Tremond, y con que ella afirma no tener idea de quién es Sarah Palmer. De un modo profundamente melancólico y vacío, la serie concluye en esta *intempesta nocte*²⁰² con la pregunta obligada que se hace Cooper: “*what year is this?*”, y con Laura recuperando en una terrible visión la memoria de Judy, su madre.

A pesar de que parece que es en el «personaje» de Judy donde se manifiesta la indeterminación de la imagen poética, es más bien su deslinde poético de esa categoría narrativa en *Twin Peaks* lo que nos permite concebir el sentido del monstruo como una figura no-antropocéntrica, ni siquiera contenida en los límites diegéticos de un personaje fantástico, sino proyectada en una vaguedad similar a la de otros villanos en el cine de Lynch (*The Bum*, *The Mystery Man*) que, como ella y como Jeffries, deben su carácter monstruoso, por lo menos en parte y como señala Preston en el *Dossier*, a su desanclaje del tiempo —el tiempo de la historia. Dado que, como hemos insistido, una buena parte de lo que acabamos de exponer depende de que el espectador esté dispuesto a inclinarse por una interpretación o por otra, o, mejor dicho, a *crear* sus propios escenarios donde los fragmentos lyncheanos podrían tener sentido, que es lo que acabamos de intentar hacer, esta clase de experimentaciones nos invita a pensar en los acontecimientos monstruosos de Lynch como imágenes de unas

²⁰² Esta expresión latina describe, según Freud, el complejo sentimiento de *das Unheimliche*, del que nos ocuparemos enseguida. Si bien el psicoanalista ofrece varias posibilidades de manifestación de este sentimiento, “al respecto de los factores del silencio, la soledad y la oscuridad, sólo podemos decir que ellos son de hecho elementos en la producción de la ansiedad infantil de la que la mayoría de los seres humanos nunca se liberan del todo” (Freud, 1925: 252). “¿Acaso no es verdad que estos factores apuntan al papel que juega el peligro en la génesis de lo que es *unheimlich*, independientemente de que en los niños estos mismos factores son los determinantes más frecuentes de la expresión de miedo [más que de *das Unheimliche*]?” (247). Para Freud este sentimiento es muy distinto del miedo y, en efecto, lo que produce el cine de Lynch se parece más a ese estado melancólico de lo remotamente familiar que es *das Unheimliche* que al miedo. Sin embargo, para el niño —dice Freud— lo que estos factores infunden no es otra cosa que miedo. Pero es que no se trata de cualquier experiencia del miedo, sino de una muy particular. Hay una profunda atmósfera de indeterminación en esta última escena de *Twin Peaks* que expresa como nunca antes la siguiente figura: en la soledad, la oscuridad y el silencio que proyecta la escena, el origen y la destrucción se conjugan como un vacío —en las imágenes psicoanalíticas de la experiencia olvidada del vientre materno y la muerte— en el que coincide la experiencia melancólica de *das Unheimliche* y esa otra experiencia inefable del terror que Howard Phillips Lovecraft llamaba *Cosmic Horror*: el miedo a lo desconocido.

posibilidades indefinidas que se proyectan en la potencia de una figura que *todavía no es humana*, un profundo valor de especificidad cinematográfica.

III

Aquella indeterminación de la imagen poética que, para el genio trágico —y para el alegorista barroco—, representaban para Benjamin un sustrato de imaginación inalcanzable, un proyecto de justicia que podría o no advenir, es el punto de partida de estos ejercicios experimentales, un presupuesto de igualdad fundado en la relación analógica entre los componentes del montaje que hacen del significado un destino incierto, destruyendo en su misma composición toda idea de jerarquía preestablecida por la convención. El monstruo no representa, entonces, sólo una mirada hacia el pasado que ilumina un instante dialéctico y se desvanece en el mismo gesto, sino que, en virtud de su tendencia de volver al origen, produce efectivamente un acontecimiento: performativiza la historia. Si la impropiedad estructural del genio queda garantizada por su condición aurática, es decir, en una idea de autor —el autor implícito— que se manifiesta en su ausencia, en el espacio vacío de la enunciación que deja intacto para la *eventual* intervención del espectador, el monstruo es inaprehensible estructuralmente pero ya como sustancia efectiva de su singularísima producción en el lenguaje, como muestra la distorsión temporal en *Twin Peaks*. Ante su posición localizada, en un personaje, en un espacio, en una expresión, incluso en tal o cual representación del tiempo o del espacio, la imagen del monstruo sin duda reduce su coeficiente de indeterminación en comparación con el del genio; sin embargo, su valor poético reside en que traspasa el ámbito alegórico de la promesa, del espíritu melancólico y aurático, y se instala directamente en el lenguaje, como figura, como espacio experimental para su destrucción-vuelta al origen.

Desde la perspectiva de Mijaíl Bajtín, las características del monstruo que hemos puesto sobre la mesa hasta el momento se podrían entender como propias de la estética del carnaval medieval. En su libro introductorio de la teoría bajtiniana (1997), y siguiendo a Julia Kristeva, Sue Vice introduce el concepto bajtiniano del carnaval como una categoría compleja en tanto que es a la vez forma y contenido, y en que, dado que prescinde de un

escenario, borra las fronteras clásicas estrictas entre personaje, espectador y narrador. El carnaval representa para Bajtín el reverso de la vida oficial (iglesia y feudo) de los pueblos medievales: la parodia, la risa y la canción. La compleja caracterización del carnaval se construye, justamente, bajo el signo de la ironía, una intuición heredada por Ducrot para explicar el nivel de enunciación perlocutorio donde se expresa el autor, según vimos antes. Para Bajtín, el valor ambivalente de la ironía posee un carácter revolucionario que se opone a toda clase de literatura «seria», cuyas formas eran muy estrictas en la escritura medieval y no permitían en su misma estructura la expresión de la voz de las clases dominadas. Por contraste, entonces, la expresión más poderosa de la cultura popular medieval se produce en el carnaval, por eso funciona para Bajtín como una crítica hecha desde dicha instancia al totalitarismo de su propio contexto, bajo la huella de Stalin y del realismo socialista. De forma correspondiente, las actuales dinámicas del cine multitudinario se proyectan como expresiones contemporáneas análogas al carnaval. La cultura de masas, especialmente a partir de su expresión en las tecnologías digitales Web 2.0, desplaza la interpretación del espectador de la experiencia pasivo-individual a la autogestión de contenidos, una suerte de experiencia colectiva virtual que no es sino un regreso al complejo analógico del carnaval medieval.

Por otro lado, algunas estrategias retóricas de la técnica cinematográfica que aspiran a una comprensión del cine como experiencia inmersiva, entre las cuales destacan por su uso extendido la toma subjetiva y la cámara móvil, podrían ser llamadas con justicia estrategias de carnavalización, en la medida en que tal inmersión logre disipar las mencionadas fronteras a nivel experiencial. No es casual que esta posibilidad sea objeto privilegiado de la reflexión de muchos de los cineastas más centrados en su propia técnica, como Orson Welles en *Citizen Kane* (1941), Alfred Hitchcock en *The Rope* (1948), Ridley Scott, en *Alien* (1979), o Alfonso Cuarón, en *Gravity* (2013). Pero también la transfiguración del autor en una instancia de enunciación intersubjetiva, esto es, en términos bajtinianos, una categoría dialógica y polifónica, tal como hemos visto, se funda sobre la intención de borrar los límites diegéticos del narrador, el personaje y el espectador o, por lo menos, hacerlos más flexibles. Justamente, retomando a Vice, la concepción intersubjetiva de autor no puede ser entendida sino como una categoría que es a la vez forma y contenido, pues remite («contiene») a la posición intercambiable de la enunciación que, al no ser ocupada por ninguna autoridad, sólo puede

significarse a ella misma, a su espacio vacío que es, como dice Kristeva, un devenir anonimato de la posición autorial que coincide con lo que hemos dicho sobre la manifestación del autor hasta el momento. Pero este anonimato, esta no-persona que aparece en el discurso, no es, como piensa Kristeva, un devenir-código del autor, no cede su lugar “para permitirle a la estructura existir como tal” (1997: 11); al contrario, es la resistencia a ser reducido por ella; es, en cambio, un llamado a los posibles no contemplados por ella. Mientras el genio como suspensión absoluta —como silencio— representa la manifestación aurática de esa ausencia, y, por lo tanto, su fuerza sólo puede ser evocada por el artista (es la estrategia del poeta barroco, según Benjamin), el monstruo es una *figura* que pone en acto esa indeterminación, es la performativización de la no-estructura en tanto se produce como tal en el lenguaje.

Por eso hemos dicho que hay en Benjamin una dificultad especial para llevar su pensamiento más profundo a la práctica, de ahí que, para él, el monstruo sólo se realice en la periferia de la institución humana: en el niño, en la bestia, en el ángel. Como tales, entonces, estas formas no inciden en el plano de la vida sino por mediación artística y poética, nunca de forma directa, por lo cual denuncian y se oponen a las prácticas del llamado *arte acción* del arte contemporáneo, es decir, a toda clase de *activismo* (como señalamos en el Capítulo 6), a toda fetichización de la obra de arte o de sus componentes por la imposición de un discurso ideológico por encima de la técnica. Esto quiere decir que el artista que trabaja en el ámbito de lo monstruoso tiene que descender del reino de la institución y balbucear con estas voces pre-humanas garabatos que, al carecer de estructura, la ideología es incapaz de administrar. Así procede también Kraus, dice Benjamin, por ejemplo, en su empleo de la cita, opuesto a la forma dialógica clásica de la *imitatio* de Dionisio de Halicarnaso, en la que el autor recibía su legitimidad del peso de las voces de sus antepasados que caía sobre sus propias palabras, anulando su propia contribución. Sobre las implicaciones de esta mala consciencia del poeta, en todas las etapas del modernismo angloamericano (Eliot [1982], Booth [1975, 1983], Bloom [1997]) se ha insistido en la necesidad de superar el prejuicio de buscar la esencia humana de la poesía o lo que hay en ella de individual “en aquellos aspectos o partes de [la] obra que menos remiten a alguien más” que a su autor, para, en cambio, darnos cuenta de que “no sólo las mejores partes de la obra [de un poeta], sino las más individuales, pueden ser esas en las que los poetas muertos, sus ancestros, afirman su

inmortalidad más vigorosamente” (Eliot, 1982: 37, 38). Esto mismo lo encontramos en la individualidad del autor implícito en Booth, y, con mayor especificidad, en *La angustia de las influencias* (1997), de Harold Bloom.

Es justamente eso lo que hace la cita en Kraus, según el ensayo que le dedica Benjamin. Por eso ese texto se ubica en un espacio incómodo entre el pensamiento mesiánico y el revolucionario que conviven en Benjamin; en esa clase de escritos está ocurriendo ese giro donde el silencio alegórico da paso a la actitud de lucha, el paso del genio al monstruo: ahí se entiende que “no hay liberación idealista del mito, sino sólo liberación materialista; y que en el origen de la creatura no se halla la pureza, sino al contrario, la purificación [...]. Tuvo que ser el desesperado [a quien le ha fallado la *esperanza*, o *el genio*] el que, por su parte, descubriera en la cita una fuerza de no conservar, sino más bien de purificar, y de destruir y sacar de contexto” (Benjamin, 2008, II-1: 374).

Purificación, destrucción, descontextualización, regreso al origen, son todos ellos procedimientos de hibridación que la cita comparte con la imagen del monstruo. Tanto uno como el otro aniquilan el original, tergiversan el intertexto, lo difaman, lo martirizan, para luego purificarlo en un nuevo contexto en donde ya no tiene forma ni origen más allá de su propia significación autorreferencial. Por eso dice Benjamin en el mencionado ensayo que, “[a]nte el lenguaje, ambos reinos (destrucción y origen) quedan acreditados en la cita” (372). En el cine de autor, por ejemplo, es muy común la hibridación de géneros, típico también del trabajo de Lynch, que va y viene del género negro a la comedia, al terror... Si el cine de autor *cita* las autoridades que han legitimado las convenciones de las que parte, como hace Lynch cada vez que nos remite a *Sunset Boulevard*, a Hitchcock, etc., no lo hace para legitimar su decir con ellas, sino para destruirlas, para revertirlas, y esto, diría Christian Metz, nos permite distinguir dos maneras de resistencia a lo verosímil: lo que en Hitchcock parte de “una suerte de buena consciencia primitiva y lúcida a la vez [...], que expone y asume la convención que ofrece la obra por lo que ella es, es decir, [...] como «*performance*» de discurso”, en Lynch, su primitivismo es más krausiano, más monstruoso, pues radica en renunciar a “*parecer verdadero*” (Metz en Barthes, 1972: 27).

El carnaval bajtiniano, por su parte, quizás sea la forma más radical de renuncia a lo verosímil, y su fuerza de resistencia procede, como bien advierte Bajtín, de su anclaje en la cultura popular. Pero la estrategia de carnavalización no ha obtenido su fundamento de la

consciencia del hombre medieval, sino en la tensión entre alta y baja cultura que atraviesa todas las etapas de la historia, antes incluso de la Edad Media, expansión que nos permite incluir en esa misma línea el proyecto del cine de autor. En esta práctica extendida se ha fijado mucho Eric Auerbach a partir del estudio del relato bíblico que hace en su libro, *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* (2006).

El proyecto de teoría literaria de Auerbach —piedra de toque de la actual metodología de la literatura comparada— se puede leer en contrapunto con el de Benjamin (y, en cierta forma y medida, con el de Bajtín), puesto que, mientras que Benjamin tiene en la mente un tiempo mítico inalcanzable, el tiempo de la Tragedia Griega, el del alegorista barroco, desarticulado del progreso histórico por la imposición de la tradición católica; en *Mímesis*, Auerbach va al relato bíblico para observar cómo sus formas se oponen al paradigma clásico del poema homérico y son más eficaces, precisamente porque la Biblia es una antología de sabiduría popular, y porque sus historias, a pesar de tratar los temas más elevados del espíritu, están escritas y traducidas en el modo simple y bajo de las gentes comunes. Esta dualidad de lo alto y lo bajo conviviendo en un mismo espacio es algo que destaca también Bajtín en el carnaval, y tanto él como Auerbach coinciden es que tal convivencia es una imposibilidad para la alta cultura. Para Bajtín, “La cultura oficial está fundada en el principio de una jerarquía inamovible y fija en la que lo bajo y lo alto nunca se mezclan” (Bajtín, 1984: 166). Mientras, que, en el contexto de la tensión entre el relato bíblico y la escritura antigua, escribe Auerbach que, “debido [al] gran desarrollo [en esta última] de nexos copulativos, o sus hipotaxis temporales, comparativas y concesivas, bien escalonadas, y a sus construcciones en participio, [dichas formas] se hallan en agudo contraste con las citas bíblicas transcritas con sus parataxis y su falta de miembros coordinadores. [Ante una] mentalidad antigua [...] ya demasiado quebradiza; la obra literaria más importante e influyente, la traducción de la Biblia, no podía menos de imitar el estilo paratáctico del original, con lo que complacía la tendencia del lenguaje popular. [...] De este modo venció la interpretación figural del acontecer histórico” (2006: 77-78).

La confrontación entre el cine de autor y el estilo clásico del cine y sus instituciones en Hollywood a la que nos hemos referido desde el Capítulo 2 se puede leer de forma paralela a esta tensión señalada por Auerbach entre el estilo bajo del relato bíblico y la tradición clásica y pagana, heredera de la elevadísima retórica griega. Igual que la burguesía

intelectual, tanto en Francia como en Estados Unidos, juzgaba con soberbia ingenuidad las películas de los primeros *auteurs*, los intelectuales paganos también ponían en duda la legitimidad de los relatos bíblicos apelando a las convenciones eruditas de la escritura antigua. Esta cuestión, según Auerbach, “hizo mella en los padres de la iglesia, [quienes] se preocuparon mucho más que los primeros escritores cristianos por armonizar con la antigua tradición estilística. Pero esta crítica les abrió también los ojos a la auténtica y peculiar grandeza de la Sagrada Escritura: esta creó un género radicalmente nuevo de sublimidad, que no excluye lo cotidiano y bajo, sino que lo incorpora, de suerte que tanto en su estilo como en su contenido se realiza una fusión directa de lo más bajo con lo más alto” (2006: 148). Auerbach hace notar, por ejemplo, que, a pesar de que el origen del drama cristiano de la salvación —el episodio de Adán y Eva— transmite un mensaje extático a sus creyentes, incomprendible desde las limitaciones de la razón humana,

la finalidad de la representación es popular: el episodio antiquísimo y sublime hay que hacerlo presente, convertirlo en un suceso actual, posible en todo tiempo, comprensible para todo oyente, y familiar [...]. Adán no habla ni obra en forma diferente [de la] de un hombre cualquiera, honrado y sencillo, [al] ser inducido por su mujer, casquivana, ambiciosa y seducida por las promesas de un embaucador, a una acción insensata y fatal. [...] La primera conversación histórico-universal entre hombre y mujer, [...] a pesar de su sublimidad, es un episodio de estilo simple y bajo (Auerbach, 2006: 146).

Además, hay que subrayar que la modalidad fragmentada y colectiva de la composición de las Sagradas Escrituras contrarresta toda intencionalidad de dominio que se le quiera imponer desde cualquier élite hegemónica. Esta voluntad de dominio no se manifiesta en el mundo judaico hasta la intervención hermenéutica de Pablo y los padres de la iglesia, durante los primeros siglos del cristianismo, quienes “interpretaron de nuevo toda la tradición judía como una serie de «figuras» anunciadoras de la aparición de Cristo” (Auerbach, 2006: 26). Sin embargo, más allá de la violencia exacerbada con la que la institución eclesiástica —el brazo ideológico casi absoluto del demonio jurídico medieval— ha buscado instaurar o preservar lecturas determinantes de estas figuras, ninguna de sus intervenciones —y esto es la más importante contribución de la traducción de Lutero—

podría clausurar el misterio que hay en su revelación, pues es algo que corresponde descubrir a cada cristiano de acuerdo con las condiciones de su propia fe; cosa que hace de las creencias religiosas una verdad intersubjetiva que tiene mucho que enseñarnos todavía sobre la naturaleza de la experiencia estética.

Todas estas características del relato bíblico, aunadas a las del carnaval señaladas por Bajtín, nos ofrecen una base crítica y estética muy sólida para comprender cómo la organización intersubjetiva del cine de autor es la fuente de su fuerza poética, en tanto se expresa como una doble resistencia montada desde las trincheras de la cultura popular: 1) en la participación activa del espectador como pieza clave del sentido de estos filmes; pero también 2) en la apropiación y el rescate de los dialectos vulgares como dispositivo de interrupción poética por parte del autor, es decir, estrategias de destrucción y regeneración del lenguaje. La plausibilidad de esta vinculación entre el proyecto del cine de autor y el de los relatos bíblicos se justifica porque estos últimos, como insiste Auerbach, más que ser, en su conjunto, un caso singular, dieron origen a toda una tradición radicalmente nueva y jovial de representación de la realidad, a la que también es necesario incorporar el carnaval, la menipea y la novela polifónica, así como al cine de autor, en cuyo ejercicio de recuperación de lo vulgar —y no como apropiación real de los medios de producción— se produce un pensamiento revolucionario en los confines mismos del lenguaje.

Esta es la estrategia de autores como Dante al producir un texto de la más extática devoción en la lengua toscana; la del costumbrismo pictórico, desde El Bosco y Peter Brueghel hasta Velázquez y Rembrandt, al producir una imagen poética del ser humano común y terrenal; está también en el profundo conocimiento con el que Rabelais hace un batiburrillo entre los dialectos vulgares y los discursos más eruditos de su tiempo; la de Lutero, decíamos, en su polémica traducción de la Biblia... Por cierto, esta última, junto con el trabajo de otros poetas y traductores alemanes, es celebrada también por Benjamin como ejercicio utópico de traducción: “La tarea del traductor consiste en liberar en la propia a aquella lengua pura que está retenida en la ajena, liberar la que está cautiva en la obra, en la recomposición. Por consideración a ella rompe barreras caducas de la lengua propia: Lutero, Voss, Hölderlin, George, han ensanchado los límites del alemán” (Benjamin, 1996: 345). La de Jacques Becker en *Casque d’Or* con líneas como «Alors, boulot, boulot, menuise,

menuise?» (v. p. 14). La estrategia de Lynch, por su parte, es la de Borges²⁰³, la de los surrealistas: la destrucción de los identitarismos mediante la rendición al lenguaje universal del inconsciente, en un ejercicio experimental de traducción cinematográfica.

Si bien todos estos autores son ahora considerados parte imborrable de la historia, en sus respectivos contextos muchos de ellos fueron vapuleados, y se había querido que su obra fuera retirada de la memoria colectiva. Para asegurar su permanencia, fue necesaria, a su vez, una operación de rescate de sus obras por parte de críticos como Bajtín o del mismo Auerbach en el caso de Rabelais. Es lo que hace Benjamin con Leskov en *El narrador* (2016) o, más recientemente, la labor de rescate de figuras femeninas desplazadas por la historia hegemónica, como han hecho, por ejemplo, Alison McMahan (2003) y otras investigadoras contemporáneas en la recuperación del trabajo e influencia de Alice Guy Blaché en la historia del cine. Es cierto que Lynch, para el momento en que se escribe esta tesis, es ya un autor incuestionable, pero no pretendo de ningún modo adjudicar esta virtud a la presente investigación, eso en todo caso lo hicieron ya Truffaut y los críticos de los *Cahiers du cinéma* en su momento. A mí me interesa sólo señalar que el cine de autor comparte esta misma voluntad de rescate al privilegiar por encima de cualquier otro valor la voz de su público.

Todos los ejercicios artísticos de recuperación de lo popular tienen en común con el monstruo que en ellos se pone en práctica el mismo ejercicio de destrucción y regeneración del lenguaje, tal como ha insistido Bajtín en ello en el caso de los signos del carnaval, como el del fuego que, como dice en *Problemas de la poética de Dostoievski*, “simultáneamente aniquila y renueva el mundo” (2005: 184). O también en su estudio sobre Rabelais, cuando, a propósito del episodio en que Pantagruel y dos de sus compañeros, tras derrotar a los 660 caballeros del rey Anarco, queman sus cadáveres y cocinan en su fuego un banquete, Bajtín escribe que en ese acto se expresa con toda claridad el carácter ambivalente que tiene el fuego carnavalesco, y que “[l]a muerte del viejo mundo y la alegría del nuevo mundo están combinados en este sistema de imágenes. La fogata que ha consumido lo viejo se transforma

²⁰³ “Durante muchos años, [...] traté de redactar el sabor, la esencia de los barrios extremos de Buenos Aires; naturalmente abundé en palabras locales, no prescindí de palabras como cuchilleros, milongas, tapia, y otras, y escribí así aquellos olvidables y olvidados libros; luego [...] escribí una historia que se llama *La muerte y la brújula* que es una suerte de pesadilla, una pesadilla en que figuran elementos de Buenos Aires deformados por el horror de la pesadilla [...]; publicada esa historia, mis amigos me dijeron que al fin habían encontrado en lo que yo escribía el sabor de las afueras de Buenos Aires. Precisamente porque no me había propuesto encontrar ese sabor, porque me había abandonado al sueño, pude lograr, al cabo de tantos años, lo que antes busqué en vano” (Borges, 1957: 157).

en el corazón de la cocina. El fénix se renueva de sus cenizas” (1984: 210). Esta significación es muy distinta, por cierto, de la expresión del deseo que Lynch adjunta a sus imágenes de fuego desde la tradición hinduista de su imaginario, como ya lo señalamos más atrás.

El paradigma de esta operación de rescate de lo vulgar, misma que Auerbach rastrea hasta el relato bíblico, decíamos, y que llama *interpretación figural*, es la imagen revivida de Cristo —también en su tiempo un paria marginado— en distintas *figuras crísticas* tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento, gracias a la tarea de interpretación por parte de los padres de la iglesia. Hablamos, pues, de una resurrección que no es de ningún modo la resurrección literal en la que se sustenta la fe cristiana más pura y más ingenua, pero tampoco obedece ni a una estructura lineal o continua del tiempo, ni a una intención declarada de *citar textualmente* por parte de estas figuras crísticas; sino que, en cambio, la cita se produce en su interpretación, como una figuración poética de la cual los estigmas serían su expresión “intertextual” más prominente, más *objetiva*, aunque sin llegar a ser nunca del todo evidencias irrefutables que no necesitasen de labor hermenéutica. En el Antiguo Testamento se trata de prefiguraciones del mesías encarnadas en la boca de los profetas, mientras que en el Nuevo serán los santos y los mártires quienes *regeneren* en sus propias vidas la de Cristo. De ahí que la interpretación figural funcione también mediante el procedimiento de la cita, según veíamos antes con Kraus. Como dice Federico Galende, “la interpretación figural consistiría en cómo interpreto un acontecimiento en el pasado, desde el presente, manteniendo la especificidad de ese pasado, y también la de la interpretación de este presente: Chaplin recibiendo el tortazo en la cara estaría citando al payaso tardorromántico del S. XIX; pero ese payaso que tiene que hacer reír con su tragedia está citando al Cristo indignificado en la cruz, que es una cita de Abraham teniendo que sacrificar a su hijo Isaac, digamos. Esa interpretación es *en* la historia, a partir de un acontecimiento que tuvo lugar en el sentido de que lingüísticamente fue construido también” (2018).

Ahora bien, esta idea de figura proviene de la liturgia y, a partir de ahí es de donde se puede hacer un uso más general de su concepto. En la representación del episodio de Adán y Eva en donde ella lo convence de probar el fruto prohibido, “Dios es denominado *Figura* [*Tunc veniet Salvator indutus dalmatica, et statuatur choram eo Adam et Eva... Et stent*

*ambo coram Figura*²⁰⁴], y si bien puede interpretarse esta palabra como mentando al religioso que había de representar («figurar») dicho papel, [...] también se puede explicar con mayor verosimilitud de una forma auténticamente figural, pues aunque Dios no desempeña en estos acontecimientos más papel que el de legislador y juez que castiga el desmán, ya está presente en él figuralmente el Salvador, pues en Dios no existe diferencia alguna de tiempos” (Auerbach, 2006: 151-52). En los relatos bíblicos, tanto los profetas como los mártires y los santos interceden como imágenes de Cristo, pero, en última instancia, vemos que su función poética más poderosa o más auténtica estriba en su capacidad de representar aquello que excede al lenguaje, y eso no sólo nos deja a Dios como posibilidad. Si bien la formulación última de este proyecto es el mismo Cristo *figurando* a Dios, por ejemplo, la presencia anacrónica del Salvador en el episodio litúrgico de Adán y Eva en la figura de Dios, o la operación proléptica de los profetas figurando a Cristo antes de su venida al mundo, son estrategias análogas a nuestra revisión de la representación alternativa del tiempo en *Twin Peaks*.

IV

El tema del tiempo se entrelaza en el cine de Lynch con otro igual de recurrente, implícito en todo lo que hasta ahora hemos dicho sobre el monstruo tal como aparece en sus abstracciones, y expresado en distintos conceptos que reúne en una misma imagen la cita como destrucción y la poética del monstruo: el tema de *el doble*. Es por supuesto debatible cuál es el lugar de origen de esta imagen. Podríamos remitirla, para darle continuidad al proyecto bajtiniano, a *El doble* (1985) de Dostoievski, publicada originalmente en 1846. O también, casi al mismo tiempo, pero desde la trinchera del gótico (mucho más modesta en términos de la alta cultura, pero al mismo tiempo mucho más apegada al concepto del monstruo), se publica en 1886 la novela de Robert Louis Stevenson, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (2002), que además es más afín a los temas preferidos por Lynch. Quizás no sería del todo una aproximación improductiva observar las relaciones entre el cine de Lynch y estas novelas

²⁰⁴ “Que nuestro Salvador se acerque, envuelto en Dalmática y que Adán y Eva sean llevados ante él [...] que ambos comparezcan ante la Figura [de Dios]”. (Bevington, 1975: 80).

desde una lectura intertextual puesto que, quizás, se podrían detectar intertextos en estas obras que las integre en una red de correspondencias más o menos estable. Sin embargo, me parece que su más explicativa correspondencia la podríamos obtener mediante una interpretación figural en la que ambas obras quedan integradas junto con el trabajo de nuestro autor en un complejo referencial de mayores alcances.

Para tal efecto, consideremos que, tanto como las películas de David Lynch como las historias de Stevenson y de Dostoievski tienen los ingredientes necesarios para proyectar en ellas una minuciosa interpretación psicoanalítica. En *El doble (Dvoynik)*, el protagonista, Yakov Petrovich Golyadkin, es un burócrata neurótico de proporciones kafkianas cuya conducta antisocial se ve seriamente agravada por el reconocimiento de su doble exactamente opuesto: extrovertido, agresivo y seguro de sí mismo²⁰⁵. Si bien comienzan siendo amigos, el doble busca apoderarse poco a poco de la vida del protagonista. En la novela de Stevenson, siendo el Dr. Jekyll un personaje carismático y detentor de un nombre conocido y respetado en las altas esferas de la sociedad, se ve obligado a ocultar sus más oscuras pulsiones a fin de preservar su estatus social. Para poder darles rienda suelta, desarrolla un suero mediante el cual se transforma en el sociópata Edward Hyde. Resulta muy significativo que el momento en que Jekyll pierde el control sobre la aparición de Hyde sea justamente durante el sueño, pues hace evidente que la imagen monstruosa de Hyde posee la función alegórica de encarnar el comportamiento del inconsciente, y *sacarlo a la luz*. Así, en una primera formulación de la figura del doble, podemos decir que en la novela de Stevenson se plantea como la manifestación corpórea, encarnada, del inconsciente. Dado que la novela de Dostoievski no aborda la cuestión del doble desde su relación con el inconsciente, por lo menos no en la superficie, será la novela de Stevenson la que con mayores argumentos se pueda interpretar en las figuras de Lynch.

Es para mí un hecho sorprendente —aunque estoy seguro de que es por mi ignorancia— que ni la historia de Stevenson ni la de Dostoievski figuren en las instancias ficcionales que Sigmund Freud reseña en su acercamiento al tema del doble en su ensayo “The uncanny” (1925), dado que ya habían pasado más de treinta años desde la publicación de estas novelas cuando Freud imprimió su ensayo por primera vez, en 1919. Pero su ausencia

²⁰⁵ Habría que incluir como uno de los movimientos de esta espiral figural la novela de José Saramago, *O Homem Duplicado* (2002), que fue adaptada por Denis Villeneuve en 2013 a la película *The Enemy*.

no obsta de ningún modo para poder integrarlas, junto con el trabajo de Lynch, al esquema retórico en el que Freud desarrolla el efecto estético de lo que llama *das Unheimliche*²⁰⁶, y utilizarlo como criterio de nuestra interpretación figural para dar cuenta de las imágenes monstruosas de Lynch en tanto operaciones propiamente figurales.

Si las obras de Lynch se asemejan, como hemos dicho antes, a la composición de los cuentos de hadas, una característica que lo ratifica es su intención de librarse de las restricciones naturales —en el sentido kantiano de naturaleza— de la vida real, una posibilidad explorada en gran medida a partir de una traducción poética y cinematográfica del reino caótico y analógico de los sueños. Sin embargo, por otro lado, no se puede reducir el trabajo del autor a la lógica del cuento de hadas por lo menos por una razón importante: el conflicto que implica aceptar la influencia del mundo de la fantasía en la realidad es algo absolutamente desterrado del cuento de hadas, donde dicha influencia se da por sentado y se produce de manera inocua; en cambio en Lynch, ese conflicto se ubica en el núcleo de su efecto estético, que es una forma de observar cómo se manifiesta *das Unheimliche* en las obras del autor.

Pero antes de ocuparnos de su funcionamiento en la articulación figural culminante en los filmes de Lynch, una primera cuestión que se impone para desarrollar el tema de este conflicto es la extrema dificultad de la traducción del propio término *unheimlich*, pues la traducción literal del adjetivo nos obligaría a traducirlo como lo «no-hogareño», de ahí que se suela traducir al español como lo “extrañamente familiar”, pero hay varias aclaraciones que hacer al respecto. La palabra, por supuesto, indica en su estructura morfológica el reverso de su opuesto, *das Heimliche*. Pero ya desde su formulación positiva, el vocablo alemán registra una ambivalencia dialéctica, lo cual, dicho sea de paso, le confiere de entrada una función o significación carnavalesca: significa por un lado lo conocido, lo cercano, lo familiar; pero al mismo tiempo lo privado, lo que no se revela a los extraños. Freud señala el trayecto por el cual el sentido segundo de la palabra llega a su límite y se aleja por completo del carácter amable o positivo de su primera acepción, igualándose a su opuesto, como se

²⁰⁶ Aquí trabajamos una traducción al inglés del original alemán, en la cual se sustituye *das Unheimliche* por *The uncanny*. Sin embargo, dado que la traducción es sólo aproximada y que no tenemos un equivalente al español para ninguna de las dos expresiones, no utilizamos aquí la traducción inglesa, sino el término original en alemán, tanto en su forma original de adjetivo (*unheimlich*) como en la transformación a sustantivo de su cualidad (*das Unheimliche*) y el sustantivo propiamente dicho (*Unheimlichkeit*).

hace claro en las palabras de Karl Gutzkow citadas por Freud: “«¿*Heimlich*? ... ¿Qué entiendes por ‘*heimlich*’?» «Bueno, ... es como un muelle enterrado, o un estanque seco. Uno no puede caminar sobre él sin tener siempre el sentimiento de que el agua podría surgir ahí de nuevo». «Oh, nosotros lo llamamos ‘*unheimlich*’; tú lo llamas ‘*heimlich*’” (Gutzkow en Freud, 1925: 223). De tal forma, el sentido del concepto coincide con el del monstruo, pues el prefijo «*un*» no expresa tanto la negación del adjetivo original como la *revelación* de su límite, su destrucción. Shelling nos ayuda a definir mejor tanto un concepto como el otro: “*Unheimlich* [y monstruo] es el nombre para todo lo que tendría que haber permanecido [...] en secreto y escondido pero que ha salido a la luz” (citado en Freud, 1925: 224). Por supuesto, lo que aparece así a la vista del prójimo no podría ser nunca un objeto convencional —o no tendría sentido que lo fuera, por lo menos—, sino justamente algo monstruoso, pues en su resistencia a encajar en los parámetros discretos de la vida pública es que se justifica su ocultamiento original en el inconsciente. El formato fragmentario, caótico de los sueños es el mejor testimonio de ello, por lo cual, *das Unheimliche* es fundamentalmente una figura de indeterminación.

Esto es precisamente lo que tiene de *siniestro* —uno de los vocablos hispanos más cercanos al sentido de *das Unheimliche* pero que, como es evidente, sigue estando lejos del sentido más profundo de la palabra— la figura de Edward Hyde, ya explícito en su nombre propio, y tematizado en todas las pulsiones de Jekyll que Hyde le permite sacar a la luz. Por su parte, esta dialéctica atraviesa todos los temas que toca el cine de David Lynch, incluso antes de abordar directamente el fenómeno del doble, por ejemplo, en la figura del voyeurista que exploramos antes a propósito de *Blue Velvet*. Pues *heimlich* define con precisión la posición de invulnerabilidad de aquello que permanece oculto, privado. En correspondencia —no tanto en contraste—, el sentimiento de ser descubierto *en situación* por la mirada del otro, lo que, para Sartre, es la acreditación misma del ser, la revelación del fundamento intersubjetivo de la mirada, puede describirse como *unheimlich*, puesto que se produce por la irrupción de la mirada del extraño en el ámbito secreto de lo familiar.

Otra forma en la que se suele producir este efecto en la ficción y que también veremos en Lynch lo señala Ernst Jentsch antes que Freud —como él mismo admite—, y para mostrarla se refiere al cuento de E. T. A. Hoffmann, *The Sand-Man* (1885); sin embargo, para Freud, Jentsch reduce el significado de *das Unheimliche* a una posibilidad periférica de

su manifestación en la que, por cierto, también es fácil perderse en el cine de Lynch, a saber, la incertidumbre intelectual. En el cuento de Hoffmann, esta se produce ante la duda de si Olimpia, que es una muñeca, podría en realidad estar viva, al punto de que el protagonista, Nathaniel, se enamora de ella. Para Freud esta lectura es correcta, pero desvía la atención de la intención central de la historia —que, no obstante, sigue para él enfocada en *das Unheimliche*—, pues ese conflicto intelectual “desaparece en el curso de la historia de Hoffman, y percibimos que [más bien] nos quiere hacer ver a través de las gafas del demonio optometrista [...]. Porque la conclusión de la historia deja en claro que Coppola el optometrista realmente *es* el abogado Coppelius y también, por lo tanto, *The Sand-Man*. [...] Sabemos que no deberíamos mirar los productos de la imaginación de un loco, detrás de los cuales, con la superioridad de nuestras mentes racionales, somos capaces de detectar la verdad sobria; y sin embargo este conocimiento no aminora en lo más mínimo la impresión de *Unheimlichkeit*” (1925: 230).

Pues bien, como siguiendo al pie de la letra la pauta sembrada por Freud²⁰⁷, Lynch incorpora a su repertorio de *Twin Peaks* (2017) esta misma comparación, y más o menos bajo la misma jerarquía. El conflicto intelectual jentscheano sobre el autómatas está presente en los personajes definidos como *tulpas*²⁰⁸, es decir, dobles que son en realidad manufacturas artificiales creadas por los espíritus de The Black Lodge. Entre los personajes que podemos encontrar con seguridad bajo esta denominación están Dougie Jones y la primera aparición de la actriz, Laura Dern, haciéndose pasar por Diane Evans; así como también podemos especular, por varias razones en las que no vale la pena detenerse aquí, que el personaje de Audrey Horne (Sherilyn Fenn) que encontramos en la nueva serie pertenece a esta categoría. Pero este tipo de personaje está muy lejos de igualar el sentimiento de *das Unheimliche* que produce el misterio que media entre Jekyll y Mr. Hyde y que merece la simpatía —y la

²⁰⁷ Este hecho me parece un indicio muy confiable de que, a pesar de que Lynch insiste en que todas sus ideas se presentan en los confines de absoluta subjetividad de la meditación, por lo menos en algún momento de la concepción o producción de *Twin Peaks* leyó cuidadosamente el texto de Freud, pues traduce una y otra vez a su lenguaje cinematográfico los mismos temas explorados ahí por Freud. No sólo las variaciones del doble en las que nos estamos enfocando en esta sección, también los ejemplos de *Unheimlichkeit* de caminar en un bosque brumoso una y otra vez por el mismo lugar (Freud: 237) / (*Twin Peaks*, 2017: Parte 9: 00:19:35), el encontrarse una y otra vez con un número en particular (62 en el texto de Freud [p. 237], 253 en *Twin Peaks*), en efecto, parecen demasiada coincidencia.

²⁰⁸ Este término, como la mayoría de los conceptos lynchianos, proviene de la apropiación teosofista de la terminología mística tibetana en la que significa “manifestación”, y se refiere sobre todo a una de las posibilidades de existencia del cuerpo del Buddha (v. Mikles, 2015).

admiración secreta por este último— de Gabriel Utterson, o las máscaras de Coppelius y Coppola tras las que se oculta *The Sand-Man* y aterran a Nathaniel. El efecto de estos dobles no depende de la incertidumbre intelectual en que se sustenta la imagen del autómeta, pues sabemos distinguirlos perfectamente, sino que, siguiendo a Freud, podríamos decir que en ambos casos la experiencia de *das Unheimliche* es resultado de la proyección del complejo de castración de la infancia que ponen en acto estos personajes: en la censura (*heimlich*) y sublimación (*unheimlich*) del principio del placer que tematiza la historia de Stevenson, y, en el caso de la de Hoffmann —como lo señala Freud—, en la sustitución onírica de la castración por la extirpación de los ojos.

Igual que la cuestión del autómeta en el ensayo de Freud, los tulpas en *Twin Peaks* no son tan importantes²⁰⁹ como la otra manifestación del doble, el *doppelgänger*; es en esta figura donde el carácter monstruoso coincide con *das Unheimliche* en todas sus puntas. De acuerdo con Freud, con mayor profundidad y variaciones que en *The Sand-Man*, la imagen *unheimliche* del doble es desarrollada por Hoffmann en *The Devil's Elixir* (1829). En cada uno de los temas que desarrolla la novela, “hay un desdoblamiento, una división e intercambio del yo [...], la constante recurrencia de la misma cosa [la vuelta al origen del monstruo], la repetición de las mismas características o rasgos del personaje o vicisitudes, de los mismos crímenes, o incluso los mismos nombres a lo largo de varias generaciones consecutivas” (1925: 234).

Esta es la función del *doppelgänger* en la obra de Lynch. Este puede definirse, en palabras de Freud, como “la repetición involuntaria que rodea lo que de otro modo sería inocente [...] y nos fuerza a considerar la idea de algo destinal e ineludible cuando en otras circunstancias tendríamos que hablar de ‘azar’” (1925: 237). El *doppelgänger* instala en el lector/espectador la idea de una fuerza de voluntad que trabaja más allá de nuestra comprensión, como plantea de modo brillante la novela de Dostoievski. En Lynch la encontramos, como habíamos adelantado en el capítulo anterior, en la fragmentación de la

²⁰⁹ Con mayor justicia, habría que aclarar que lo que, según Freud, le resta importancia a este tema en la aproximación de Jentsch, no es tanto el tema del autómeta en tanto tal, sino la reducción de su sentido a la incertidumbre intelectual, pues, para Freud, esta creencia en el animismo se remite también a la cosmovisión de la infancia, pues para el niño, los muñecos pueden adquirir vida por el poder de su imaginación. Sin embargo, la reflexión se aleja del tema de *das Unheimliche* por la misma razón que los cuentos de hadas: al dotar de vida a sus juguetes, no existe para el niño el menor conflicto entre fantasía y realidad, ni la experiencia de temor o ansiedad, al contrario, el niño desea que sus juguetes, en especial sus muñecos, cobren vida.

consciencia típica de sus protagonistas: en *Mulholland Drive*, Betty Elms (Naomi Watts) — y Dan (Patrick Fischler), si se concede la lectura que dimos antes— es un desdoblamiento onírico de las aspiraciones frustradas de Diane Selwyn (Watts), así como la condición amnésica de Rita (Laura Elena Harring) es la manera en que el inconsciente de Diane despoja a Camilla Rhodes (Harring) de su crueldad de la vida real. En *Lost Highway*, la peligrosa aventura en la que Pete Dayton (Balthazar Getty) se embarca al dejarse seducir por Alice Wakefield (Patricia Arquette) es una inversión del estado de cosas que se produce como resultado del trauma que produjo a Fred Madison (Bill Pullman) el haber asesinado a su esposa, Rene (Arquette), por su supuesta infidelidad. En *Inland Empire*, la operación del *doppelgänger* se torna especialmente carnavalesca, pues Susan Blue (Laura Dern) es en el filme un personaje de ficción que, haciendo realidad el embrujo²¹⁰ de que es objeto el relato cinematográfico al que pertenece (*On High in Blue Tomorrows*), borra las barreras entre fantasía y realidad, invadiendo poco a poco la vida de Nikki Grace (Dern) hasta devorarla por completo. Como dice Freud, “un efecto *unheimlich* es con frecuencia y fácilmente producido cuando la distinción entre realidad e imaginación se elimina” (244), no como en el cuento de hadas en donde la fantasía ocupa todo el plano de sentido, sino como en *Inland Empire*, donde la ficción desborda sus propias fronteras y se planta de frente a la realidad, delante de los ojos, como cuando los límites entre Susan y Nikki se anulan por completo durante una sesión de rodaje en la que Susan/Nikki interrumpe el dictado del guion con una intervención indescifrable: “Somthing’s happened. I think my husband knows about you. About us. He’ll kill you... and me... He’ll... —Damn, it sounds like dialogue from our script!” (00:54:40). En este mismo sentido, cuando Dougie Jones escucha en la boca de Cecil DeMille el nombre de Gordon Cole, su reacción estupefacta es precisamente un efecto *unheimlich* de este tipo. Pero en *Twin Peaks*, la manifestación privilegiada del *doppelgänger* ocurre más bien como una división de la consciencia de los personajes que ponen pie en The Black Lodge, donde las pulsiones de sus inconscientes, poniendo en acto una figuración de *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, son potenciadas al ser encarnadas en un doble poseído usualmente por la entidad demoniaca, BOB.

²¹⁰ Esta maldición, a su vez, proviene de la fuente de adaptación del guion de la película que protagoniza Nikki, un antiguo cuento folclórico polaco que activa en este filme el poder mágico carnavalesco de los dialectos vulgares.

Este acto de «posesión», en primer lugar, siguiendo a Freud, produce el efecto de *das Unheimlich* como repetición involuntaria, como vuelta ineludible al origen que define el perfil de lo monstruoso: el doble poseído es una cita sacada de contexto, una distorsión destructiva del original; en segundo lugar, tiene una significación figural que agrupa todos estos desdoblamientos de los personajes fragmentados de Lynch en una sola clase de figura que los transforma, a su vez, en citas del desdoblamiento de Henry Jekyll en Edward Hyde —pues el nombre, BOB, es, evidentemente (al menos en la lógica de esta lectura), una alusión a Robert Louis Stevenson—. En *Twin Peaks*, esta figura se expresa especialmente —pero no sólo ahí— en el personaje de Dale Cooper y su doble, a quien conocemos en los distintos foros de discusión en internet bajo el epíteto de *Mr. C*. Si bien no sabemos con exactitud cuáles son las intenciones de este personaje a lo largo de la serie, sí sabemos que está tras la pista de unas coordenadas que, podemos especular (de nuevo, por razones imposibles de resumir aquí), conducen a la fuente de poder que alimenta *The White Lodge*, y dado que también sabemos que, durante los veinticinco años que ha permanecido fuera del radar del FBI, su actividad criminal le ha permitido conseguir todo el poder mundano que cabe imaginar²¹¹, resulta evidente que su objetivo es una fuente de poder sobrenatural, probablemente la inmortalidad.

Esto es significativo porque, de acuerdo con Freud, el ámbito onírico en el que se expresa esta clase de desdoblamiento se presenta como la inversión del sentido original, narcisista, que hay en la intención primitiva o infantil de sus dobles. Tal inversión —la destrucción monstruosa de lo original— es lo que hace de su experiencia una manifestación de *das Unheimliche* y, mientras esta no se dé, permanecerá en la inocuidad familiar de *das Heimliche*. Tanto el faraón egipcio como el niño —explica Freud— confían en el poder mágico de la imaginación para proyectar su propia vida en materiales inanimados, asegurando así su persistencia,

²¹¹ Sólo en Las Vegas, tenemos noticia de que Mr. C encabeza una organización criminal de proporciones indeterminadas. La lujosa oficina de su subordinado, Duncan Todd (Patrick Fischler), reproduce con cierta fidelidad la atmósfera de la oficina de Mr. Roque (Michael J. Anderson), a la que ya nos habíamos referido en la página 239. Por cierto, cabe aquí señalar, a modo de la operación figural que sigue unas líneas más abajo, que el personaje que interpreta Fischler aquí parece citar a su personaje de Dan —de nuevo hay una estrecha relación entre sus nombres—, en *Mulholland Drive* (véase nuestra discusión sobre la secuencia del Café Winkie's, más arriba). Cuando le desea a su subordinado, Roger (Joe Adler), “better hope that you never get involved with someone like him... never have someone like him in your life” (Parte 2: 00:08:23), no sólo en lo que dice, sino en la propia alteración de la expresión, resuenan las palabras de Dan, “I hope that I never see that face ever outside of the dream...” (00:13:51).

pero cuando este estado ha sido subvertido, el ‘doble’ revierte su aspecto. De haber sido *la garantía* de la inmortalidad, se convierte en el *unheimlich* presagio de la muerte. [...] Porque el ‘doble’ fue originalmente una garantía contra la destrucción del ego, una ‘enérgica negación del poder de la muerte’ como lo dice [Otto] Rank; y [esta confianza en el poder mágico del pensamiento muestra que] probablemente el alma ‘inmortal’ fue el primer ‘doble’ del cuerpo. Esta invención del desdoblamiento como preservación contra la extinción tiene su contraparte en el lenguaje de los sueños, que es muy adepto a representar la castración por la duplicación o multiplicación de un símbolo genital” (1925: 235, énfasis añadido).

En una presentación compleja, dialéctica, de esta inversión, entonces, *Mr. C* ostenta unas facultades sobrenaturales que le permiten sobrevivir, por ejemplo, a las heridas de bala que le propinó Ray Monroe (George Griffith), quien lo dio en esa ocasión por muerto, y en el momento en que se incorpora, nos parecía tan inmortal como suponían los faraones egipcios que lo eran a través de sus imágenes; y sin embargo, parece evidente que el principal motor de *Mr. C* es justamente el temor a morir, a ser llamado a volver a su origen, *The Black Lodge*, como él mismo lo deja ver al inicio de la serie: “tomorrow... I’m supposed to get pulled back to what they call *The Black Lodge*. But I’m not going back there. I’ve got a plan for that one” (Parte 2: 00:33:18). Su ansiedad y su eventual fracaso son signos de una lucha trágica en contra de su propio destino como figura de inversión escatológica de la pretensión de inmortalidad del doble primitivo.

Resta que pensemos en una última variación lyncheana de la imagen poética que no quiero dejar pasar. De acuerdo con Auerbach, el tratamiento figural de los personajes bíblicos por parte de sus exégetas hace de ellos vinculaciones poéticas de la gran diversidad de relatos que aparecen en la Biblia, la cual, de otra forma, parecería como un compendio de narraciones sin un sentido propio de unidad y que, sin embargo, pretenden describir nada menos que el devenir histórico-universal de la humanidad, desde la creación hasta el fin de los tiempos. “El Antiguo Testamento es en su composición incomparablemente menos unitario que los poemas homéricos; es, más obviamente que estos, una reunión de piezas sueltas; no obstante, todas estas piezas están dentro de una conexión histórico-universal [...]. Aunque contengan elementos extraños, difícilmente acomodables, la interpretación hace

presa en ellos, de modo que el lector siente en cada momento la perspectiva religiosa e histórico-universal que confiere a los relatos aislados su sentido correspondiente y su finalidad común” (Auerbach, 2006: 22).

Una unidad similar puede hallarse también en la obra de un autor como David Lynch, tanto hacia el interior mismo de cada obra como en su totalidad orgánica. Siguiendo a Auerbach, podemos llamarla una «unidad de trasfondo», cuya profundidad “no se explica sólo por lo que momentáneamente está sucediendo, [sino porque] su ánimo [...] oculta capas y planos diversos, es decir, un trasfondo” (Auerbach, 2006: 18). Esta clase de vínculos tienen la misma relación con la imagen poética que la que tiene el concepto conocido como *intratextualidad* como forma particular de intertextualidad. Las relaciones intratextuales remiten a un campo no muy explorado de las tipologías intertextuales, pero que resulta muy afín al concepto de mitología que se asocia a ciertos autores que hacen un relativo esfuerzo por conectar sus relatos en un universo narrativo superior, como sugiere el modelo histórico-universal que reúne todos los relatos bíblicos en un solo megarrelato. Además, a diferencia de la intertextualidad, que más bien exige evidencias más o menos explícitas —marcadas de algún modo en la materia del texto—, la intratextualidad suele ser un recurso sutil de los artistas, que exige, como la interpretación figural, una lectura más interpretativa que la que se espera o se tolera en un análisis intertextual convencional. De acuerdo con José Enrique Martínez Fernández, uno de los pocos tratadistas de este concepto,

La intratextualidad otorga unidad y coherencia a la obra de un poeta: modula esa misma «obra» en su conjunto y en sus distintos momentos temporales; ofrece al lector una continuidad a pesar de su carácter sucesivo [y fragmentario]. Pero no en pocos autores la intratextualidad es sutil y su análisis requiere lecturas y relecturas que capten matices y variaciones que, aunque afecten a veces determinadas fórmulas de acuñación personal, son índice frecuente de cambios leves y grandes en la visión del mundo que esa obra sustenta (2001: 166).

Esta «unidad de trasfondo», a la que remiten tanto las relaciones de los relatos bíblicos y las películas de un autor como las de la intratextualidad —si no es que son todas cosas equivalentes que convergen en una misma interpretación figural—, señala la posibilidad de articular y enriquecer un discurso fragmentado, diferido o referido a otras partes o momentos

de la(s) obra(s). Sin embargo, como hemos insistido, la unidad que mantiene atados a los fragmentos de los relatos bíblicos —o también, veamos, a los mundos creados por Lynch— es más bien una unidad poética que una ficcional o narrativa, pues sólo en la medida en que los profetas y los santos *figuran* la imagen del mesías, por medio de la interpretación de los padres de la iglesia, todas las historias en que ellos participan pueden ser comprendidas en un solo plano “intratextual”, esto es, como una sola construcción mitológica. Lo mismo cabe decir de las asociaciones que haremos a continuación, las cuales constituyen un dispositivo muy recurrente y prolífico en el cine de autor.

La interpretación figural de estas interconexiones no tiene por propósito la simple comprensión integral de la obra del autor en un solo complejo narrativo-mitológico, sino que, como veremos, otorga a ciertas expresiones mínimas un nuevo sentido que enriquece mucho la lectura. Si no resulta muy difícil encontrar esta clase de operaciones en las obras de Lynch es quizás porque su tendencia a negar sus implicaciones históricas y ser la expresión de un arte apolítico la hace buscar no ser sino signo de sí misma, ignorando en la mayoría de los casos —por lo menos en cuanto a lo que toca al cine de Lynch— que en esa misma operación, lo primero que se evidencia es el poco control que el artista autodenominado «apolítico» tiene de su propia producción, y que su factor político se potencia justamente en esta clase de configuraciones donde es el espectador, de acuerdo a sus propias condiciones históricas, quien se hace cargo del sentido. Para mostrarlo, me voy a referir a dos posibles escenarios que revelarán, espero, la complejidad de esta clase de articulación figural hacia el interior de la propia obra del autor. En el primero nos concentraremos sobre todo en la vinculación que hay entre *Mulholland Drive* y *Blue Velvet*; en el segundo, para cerrar nuestra propuesta, en el modo en que las abigarradas manipulaciones narrativas de *Inland Empire* y de *Twin Peaks* podrían iluminarse mutuamente.

Derrochando un aparente entusiasmo y una sobreactuada inocencia, en *Mulholland Drive*, Betty Elms comparte con Rita lo afortunada que se siente al estar en el departamento lujoso de su tía, persiguiendo sus sueños en Hollywood (“where stars make dreams, and dreams make stars” (*Inland Empire*, 2006: 00:22:07), y le cuenta sus aspiraciones de éxito y fama:

I couldn't afford a place like this in a million years. Unless of course I'm discovered and become a movie star. Of course, I'd rather be known as a great actress than a movie star, but sometimes people end up being both, so that is, I guess you'd say, sort of why I came here... I'm sorry, I'm just excited to be here... I mean, I just came here from Deep River, Ontario. Now I'm in this... *dream place*. You can imagine how I feel (00:25:49).

Después de haber visto el filme por lo menos por segunda vez, quizás le quede claro al espectador que el breve silencio que antecede a la expresión de Betty, «*dream place*», es una enunciación irónica que revela la intención de ocultar su verdadero sentido en la excusa de buscar las palabras adecuadas para definir la excitación que quiere transmitir el personaje desde su nivel de enunciación ilocutorio, superficial. Sabemos que, literalmente, el escenario en el que existe Betty no es más que un sueño. Lo que no está nada claro, sino que resulta profundamente siniestro, *unheimlich* e indeterminado es el grado de consciencia que tiene la propia Betty de ello, pues la respuesta que se dé a tal incógnita depende de una dialéctica que, en última instancia, me parece irresoluble, en suspenso, monstruosa.

Consideremos primero que ella misma establece en este diálogo que proviene de “Deep River”. En la vida real, Deep River, Ontario, no es más que un pueblo de Canadá de poco más de cuatro mil habitantes. Pero en *Mulholland Drive* todo se organiza bajo las directrices de los sueños, y en este ámbito las cosas no tienen un referente textual, sino poético. Este lo encontramos, de una manera mucho más significativa, en el edificio «Deep River Apartments» donde vive nada menos que Dorothy Vallens, en *Blue Velvet*; cuya atmósfera y tratamiento de sus componentes lo presentan como una sucursal del infierno.

El origen mismo de Betty —el subconsciente de Diane Selwyn—, entonces, puede ser puesto en sintonía con el tema monstruoso de los insectos desarrollado en *Blue Velvet*. Tal como indica de manera elocuente la escena introductoria de este último filme, cuando vemos que, bajo la superficie afable del típico suburbio norteamericano, se oculta un mundo caótico y violento, el microcosmos de los insectos se presenta en él como una imagen poética del inframundo, reforzada en reiteradas ocasiones a lo largo de su proyección. Por ejemplo, no es casual que, para infiltrarse en el departamento de Dorothy, Jeffrey se disfrace justamente de empleado de un negocio de fumigación, sino que se le puede dar a ese gesto una doble lectura: por una parte, el disfraz representa la armadura del caballero que Jeffrey

encarna como imagen perversa del príncipe azul a la que nos referimos en el capítulo anterior. Y al mismo tiempo, podemos considerar una lectura casi opuesta que conduce a su transformación demoníaca, que es la lectura que hace Greg Olson: “Para explicar la presencia de Jeffrey, Dorothy dice, «*it’s only the bug man*». Esa línea no estaba en el guion original de Lynch, de modo que el director debió haber decidido incorporar esta frase que describe la ocupación que simula Jeffrey, su postura encorvada y su traje oscuro como de insecto que lo cubre de los pies a la manzana de Adán, y su metamorfosis psicológica en un *yo* más oscuro” (Olson, 2008: 230).

Como sea que quiera verse el significado del traje, insiste de todos modos en la imagen del insecto como símbolo de oscuridad y maldad que se presenta al inicio del filme. La oreja que encuentra Jeffrey en el piso está siendo devorada por insectos; la máscara de aire que utiliza Frank Booth es la prótesis de una trompa que lo transfigura en un insecto monstruoso, sustituyendo figuralmente la cola de serpiente del Minos de Dante. Se puede desarrollar esta interpretación si se concede que, cuando Jeffrey entra en el edificio de Deep River y observa que el elevador está descompuesto, él entiende, como Dante en busca de Beatriz, que debe usar la escalera para llegar a Dorothy, sólo que ella se encuentra en el séptimo piso, el círculo de la violencia del infierno de Dante. La señalética del elevador funciona con una luz eléctrica —y sabemos, por referencia a *Twin Peaks*, que la electricidad²¹² en la mitología de Lynch tiene una significación diabólica— que se enciende y apaga intermitentemente, haciendo un zumbido como de insecto. Esta conjugación puramente audiovisual de motivos —la luz eléctrica intermitente y el zumbido— transforman el letrero “Elevator” en una cita figural del mensaje del dintel de la puerta del infierno que aparece en el tercer canto de *La Divina Comedia* (2018):

Por mí se va, a la ciudad doliente;
 Por mí se va, al eternal tormento;
 Por mí se va, tras la maldita gente.
 Movi6 a mi Autor el justiciero aliento:

²¹² Este es un motivo recurrente de la serie, lo podemos ver sobre todo asociado a los espíritus de The Black Lodge, quienes dicen con frecuencia la palabra “*electricity*”. Uno de los espacios adjuntos o sucursales de The Black Lodge (conocido como «The Convenience Store») se sobrecarga de electricidad en momentos especialmente siniestros de la historia, e incluso uno de los espíritus mudos que ahí habitan es justamente un electricista.

Hízome la divina gobernanza,
 El primo amor, el alto pensamiento.
 Antes de mí, no hubo jamás crianza,
 Sino lo eterno: yo por siempre duro:
 ¡Oh, los que entráis, dejad toda esperanza!

La aparente inocencia de Betty queda así desenmascarada, pues los insectos más peligrosos de las selvas provienen, como ella, de las partes más profundas de los ríos. Su oscuridad se halla camuflada por una densa capa de optimismo y melosidad que, en una lectura como esta, no serían sino signos de la represión neurótica de Diane. No obstante, hay por lo menos un momento en el que Betty se desprende de su fachada y revela sus verdaderos talentos. Betty recibe en un fax la confirmación de una cita para concursar por un papel en una película aparentemente pésima: un guion propio de telenovela del que ni siquiera ella puede evitar burlarse mientras ensaya sus diálogos con Rita; un director indiferente y extraviado, y un productor patético a quien su actor estelar, acomedido, le ha hecho el favor de aparecer en los créditos. Estas condiciones subrayan el escenario pop e ingenuo en el que Betty proyecta sus sueños de éxito y no parece estar ahí sino como objeto de escarnio para el espectador. Sin embargo, estas condiciones son subvertidas por la brillante interpretación de Betty (o de Naomi Watts²¹³, en todo caso), que transforma las ridículas líneas escritas en el papel en un espectáculo muy convincente y dramático. En este sentido, el efecto que produce la escena descansa también en la imagen poética del doble, en este caso, sacado a la luz por las facultades histriónicas de Watts para interpretar dos personajes muy distintos a la vez.

Esta línea de interpretación parece indicar que Betty tendría que pensarse como un demonio que habita en el inconsciente de Diane y que controla su estado de represión y negación de la realidad. Sin embargo, por otro lado, la secuencia del *Club Silencio* (así como la interpretación que dimos antes de la conexión entre Betty y Dan) apunta en la dirección opuesta, y nos presenta a Betty más bien como víctima incauta de una voluntad superior. Cuando ella y Rita entran en el teatro, como han señalado varias veces los seguidores del

²¹³ En el detrás de cámaras del filme, hay una [escena](#) en la que Watts interpreta el momento de ruptura de esta máscara de optimismo de manera magistral, y se puede escuchar como es aplaudida por todo el equipo; sin embargo, me parece más notable esta actuación por el nivel metadieético implicado en su actuación, que vuelve la proeza aún más extraordinaria o, por lo menos, una muestra más elocuente del complejo trasfondo que se oculta en la superficie condescendiente de Betty Elms.

cineasta en distintos foros de internet, podemos ver entre el público a Laura Palmer y Ronette Pulaski sentadas juntas y con una expresión indolente en sus rostros. Ya desde el predominio del color rojo del espacio y las emblemáticas cortinas podemos considerar al *Club Silencio* como una sucursal *figural-intratextual* de The Black Lodge. Además, habíamos planteado ya en este mismo análisis esta posibilidad cuando nos referíamos a las similitudes entre la forma de hablar «como en reversa» de los espíritus de The Black Lodge con el discurso del Maestro de Ceremonias sobre la experiencia *grabada* del sonido. Rita lleva a Betty a este lugar como poseída por una fuerza indeterminada que parece provenir de su propio inconsciente, y sus reacciones son más propias de un autómatas —como los tulpas de *Twin Peaks*— que de una persona real. En cambio, el profundo impacto que parece tener el discurso del M.C. en Betty parece ser sólo justificable si, como antítesis de la lectura anterior, postulamos que apenas en ese momento, gracias al discurso del M.C., se le revela a Betty la naturaleza artificial de su existencia, subsidiaria de una vida diferente, que la reduce a ser un simple mecanismo de defensa contra la realidad pavorosa del inconsciente, categoría en la que cabe también la figura angelical de Laura Palmer, lo cual justifica su presencia en el *Club Silencio*.

Pero la mejor instancia de esta interpretación *figural-intratextual* la encuentro en el enigmático discurso de la Visitante (Grace Zabriskie) en la introducción de *Inland Empire* (2006: 00:09:20): “I’m the new neighbor. I live just down the street”. Así solicita audiencia al mayordomo de Nikki Grace (Laura Dern). La profunda confusión que dejan ver las reacciones de Nikki ante las palabras de la nueva vecina refleja nuestra propia estupefacción. Vecina, Visitante (con este último epíteto aparece en los créditos), ¿de dónde? Esta sería una de las primeras o más razonables preguntas que podríamos hacer para tratar de postular un sentido inteligible a su intervención.

Ya sentada con Nikki en la sala, la Visitante comienza su extraño monólogo: “I’ve been going around knowing new neighbors. I think that it is important to know one’s neighbors. To say «hello» to them”. Cuando Nikki le pregunta en cuál casa vive exactamente, la vecina responde, “just down the way. Tucked back in the small woods”. Como fingiendo, por educación, ubicar la casa —o para no hacer más incómoda la visita—, Nikki afirma saber a cuál se refiere, pero la vecina no parece muy convencida: “It’s difficult to see from the road”. Los empleados de Nikki aparecen en ese momento con el servicio del café, librándonos del silencio incómodo *alla Eraserhead* que produce la incredulidad de la

Visitante, y, muy importante, nos dan tiempo para especular. Nosotros lo haremos saltando de nivel de enunciación. En lugar de tratar de inscribir este discurso en el nivel de la diégesis autónoma del texto, *Inland Empire*, hagamos *el experimento* de considerarlo, mejor, en el nivel perlocutorio, y pensemos en la vecina como *visitante figural-intratextual*. Siendo Grace Zabriskie la actriz que interpretó a Sarah Palmer en *Twin Peaks*, y que en la tercera temporada veremos cómo se manifiesta en ella la terrible entidad demoniaca, Judy, veamos de qué manera se resignifican sus palabras si las asociamos a este texto *vecino* de *Inland Empire*. Esta interpretación se impone sobre todo a la luz de la manera en que la tercera temporada de *Twin Peaks* (estrenada más de diez años después que *Inland Empire*) *visita* toda la obra de Lynch, o sea, hace una suerte de revisión de sus ideas, o por lo menos de lo que sus actores representan retóricamente en el corpus lyncheano, de modo que la lectura ya no apunta sólo a que el rol de Zabriskie en *Inland Empire* podría ser el de una visitante de otra historia, de otro mundo, sino además del futuro.

En efecto, “Tucked back in the small woods”, parece apuntar al escenario principal de la mítica serie. “It’s difficult to see *from* the road” parece así un consejo también para nosotros, espectadores, una invitación a cambiar de perspectiva al dar sentido a sus palabras, y no seguir el hilo propio del nivel ilocutorio. Después la Visitante se refiere a un nuevo papel que ha conseguido su interlocutora. Con una ingenuidad impresionante —pues no se pregunta en ningún momento de dónde pudo sacar semejante información una completa desconocida—, Nikki le aclara que, en efecto, se encuentra concursando por *un* papel, pero que está lejos de obtenerlo. Zabriskie insiste en que ella ha escuchado que lo tiene, y en explicarle otros detalles que confunden e incomodan cada vez más a la extraviada de Nikki, que no parece enterarse de que lo más probable es que estén pensando en papeles totalmente distintos. Hay varios argumentos que apuntalan esta interpretación: En primer lugar, la Visitante insiste, a pesar de la refutación de Nikki, en que la historia en que se inscribe el nuevo personaje de su interlocutora trata sobre un “brutal fuckin’ murder”, aludiendo quizás —si es plausible nuestra lectura— al asesinato de Laura Palmer. En segundo lugar, la Visitante cuenta una macabra historia sobre un niño que describe con precisión el papel que juega Dale Cooper en *Twin Peaks*:

A little boy... went out to play. When he opened his door...he saw... the world.

As he passed through the doorway... he caused... a reflection. Evil was born.
Evil was born, and followed the boy.

Confundida, Nikki pregunta qué significa esa historia. “An old tale” —le explica Zabriskie, como aludiendo a la ya vieja historia de *Twin Peaks*—“...and a variation” — prosigue, arrojando ahora posibles pistas sobre la misteriosa función que cumplirá el rol de Diane Evans (*también interpretado por Dern*) en la nueva temporada de la serie:

A little *girl*... went out to play... lost in the marketplace... as if half born. Then, not through the marketplace, you see that, don't you? But through the alley, *behind* the marketplace. This is the way to the Palace. But it isn't something you remember. Forgetfulness, it happens to us all.

And me?... why, I'm the worst one!

Oh, where was I? Yeah. Is there a murder in your film?

A fin de llenar algunos de los posibles huecos de la interpretación y hacerla por lo menos inteligible, consideremos algunos factores de la saga de *Twin Peaks*. La Visitante ha dicho que, al pasar por un portal, el niño —Cooper, según nuestra lectura—, ha causado un reflejo que dio origen al mal. No sólo cabe aquí asociar este «reflejo» al *doppelgänger*, Mr. C, sino que también podríamos remitir la propia historia que nos cuenta la Visitante a la leyenda de “The Dweller on the Threshold²¹⁴”, también llamado «*The shadow self*», el doble que aparece como figura importante de la mitología de la tribu Nez Perce a la que ya nos referíamos antes al introducir el archivo *The Secret History of Twin Peaks*. En *The Final*

²¹⁴ Por otro lado, con base en este título, podemos vincular la figura del doble explorada a partir de la exposición de Freud de *das Unheimliche*, unos párrafos arriba, con otra línea de interpretación figurada adyacente al terror de lo remotamente familiar al que ya apuntábamos en la nota sobre la *intempesta nocte*: el horror cósmico lovecraftiano. Parece muy probable que el título de la leyenda Nez Perce del *Dweller on the Threshold* esté citando de algún modo la novela de August Derleth, *The Lurker at the Threshold* (2000), perteneciente a los Mitos de Chtulhu desarrollados a partir de la obra literaria de H. P. Lovecraft. Pero no solamente es en el mero título de la novela de Derleth donde aparecen notables correspondencias con la iconografía de *Twin Peaks*. Por ejemplo, después de que el protagonista, Richard Billington, desaparece sin dejar rastro, luego de que se vincularan sus prácticas de hechicería (alrededor de un círculo de piedras en el bosque similar a la misma entrada a The Black Lodge, mediante el cual Billington había invocado a una «Cosa» de proporciones cósmicas, lovecraftianas, como las de Judy) con siete asesinatos cercanos, el viejo chamán que había instruido a Billington en la hechicería, Misquamacus, líder de la tribu nativa americana Wampanaug, cuenta “that *Billington* had done worse Evill tan cou'd be well repair'd, and that he was no doubt eat up by what he call'd out of ye Sky. That there was no Way to send back that Thing he had summon'd, so ye *Wampanaug* wise Man had caught and prison'd it where the Ring of Stones had been” (Derleth, 2003: 20).

Dossier, Tamara Preston asocia correctamente la existencia del doble de Cooper con la leyenda del *Morador*: “Se dice que este «Morador» representa la suma total de todas las cualidades negativas, oscuras e irresueltas que residen en cada ser humano. [...] Cuando una persona está en el camino espiritual hacia la iluminación, en el momento justo en que está por entrar en su totalidad —por este «Umbral», digamos— este Morador supuestamente aparece y debe ser confrontado y derrotado para que la persona pueda pasar con éxito” (Frost, 2007: 111). En esas mismas líneas, Preston recuerda de pasada que Hawk había contado la historia del Morador a Cooper, un episodio clave de la segunda temporada de *Twin Peaks* que vale la pena recuperar aquí:

COOPER: Have either of you fellas ever heard of a place called the Withe Lodge?
HAWK: Where do you hear that?
COOPER: Well, it was the last thing Major Briggs said to me before he disappeared.
HAWK: *Cooper, you may be fearless in this world, but there are other worlds.*
COOPER: Tell me more.
HAWK: My people believed that the White Lodge is a place where the spirits that rule man and nature here reside.
HARRY TRUMAN [Michael Ontkean]: Local legend. Goes way back.
HAWK: There is also a legend of a place called The Black Lodge, the shadow self of the White Lodge. Legend says that every spirit must pass through there on its way to perfection. There, you will meet your own shadow self. My people call it *The Dweller on the Threshold*.
COOPER: The Dweller on the Threshold.
HAWK: But it is said, if you confront the Black Lodge with imperfect courage, it will annihilate your soul (1991, Episode 18: 00:15:26, énfasis añadido).

La alusión de Hawk a «otros mundos» y el extraño rol de «visitante» del personaje interpretado por Zabriskie en *Inland Empire* son expresiones que, en su conjugación, funcionan como figura de la clave de lectura de la que estamos echando mano aquí, borrando los límites estructurales del relato autónomo en el que se inscribe su enunciación ilocutoria, pues, además de establecer el papel chamánico o de oráculo que cumplen Hawk y la visitante en sus respectivas historias, al mismo tiempo, pero en el nivel poético de su enunciación, tienen la virtud de designar el contraste entre la certidumbre y seguridad con la que, como

espectadores, nos movemos por la superficie de la diégesis, por un lado, y la manera en que «otros mundos» —mundos lyncheanos de otros filmes, en este caso— influyen en un relato y le confieren un trasfondo peculiar, autorial, que no produce en nosotros ninguna tranquilidad.

Con respecto a la manera en que la variación de la historia de la Visitante fusiona en una sola figura al personaje de Nikki con el de Diane Evans, el reporte de Preston en *The Final Dossier* nos informa que Cooper había confiado la información de la leyenda del «Morador en el Umbral» a Diane en una de las audiocintas que grababa para ella (Frost, 2017: 111). Con base en esta información podemos defender la hipótesis de que la línea de diálogo de la Visitante, «*But it isn't something you remember*», se podría adjudicar precisamente al contenido de esa audiocinta que estuvo en poder de Diane en algún momento del pasado, un contenido del cual, por supuesto, la amnésica Nikki, absorbida por su limitación diegética, no podría tener la menor idea. Es cierto que no sabemos casi nada sobre el rol de Diane en *Twin Peaks*, pues aparece en realidad muy poco en escena comparado con la importancia que tiene en la última temporada, pero quizás es eso justamente lo que quería decir la visitante cuando le dice a Dern/Nikki/Susan/Diane, “not through the marketplace, you see that, don't you? But through the alley, *behind* the marketplace”. Además, lo que sí sabemos resulta muy significativo para nuestra lectura. Sabemos que tiene por lo menos una doble, a la que vemos aparecer en una de las escenas más enigmáticas de la serie, cuando Cooper y Diane llegan de noche a rentar una habitación de motel de la ciudad que, al día siguiente, será la ciudad de Odessa. Cuando Cooper entra a la recepción del motel, la doble de Diane, vestida con la misma ropa que lleva ¿la original?, surge de atrás de una columna y ambas cruzan miradas de una forma indiferente e inexplicable. ¿Por qué Diane no se ve afectada en lo más mínimo por semejante colisión cuántica?

Sabemos también que Naido (Nae Yuuki), la mujer oriental sin voz ni mirada que asiste a Copper en su escape de The Black Lodge en la Parte 3 (00:05:00) es en realidad Diane (Parte 17: 00:32:45). Recordemos que en la escena del encuentro entre Cooper y Naido parece haber una peligrosa creatura que intenta entrar a la fuerza en la habitación donde ellos se encuentran, y que ella le suplica como puede a Cooper que no haga ruido. Si la creatura detrás de la puerta es, como parece ser, la propia Judy, hay entonces una estrecha y desconocida relación entre esta y Diane que, si nuestra interpretación se concede, se había

sugerido ya desde su encuentro al inicio de *Inland Empire*, en casa de Nikki. Además, cuando Cooper entra a su antigua habitación del Great Northern Hotel y se despide de Diane y de Gordon Cole (Parte 17: 00:37:05), Cooper le dice a Diane, “See you at the curtain call”, aludiendo a las cortinas de la entrada de The Black Lodge, donde, en efecto, ellos se reencuentran. ¿Cómo sabe Diane dónde se ubica ese lugar si para todos —menos para Cooper y para Harry Truman— es un misterio? Quizás lo sabe porque la «variación» a la que se refería la segunda parte de la historia de la Visitante en *Inland Empire* no es otra cosa que la travesía paralela a la de Cooper que toca recorrer a Diane en su paso por The Black Lodge, *behind the marketplace*, lo cual explicaría que, exactamente igual que Cooper, Diane tiene por lo menos un doble y un tulpa. Si es así, quizás no sea mera coincidencia que el diálogo de la Visitante, «this is the way to the Palace», resuene cuando Bobby Briggs (Dana Ashbrook) se refiere al portal hacia *The White Lodge* descubierto por su padre como “The Jack Rabbit Palace”, sitio en el que, por cierto, el oficial Andy Brennan (Harry Goaz) encuentra a Naido/Diane después de que cayó en el abismo en el pasaje de la Parte 3 que acabamos de mencionar.

Un último detalle que alienta nuestra conexión es la propia insistencia de la Visitante en la indeterminación temporal en que se inscriben sus palabras, y que se realiza, como ya vimos, en la configuración analógica y alternativa del tiempo en *Twin Peaks*. Después de la historia del niño (Cooper) y su variación (Diane), y de la mención del «asesinato brutal» (de Laura Palmer), Nikki manifiesta su molestia y le pide que se vaya. Como tratando de explicar su conducta, la Visitante retoma el tema de la condición del olvido de la que había confesado ser ella misma el peor caso, y agrega: “Me... I... I can’t seem to remember if it’s today, two days from now, or yesterday. [...] For instance, if today was tomorrow you wouldn’t even remember that you owed on an unpaid bill... Actions do have consequences. And yet, there is the magic”. Con esta última intervención, la Visitante plantea un escenario en el que insistirá el resto del filme: las múltiples trasgresiones de la causalidad de las que este es objeto son producto de la intrusión mágica del mundo ficcional de *On High in Blue Tomorrows* (la alusión a la distorsión de la temporalidad está ya en el propio título del relato maldito) en la vida de Nikki, fragmentando nuestra experiencia en un complejo narrativo al borde de la ininteligibilidad. Sin embargo, incluso en esa configuración caótica del montaje persiste la idea causal, pero también religiosa, mágica, destinal y *unheimliche*, del castigo: “actions do

have consequences”, a pesar de que estamos en una temporalidad sostenida en arenas movedizas. En *Twin Peaks* (2017), ese sentimiento tan preciso y difícil de representar se expresa con suma eficiencia en el poco tiempo en que aparece la verdadera Diane, en su profundo silencio, dejándonos ver al personaje que es por mucho el más enigmático y melancólico de la serie, y que, reflejando la curiosa sentencia de la Visitante, parece estar pagando ahí las consecuencias de un pecado que no podía recordar.

CONCLUSIONES

Hemos planteado nuestras conclusiones estableciendo en cada uno de los breves apartados señalados una relación entre el cine de autor con una idea específica tratada con alguna acentuación a lo largo de este estudio. Su organización responde a un sentido de urgencia crítica que se halla en la base de nuestras hipótesis: en términos de la crítica del arte, la resistencia a la tradición ha devenido un lugar común desde hace ya varios años, y por eso aparece en primera instancia en nuestros apartados. A medida que éstos se van sumando, creo que van ganando más relevancia para la crítica contemporánea, de ahí que nuestras reflexiones desemboquen en el problema del activismo, pues me parece el aspecto más difícil de tratar y también el más necesario.

El cine de autor se ha emparentado actualmente con demasiada facilidad e intervención institucional —paradójicamente, por supuesto— con el activismo político, con el cine independiente, y con esa clase de estrategias de resistencia, o sea, aquella que privilegia los *temas* relativos a las luchas sociales más inmediatas de nuestro tiempo y desdeña toda exaltación de la mirada distraída y de su poética. Pero esta estrategia está pensada desde la perspectiva mesiánica de la vanguardia, a saber, la de los creadores como supuestos agentes de subversión institucional y desde las coordenadas del arte contemporáneo. Y su tragedia es que esta clase de cine no puede sobrevivir sin el amparo de las instituciones. Mi postura se sostiene sobre todo en esta idea: el ataque que se hace a la industria del entretenimiento desde las altas esferas de la cultura, espacio privilegiado que considera el cine militante como el único que hace justicia a la historia, suele dejar de lado la posibilidad de liberación desde el ámbito más auténtico de la espectacularidad, es decir, desde la propia libertad de elección del espectador promedio.

Estoy consciente de que esta sospecha se puede tomar como una suerte de apología de la masa que no toma en cuenta sus limitaciones, que se rehúsa a aceptar que el cine de David Lynch no es para cualquiera. Pero sí lo es: es para cualquiera que esté dispuesto a asumir el reto que implica enfrentarse a sus imágenes, porque este reto no exige ninguna

especialidad, ningún arsenal teórico o metodológico en particular; lo que exige es atención, interés, echar mano de las propias herramientas de nuestro capital de experiencia, y defender su autoridad. Me he dado cuenta de que los intelectuales que respetan el cine de Lynch a menudo —no siempre²¹⁵— lo hacen por las razones equivocadas, sin interesarse mucho en él. Han sido los *fandoms*, esas comunidades autónomas de conocimiento organizadas en función de su pasión más pueril y más sincera, los espacios en donde mi visión de la obra de Lynch se ha expandido y enriquecido de las maneras más fascinantes. Las conclusiones siguientes están organizadas en función de mantener la justicia de esta postura.

CINE DE AUTOR Y TRADICIÓN

El autor no es un concepto delimitado por una estructura, sólo puede ser entendido como un fenómeno y como un ideal. En el cine, cuando conjuramos el nombre autorial, David Lynch, Robert Altman, Jean-Luc Godard, George Lucas, o cualquier otro que venga a la mente para designar esa experiencia cinematográfica a la que otorgamos de manera más o menos libre la categoría de «cine de autor», estamos apelando a un encuentro, a una suerte de conversación familiar que se produce como resultado de un proceso dinámico e informal de intersubjetividad.

El cine de autor es, así mismo, un proceso histórico y, como tal, tiene un principio y supone un fin. Constituye, por lo tanto, una forma particular y situada de entender el cine que, si bien es cierto que ha estado presente por lo menos de forma latente desde los inicios mismos del cine, y subsiste aún en nuestros días, es un argumento que podría dejar de ser operativo en cualquier momento y que, además, no define de modo alguno un rasgo esencial del cine, es decir, nuestras conclusiones no excluyen otras formas de plantear el problema retórico del cine en las que podría no tener una función necesaria el concepto de autor.

²¹⁵ Considero uno de los éxitos más gratificantes de este trabajo el que muchas de las personas a las que he compartido mi interés por el cine de Lynch, a pesar de que no siempre coincidimos en nuestro pensamiento, mi solo entusiasmo les haya llevado a asomarse a sus obras, a su manera de narrar, y descubrir en ello una fascinación particular, construida con los propios medios de cada mirada espectral, y bajo la perspectiva de sus propias inclinaciones e intereses. Esa es la razón por la que he defendido la tesis de que la figura del autor en el cine se erige intersubjetiva e independientemente de las teorías existentes sobre lo que se supone que significa la obra de tal director o por lo que debería ser el cine de autor.

Tenemos cine de autor desde que la práctica artística de ciertos directores —entre los cuales podemos contar a David Wark Griffith, a Alice Guy-Blaché, a Sergei Eissenstein, a Charles Chaplin, a Fritz Lang— posibilitó que se pueda concebir el cine como un experimento dialéctico. Este consiste en que la singularidad o, si se quiere, la «originalidad» de las ideas que pone en juego una película desde la individualidad del propio artista no reclama su autoridad hasta que sea reconstruida y reconocida histórica y críticamente en la consciencia de los públicos. En otras palabras, el cine de autor tiene su origen en el momento en que el trabajo de los cineastas se presenta como un ejercicio conversatorio y desde cierto presupuesto de igualdad. Sea que esta forma de entender el cine haya sido planteada de manera explícita desde el principio por los mismos directores o que se haya requerido de la intervención de una figura crítica para su rescate, lo importante es que la experiencia del cine de autor pueda ensayarse, es decir, que las condiciones particulares de producción de la obra de un cineasta permitan poner en práctica la noción de «cine de autor» mediante un trabajo de interpretación.

A pesar de que la legitimidad de esta categoría depende en última instancia de una acreditación colectiva de los públicos, no todas las películas reúnen las condiciones mínimas necesarias para poder postularse como cine de autor. En principio, tales condiciones han de converger en una actitud de resistencia hacia los valores de eficacia de los medios defendidos por la tradición, una resistencia que, de acuerdo con nuestros resultados, se monta desde dos frentes fundamentales que dependen uno del otro: el potencial de intersubjetividad de su enunciación y la indeterminación experimental del montaje audiovisual. Por el contrario, cuando el interés o la intención central de un filme o de la lectura de tal o cual cineasta, al final del análisis, resulta reflejar de manera dócil e irreflexiva las condiciones ideológicas que posibilitan su producción y su distribución, y no se pueden encontrar en los propios filmes evidencias de resistencia a esas condiciones, ese filme o ese corpus resulta estéril para contribuir al ideal del cine de autor, asumiéndose de inmediato como material de explotación de la cultura hegemónica dominante.

La resistencia natural del cine de autor a la tradición tiene como su fundamento más convincente la confianza arbitraria que la tradición fomenta hacia la eficacia de los medios, pues legitima en el fondo nociones románticas o premodernas de autorialidad, como el autor-genio poseído por las musas o la inspiración, el arte puro encerrado en la propia

individualidad del artista, o incluso la misma idea de talento como un criterio de calidad fijo y sujeto a los principios convencionales preestablecidos en dicha tradición. Todas ellas son ideas ajenas al fenómeno del cine de autor tal como lo hemos desarrollado en esta investigación, pues el propio comportamiento experimental de la retórica autorial denuncia de entrada este principio circular de la tradición en el que el autor resulta un mero instrumento para ella misma legitimar la autoridad *canónica* de sus propios principios que se encarnan en el trabajo de sus artistas más fieles. Aquella oposición que postularon los críticos de los *Cahiers du cinéma* entre *auteur* y *metteur en scène* da perfecta cuenta de ello. El trabajo por encargo y la maestría o perfección técnica, o la obediencia apolínea a las convenciones de los diversos géneros cinematográficos que celebraban críticos de la talla de André Bazin, no son propios de las operaciones del cine de autor, sino que la virtud de este descansa en sus valores experimentales, es decir, de resistencia a dejarse reducir a ser instancias indiscernibles de la convención. La estrategia central del cine de autor para montar esta resistencia es negar la autoridad privilegiada por defecto del artista, punto en común entre el pensamiento romántico y el de vanguardia. Esta renuncia exige la presuposición de unas condiciones de igualdad entre el cineasta y el espectador puestas por las condiciones técnicas de la *mise en scène*, promoviendo una actitud crítica que consiste justamente en no dar por sentado la eficacia del medio y, en cambio, crear un escenario en donde cualquier cosa, en principio, *podría* ocurrir.

La dialéctica en la que ocurre la revelación divina del artista romántico se justifica, por el contrario, en una relación de opresor-oprimido donde el lector/espectador asume un rol de sometimiento ante el control hegemónico aplastante de la tradición, de la que el autor romántico se arroga, de forma correspondiente, la posición privilegiada del canon, que desarma con tal autoridad las facultades de su público como productor de sentido, un esquema que ha sido oportunamente desmantelado por la tesis de la muerte del autor propuesta por Roland Barthes. Lo que es aún más importante para nuestras conclusiones, es que el cine de autor se opone a la noción romántica del autor porque esta supone una síntesis hegeliana que se resuelve en la idea absoluta del poder del artista romántico, como metamorfosis de la creación divina o, por lo menos, como una eficaz aproximación a ella. En el caso particular del cine, esta idea de síntesis se expresó como una limitación de la dialéctica al momento de la producción, excluyendo por principio la intervención espectral, pues

los elementos que se encuentran en tensión en ella serían sólo los sublenguajes de los que se compone el montaje cinematográfico como mecanismo técnico: la fotografía, el guion, el diseño de producción, la música y el sonido; y todos ellos encontrarían, bajo el cobijo de este planteo (Capítulo 3), un momento efectivo, progresista, de resolución en los movimientos de integración y de organización que supone la idea de *dirección* que defendieron críticos como Andrew Sarris, Víctor Perkins o incluso algunos colaboradores de los *Cahiers du cinéma*, en especial Jacques Rivette.

La oposición radical entre cine de autor y artista romántico es un deslinde necesario porque esa etiqueta de romanticismo trasnochado representa el carácter ideológico que hay en la idea más difundida del cine de autor en la actualidad. Pensando en el trabajo de Andrew Sarris como la expresión más desbocada de esa ideología, proponemos llamar a esa vinculación del *auteur* con el artista romántico *auteurismo*. Para nosotros, este desentendimiento del artista romántico es un presupuesto de partida que encontramos, por lo menos de forma latente, desde los propios inicios de la metodología crítica para el estudio y la legitimación del cine de autor, en las páginas de los *Cahiers du cinéma*: sin embargo, vimos en su momento también (apartado 2.1) que esta oposición pasó por un momento crítico disyuntivo, a raíz del movimiento político de mayo del 68, donde el ideal original de los *Cahiers* se hizo pasar por el rasero posestructuralista de su particular crítica de la representación, asumiendo de forma automática la política internacional de hostilidad que había suscitado el conflicto bélico en Vietnam, un acontecimiento de tales implicaciones que impidió a estos nuevos críticos observar con mayor perspectiva o perspicacia el trasfondo intersubjetivo que habita en el corazón del principio autorial. Arrastrados por el clima político de este contexto, los nuevos redactores de los *Cahiers* terminaron suscribiendo de forma acrítica la tesis literaria sobre la muerte del autor que Barthes había publicado apenas un año antes de la protesta de estudiantes en Nanterre. Esta extrema inmediatez explica por qué los críticos franceses terminaron identificando el concepto de autor en el cine con el autoritarismo imperial de Estados Unidos con tanta facilidad, impidiendo a los otrora entusiastas del fenómeno del *auteurismo* instalado en Hollywood ver un modelo a seguir o casos de estudio de cierto valor a analizar en las producciones norteamericanas posteriores al 68.

Tan profunda ha sido la herida de este divorcio que no hemos encontrado desde entonces un intento relevante de rescate de estas figuras en los textos de ningún crítico o académico, más allá de la crónica de Peter Biskind (2001) que hemos utilizado como guía, pero que no se propone como tal ninguna labor de rescate del autor contemporáneo. Las películas de Steven Spielberg, de George Lucas, de Martin Scorsese, en especial aquellas cuyo propósito se vincula con el entretenimiento, siguen hasta hoy siendo vistas con cierto desprecio desde la tribuna de la alta cultura. Y tanto mejor que así sea, pues este desdén demuestra de forma palmaria la tesis de que el cine de autor es, en cualquiera de sus contextos específicos, un fenómeno contracultural, fundado en su penetración en las clases populares. No sólo porque entre más alto sea el coeficiente de “alienación” que proyecten estas películas con mayor fuerza serán despreciadas por las voces de la burguesía cultural, sino porque en la misma proporción serán abrazadas y aprehendidas por la cultura de masas y puesta su retórica en contra de la ideología dominante.

Este panorama hace por lo menos curioso el resurgido entusiasmo de los entendidos por la figura del autor en los cineastas posteriores a la generación de los llamados *Movie brats* que «acabaron con el Gran Arte del cine», pues todos estos nuevos cineastas no son más que herederos de esta tradición contracultural. Es verdad que autores contemporáneos como Quentin Tarantino, Tim Burton, Ridley Scott, o James Cameron —por citar ejemplos muy comunes— son con frecuencia objetos del mismo escarnio por parte de los defensores del gran arte del cine (razón suficiente para que la academia les prestase mayor atención, por lo menos para desarticular su discurso con mayor compromiso y conocimiento), pero con el mismo ímpetu vemos a estos críticos instalados en su propia Torre de Marfil —como diría quizás Mariátegui— celebrar a otros autores más «serios» como Christopher Nolan, Lars von Trier, o el propio David Lynch del que aquí nos ocupamos. Este sesgo se basa en el criterio demasiado fácil y demasiado obtuso de despreciar el «cine de entretenimiento» y celebrar el «cine intelectual».

Como antítesis de este criterio, hemos partido de la objeción contra la *Tradition de la qualité* que plantea François Truffaut en su texto paradigmático, “A Certain Tendency in French Cinema” (1966). Ese texto reporta un antagonismo entre el hombre de cine y el hombre de letras como actitudes hacia la adaptación en el cine cuyas incompatibilidades reflejan la misma pugna que hemos señalado entre alta y baja cultura. Como señalamos en el

Capítulo 1, la virtud esencial, no sólo de ese texto, sino de la crítica de los *Cahiers* en su conjunto, consiste en la defensa de aquel viejo ideal de hacer cine para la gente común, antes de su divorcio con el sistema de producción hollywoodense. El ensayo de Truffaut lo dice con toda claridad, “que el gran público quizás prefiera pequeños e inocentes filmes que muestren a los hombres ‘como deben ser’ y no como Aurenche y Bost [los portavoces principales de la *Tradition de la qualité*] creen que son” (1966: 39).

Nosotros hemos recuperado esa actitud de Truffaut a través del modo en que se vuelve a expresar en otros textos esenciales de los *Cahiers du cinéma* (Truffaut, 1954; Godard, 1957, 1959a; Domarchi, 1956; Rohmer, 1955; Hoveyda, 1960b, 1959b; Bazin, 1957d, Chabrol, 1955; 1959; Rivette, 1954), en los que se manifiesta esa resistencia a la cultura burguesa desde el anclaje del trabajo del director en el *set*, durante el rodaje, a modo de una improvisación que proviene de un conocimiento de la vida real, de la propia vida, que es intraducible a fórmulas literarias o de otra índole técnica, y que se contrapone por lo tanto a la aproximación erudita del adaptador literario que quiere encontrar en la literatura moderna valores antiburgueses para *re-presentar* en el cine. Esta reducción del cine a ser un mero escaparate de divulgación de la literatura, de acuerdo con la lectura de Truffaut, no expresa sino la profunda brecha que separa al adaptador literario de la verdad de la gente común que encuentra un eco particular en el cine, en su fundamento popular, de atracción de feria. El *auteur* opone a este “realismo psicológico” burgués el pensamiento específico del hombre de cine, la cualidad intraducible de la *mise en scène* que destaca el valor poético de una acción “que no hace avanzar ni una pizca la trama y que está para darle [al filme] un toque, no de realismo, sino de realidad” (Truffaut, 1954: 28-29).

Se trata de una diferencia que podría ser formalizada, es cierto, desde los valores de ambigüedad que privilegia el montaje de la novela moderna, donde no interesa destacar especialmente las funciones narrativas que hacen avanzar la trama, sino más bien el carácter de los personajes, esa operación es parte también de la lógica del cine de autor, lo hemos visto con todas sus luces en el caso de *Easy Rider* (Capítulo 2); sin embargo, como señala Godard al respecto del cine de Nicholas Ray, “[d]espués de ver *Johnny Guitar* o *Rebel Without a Cause*, uno no puede sino sentir que ahí hay algo que sólo existe en el cine, que no sería nada en una novela, en el escenario o en ningún otro lugar, pero se convierte en algo fantástico y hermoso en la pantalla” (1957: 116). Aquella conversación sobre la libertad entre

Billy y Hanson que citamos en el Capítulo 2 (p. 92) es una casi incontestable muestra de esa ingenuidad que nada sería en un libro pero que llegaba al corazón de los jóvenes contestatarios de su tiempo.

Toda la extensión de heterogeneidad de las aproximaciones por parte de los autores que aquí nos han permitido reconstruir una suerte de matriz referencial de las diversas transformaciones del cine de autor a lo largo de su evolución puede unificarse con el hilo conductor de esta pequeña conquista de *Easy Rider*: hay en todas ellas una defensa particular de ciertos valores populares que hacen converger con la técnica del cine que ellos desarrollan en su *mise en scène*, en un movimiento que se acerca delicadamente al pensamiento de vanguardia, del cual, me parece, el cine de autor exige desentenderse con tanta vehemencia como lo hace de la tradición clásica.

CINE DE AUTOR Y VANGUARDIA

El proyecto del cine de autor coincide con el pensamiento de vanguardia porque ambos hacen partir sus especulaciones del sentido filosófico de la crítica, a modo de reflexión de sus propias condiciones de posibilidad y, de ese modo, el cine de autor, tanto como la vanguardia, acude al principio de experimentación como método crítico y, por lo tanto, no escapa más que la vanguardia a los límites del pensamiento del arte moderno, sino que más bien se inscribe en él como una de sus manifestaciones quizás más heterogéneas. Como muestran nuestros análisis de las obras de David Lynch consignados en la última parte de esta investigación, el cine de autor parece seguir todavía vigente y expandiendo sus posibilidades a unos escenarios ciertamente imprevisibles o experimentales.

Esta voluntad de apertura y constante crecimiento pareciera ser un argumento en defensa del actual vigor de las ideas vanguardistas en el arte; o quizás su presencia no sea sino un espejismo, un fantasma marginal de la modernidad que parece más propio del siglo XX que del escepticismo posmoderno que define nuestra contemporaneidad. Desde esta instancia, nos correspondería por lo menos tomar en serio la sospecha de que también el cine de autor no hace sino reproducir un pensamiento ideológico trabajado con toda la astucia del mercado para ponerle una envoltura revolucionaria a un producto tan ideológico y estéril

como cualquier otra clase de cine comercial. Esta posibilidad, por ejemplo, se podría considerar a partir de la idea de que en el cine de autor también hay, pese al estado de indeterminación potencialmente inagotable en el que se manifiestan sus imágenes, una convicción de que el pensamiento todavía puede hacer cosas.

Sin embargo, si tenemos cine de autor todavía en nuestros días, habrá que ser más precisos y situar o explicar su persistencia apelando, más bien, a una modernidad tardía habermasiana en la que se sitúa nuestra propia convicción, una modernidad fundamentalmente antivanguardista. Jürgen Habermas plantea esta alternativa partiendo del reconocimiento del fracaso del proyecto de emancipación surrealista, un punto de partida significativo porque es precisamente de esas instancias de las que se aferraba el surrealismo de las que se alimentan ahora las imágenes más efectivas del cine de David Lynch. De acuerdo con el diagnóstico de Habermas, el proyecto surrealista fracasó porque, al romper la esfera de autonomía estética del arte en que se sustentaba la vanguardia, no supo establecer de manera apropiada una estrategia de anclaje o vinculación con las otras esferas de la vida planteadas por el proyecto de la Ilustración: la moral y la ciencia. Sin embargo, lejos de entregarse a la obsesión apocalíptica de la posmodernidad, Habermas encuentra nuevas formas de hacer justicia al proyecto surrealista en ejemplos

que ilustran la apropiación de la cultura de los expertos desde el punto de vista del común de las gentes, [un índice de que] el proyecto de modernidad todavía no se ha completado. [...] El proyecto apunta a una nueva circulación diferenciada de la cultura moderna con una praxis cotidiana que todavía depende de herencias vitales, pero que se empobrecería a través del mero tradicionalismo. Sin embargo, esta nueva conexión sólo puede establecerse bajo la condición de que la modernización social será también guiada en una dirección diferente. La gente ha de llegar a ser capaz de desarrollar instituciones propias que pongan límites a la dinámica interna y los imperativos de un sistema económico casi autónomo y sus complementos administrativos” (Habermas, 2008: 34).

Estas estrategias de emancipación, como puede verse, descansan en la posibilidad de crear *instituciones propias*, como dice Habermas, es decir, de legitimar la autoridad de la experiencia como principio de creación de comunidad y como resistencia al mandato del

sistema institucional de la tradición, un proyecto que exige a la crítica y a la educación artísticas un ajuste de su perspectiva que haga énfasis en el valor intersubjetivo del discurso, como estamos tratando de definir aquí nuestra clave de lectura para el cine de autor.

Operaciones como las del cine de autor, entonces, se encaminan en esta dirección en la medida en que buscan rectificar el sistema jerárquico de la oposición entre experto y diletante, entre autor y espectador, entre hacer y mirar, y hacer partir la experiencia en verdaderas condiciones de igualdad, un ideal que se hace posible sólo cuando el artista ha renunciado a su función cultivadora, iluminista o salvadora de la humanidad que el pensamiento vanguardista arrastraba desde la retórica del romanticismo que celebra como ninguna el culto a la individualidad. Así, la productividad particular que busca el cine de autor no descansa ya en los valores progresistas de lo nuevo que persiguieron las vanguardias, como hemos demostrado en nuestros análisis, en especial en el último, sino en las posibilidades imprevisibles de la propia experiencia, que es a donde apuntan imágenes como la del monstruo, el carnaval bajtiniano, y el *Unheimlichkeit* freudiano, que subyacen a las prácticas del cine de autor y reformulan el concepto moderno de lo nuevo para plantear su singularidad como un movimiento de regeneración, de destrucción-vuelta al origen.

El cine de autor plantea, así, una distinción muy importante entre vanguardia y experimentación, por lo menos relevante para problematizar la fórmula promovida por la historia del arte que identifica a la vanguardia con cualquier forma de experimentación. No obstante, la estrechez de su posibilidad está condicionada con toda claridad: no se puede considerar vanguardista aquella experimentación en la que no esté anidada la idea de progreso, pues todo arte vanguardista está orientado hacia el perfeccionamiento de la técnica, y se justifica en la posición privilegiada de un artista que, como Brecht o como Artaud, sigue creyendo todavía que la función del artista es aleccionar y cultivar al espectador ignorante o alienado, porque aunque los dos dramaturgos son artistas que utilizaron estrategias completamente opuestas (el total distanciamiento y la total identificación, respectivamente), como escribe Jacques Rancière, ambos concibieron el teatro como “una asamblea en la que la gente del pueblo toma consciencia de su situación y discute sus intereses, dice Brecht siguiendo a Piscator. Es el ritual purificador, afirma Artaud, en el que se pone a una comunidad en posesión de sus propias energías” (2010: 13).

Una de las grandes deudas de esta investigación consiste en hacer comparecer las dinámicas del cine de autor con el concepto de emancipación espectacular que propone Rancière, y evaluar con una mayor atención los encuentros y desencuentros entre una propuesta y la otra. Como hemos visto, el cine de autor también “vuelve a cuestionar la oposición entre mirar y actuar, cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones del decir, del ver y del hacer pertenecen, ellas mismas, a la estructura de la dominación y de la sujeción [...]; cuando se comprende que mirar es también una acción que confirma o transforma esta distribución de las posiciones” (2010: 19), palabras con las que Rancière describe la emancipación espectacular.

Nuestra aproximación da cuenta de esa redistribución de las posiciones desde la lógica intersubjetiva y alternante de la enunciación que hemos desarrollado en el Capítulo 4, pero quizás no sea tan enfática como la propuesta de Rancière en la función de contrapeso que tiene el enfoque de la enunciación como articulación intersubjetiva para reajustar o rectificar las relaciones de poder. No obstante, sí hemos apelado a un concepto particular de autor que por lo menos subraya o destaca la necesidad de dicho contrapeso. Pensando en él a partir del fundamento de la experiencia señalado por Walter Benjamin (2009), y justificado al nivel del análisis lingüístico propuesta por la teoría de la polifonía de la enunciación desarrollada por Oswald Ducrot (2001), hemos defendido la tesis de que el resultado al que apunta el cine de autor no puede encerrarse en los límites textuales, ilocutorios o estructurales dados de antemano por el discurso cinematográfico, sino que se halla más allá de los límites del concepto empobrecido de experiencia al que se reduce su pertinencia en el trascendentalismo kantiano. En cambio, lo que busca el cine de autor en esas fronteras neokantianas es crear comunidad, la producción de pueblos y, por ende, concluimos que su retórica posee una vocación revolucionaria ineludible. El cine de autor es ante todo una estrategia de liberación.

Pero se trata de un proyecto de liberación muy diferente de aquel que se plantea siguiendo al pie de la letra o en el mismo nivel el llamado a la revolución por medio de la acción directa que postula la lucha de clases del pensamiento marxista y, en ese sentido, el cine de autor vincula la esfera política con la estética como no pudo hacer el proyecto surrealista en su crítica de la vanguardia. Desde mi punto de vista al menos, pienso que ahí es donde el cine de autor se separa de toda forma de *militancia*, una forma muy común de

expresar el carácter revolucionario del cine y que produjo toda clase de rupturas entre los surrealistas. En especial es importante deslindarlo del proyecto del *cinéma vérité* como un cine con profunda consciencia de clase, y tan cercano históricamente al surgimiento del cine de autor. La consigna de la que partimos aquí de poner al cine en manos de la gente es un mandato que cineastas como Chris Marker o Patricio Guzmán interpretaron literalmente (p. 63-68), o sea, oponer a las producciones industriales del cine hegemónico capitalista un cine que no se dirija al mercado sino a la plaza pública, al eventual levantamiento en armas al que siempre se dirige en última instancia, y que sea un cine que esté *hecho* con las manos y recursos materiales de la clase proletaria.

En una conversación que sostuve con Federico Galende (2019), el filósofo recordaba una pregunta que se hacía el cineasta chileno, Raoul Ruíz; él decía, “¿cómo soy más político, haciendo películas mostrando las multitudes amontonadas tomando la plaza pública en los sesenta, o tensionando todos los recursos que tengo a la mano al interior de un marco que es por ejemplo la experimentación cinematográfica?». La política se puede entender como este despliegue de todas las facultades del yo, de una metodología que la autonomía del arte permite desarrollar”. La aproximación a la política del cine que hay en Ruíz se opone así a la que podemos ver con toda su fuerza en el monumental documental, *La Batalla de Chile* (1975), de Patricio Guzmán, quien, teniendo como modelo el estilo del *cine-ensayo* de Chris Marker, recoge y articula en este filme sentimientos del pueblo chileno ante el golpe de Estado y la dictadura de Pinochet.

Si bien esta es la actitud hacia el cine en la que se suele pensar cuando hablamos de un «cine político», el cuestionamiento de Ruíz que retoma Galende nos debería por lo menos poner en guardia ante las pretensiones de una militancia como la que defiende Guzmán en *La batalla de Chile* y en general en la primera faceta su producción artística. Ya desde el propio título del documental se advierte que para Guzmán *su* perspectiva es la de *todo Chile*, llevando los presupuestos vanguardistas de Brecht o de Artaud a un extremo que, como dice atinadamente Galende, se puede volver reaccionario, “ya que, en primer lugar, se cree que es dueño de la historia, que la memoria es propiedad exclusiva de él, que todos olvidaron y que sólo él recuerda; y en segundo lugar, porque comprende el cine como un medio de comunicación, y el cine no es un medio de comunicación, el arte no es un medio de comunicación, es un medio de experimentación” (Galende, 2019).

En otras palabras, la justificación político-estética de la cultura popular contemporánea en la que se inscribe el cine de autor ha de cuidarse de no confundir o menospreciar las condiciones que nos permitirían escapar al peligro latente de acabar reproduciendo meras operaciones ideológicas, haciendo pasar falsamente una interpretación arbitraria de la historia por un nuevo sentido de comunidad, pues este exceso de confianza en el que caen aproximaciones al arte como *La batalla de Chile* son revertidas por el pensamiento posmoderno para trivializar toda clase de discurso y reducir a todas sus variaciones por igual a mercancías, a suplementos culturales de la ideología. Entonces, sólo en la medida en que sea posible que la experimentación se aleje del progresismo ingenuo de la vanguardia será posible superar ese escepticismo de la posmodernidad para el que la afirmación de que “todo es político” se ha convertido en una sentencia apocalíptica, que implica que la crítica como metodología para la reflexión artística ya no tendría mucha utilidad, pues se partiría de la actitud cínica de que, dado que ningún medio o ninguna proposición artística oculta ya la ilusión ideológica de la que depende, no tendría en ese caso ningún sentido discutir sobre ideología... ni sobre arte.

La duda sobre la eficacia de los medios de la que parte el cine de autor lo sitúa en una posición intermedia con respecto a sus facultades políticas en tanto que no sólo rechaza la noción del artista omnipotente y divino de los románticos, sino que también se resiste a la conclusión escéptica y opuesta de la posmodernidad de que es imposible escapar de las garras del mercado y de la ideología. Pero esa resistencia ya no puede organizarse en las coordenadas teleológicas de la vanguardia.

Esta posición se mantiene o se defiende desde la consciencia del artista que no olvida que está trabajando con medios, en el plano de lo imaginario, de la técnica, y que, por lo tanto, el resultado de su producción no cambia *de hecho* la realidad ni pretende hacerlo. Cuando el cine añade al arte expresiones lingüísticas —palabras, gestos, frases, imágenes— de la vida cotidiana, no lo hace con el afán de exigirle ninguna justicia inmediata a nadie. Por supuesto que aquellas incorporaciones de los dialectos vulgares que realizaron Dante, Lutero, Rabelais, Brueghel, o Jacques Becker, se pueden entender como reclamos de justicia y como formas de un pensamiento revolucionario, pero en ningún caso su eficacia dependió de la aplicación de una violencia bruta de imposición autoritaria o jurídica, es decir, por la vía del derecho; incluso en el caso extremo de Lutero, su estrategia está muy lejos de la acción

directa que fomenta el artista militante; en cambio, su virtud consiste en haber ensanchado los límites de la lengua alemana *hacia el interior* de las propias condiciones que le permitía el marco de su técnica traductiva.

CINE DE AUTOR Y POESÍA

Al asociar al cine de autor estrategias de expansión del lenguaje como las de Lutero, Rabelais, o Dante, tenemos el interés particular de precisar el concepto de dialéctica que atraviesa todos estos proyectos como una mutua resistencia entre artista y lenguaje que ya hemos tratado de definir desde nuestra primera intervención en el Capítulo 6, y que encuentra su mejor exposición en la tensión arte-vida, o, lo que al menos para nuestros propósitos resulta equivalente, en la tensión arte-poesía que se presenta como nudo de una retórica que pone por delante de cualquier otra cosa la individualidad, la singularidad absoluta de la expresión que tiende a romper la esfera estructural del arte e instalarse en el ámbito de la vida y del instante del habla, resaltando el componente humano e inaprehensible de la expresión artística, que es en donde se produce la diferencia sutilísima entre arte y poesía.

Esta intuición no puede negar una cierta herencia del pensamiento romántico que me parece absolutamente necesaria para poder pensar con cierta claridad y fundamento cualquier tesis que quiera ir más allá de la estructura, como nosotros estamos proponiendo. Sin embargo, esta otra individualidad no está encerrada en la subjetividad de un solo creador divino, que, a nuestro juicio, sería el error de los románticos del que no consiguió desprenderse del todo la vanguardia; en cambio, el fundamento de la individualidad que se halla detrás del cine de autor se ubica más allá del sujeto, en las condiciones relativamente neutrales que pone una técnica hacia el interior de su propio lenguaje, donde la intervención y acreditación del lector/espectador con respecto al sentido de la obra es una cuestión trascendental, tanto como lo es el propio trabajo del artista. Por eso no será redundante insistir en que la relativa identificación que estamos haciendo entre vida y poesía no tiene como propósito una reivindicación del espíritu romántico de la crítica, sino hacer ver que esta resistencia no se encuentra sino en los límites de la técnica, de la *mise en scène* en el caso del cine, es decir, en su poética; que no puede salir de las fronteras de la mediación artística como

la narración, la figura o la abstracción, porque en el momento en que eso sucede la vocación poética se deforma en activismo, y el arte en un medio de comunicación, que son las dos condiciones actuales más importantes de los circuitos bienalistas del arte contemporáneo en los que el ideal del artista romántico se ha vuelto, precisamente, uno de sus más codiciados fetiches.

La *mise en scène* es el valor artístico fundamental que postularon los críticos de los *Cahiers du cinéma* precisamente porque ella no es otra cosa que la mediación que pone las condiciones de manifestación de esa singularidad, a partir de una serie de «reglas» o de pautas relativamente autónomas en la lógica interna de cada configuración autorial, de cada relación intersubjetiva de la enunciación —las instituciones propias de las que habla Habermas— que ponen al cineasta y al espectador en una mutua relación lúdica y significativa. Esto quiere decir que la *mise en scène* desmonta toda función romántica autoritaria del autor porque la vida, la humanidad y la individualidad que se expresan en tal singularidad poética no pertenecen sólo al cineasta, sino también al espectador.

La dialéctica del cine de autor, entonces, se expresa como el salto al vacío que implica el paso del arte a la poesía o, mejor dicho, en la tensión irresoluble que hay en *la idea* de ese salto, pues este nunca se produce en realidad, de una vez por todas, como un hecho consumado, sino que existe en el trasfondo de indeterminación de la imagen, en todos los aspectos que no quedan definidos por ella, sino que se expresan de manera virtual, como una resistencia interna al mandato figurativo-representacional de hacerse imagen. De ahí que la noción de autor que aquí perseguimos desemboque necesariamente en un ideal, y que su tratamiento desde la dialéctica de Benjamin sirva como correctivo del concepto autónomo de *dirección* como síntesis hegeliana, pues este funcionamiento intersubjetivo del autor pone en práctica el planteamiento de Benjamin de que no existe momento de superación de la dialéctica, sino que se halla ésta —o las fuerzas que la componen— en un estado perpetuo de tensión, en *suspense*²¹⁶, en el que la consumación no se sobreentiende, sino que se promete de manera indefinida, en el potencial inagotable de la experiencia cinematográfica. De acuerdo con los resultados de nuestra investigación, hemos visto que esta indeterminación se

²¹⁶ Sobre la expresión de Benjamin, *die Dialektik im Stillstande*, en la que se basa este perfil que queremos señalar de la dialéctica, Pablo Oyarzún insiste en la necesidad de precisar este último vocablo: “Nos ha parecido más adecuada la palabra ‘suspense’ para traducir *Stillstand*; ni ‘detención’, ni menos ‘repose’, dan la idea de la gravedad de tensiones sobre la que interesa insistir a Benjamin en esta fórmula” (en Benjamin, 2009: 65).

produce al menos de dos maneras diferentes: 1) en la virtualidad alegórica que se manifiesta como posibilidad y como amenaza en cada experiencia intersubjetiva, y 2) como producción experimental de lo monstruoso en el lenguaje.

La necesidad de esta distinción ha surgido a partir de la exigencia de una posible alternativa ante un problema crucial que puede detectarse en la filosofía benjaminiana, en especial en sus textos tempranos de filosofía política y en las *Tesis sobre el concepto de historia*, una posible limitación que, sea demostrable o no —pues no tenemos, por ahora, un resultado concluyente sobre esa cuestión—, a nosotros nos permite remitir la tarea del artista y la del historiador a dos ámbitos y posibilidades muy diferentes pero que, de todos modos, resultan las dos pertinentes, pues distinguen dos problemas diferentes que se vinculan y se desarrollan en la retórica del cine de autor como puntas de una sola trenza sobre las que concluimos lo siguiente.

INDETERMINACIÓN POÉTICA COMO VIRTUALIDAD AURÁTICA DEL AUTOR

La primera formulación del principio de indeterminación de las imágenes del cine de autor, de acuerdo con nuestros análisis, señala la necesidad de una cierta *actitud* hacia la historia. En ella el autor de cine asume el compromiso de acentuar la brecha insuperable que hay entre su mirada actual y el pasado al que se dirige y del que, por más ecuánime o bien intencionada que sea su aproximación, no puede nunca apropiarse, pues reconoce que no es un pasado estático que espere a ser revelado, sino uno cuya verdad es inaccesible a la mirada del presente que no puede sino *arruinar* el objeto de su interés. En este ámbito, como vimos en especial en el Capítulo 6, el cine de autor comparte la mirada melancólica del alegorista barroco que estudia Benjamin en *El origen del drama barroco alemán* (2008), texto de donde proviene este concepto peculiar de alegoría que hemos trabajado en esta investigación. Desde esta perspectiva, el cine de autor sólo puede esperar que su producción cinematográfica funcione a la manera en que anhela funcionar la alegoría barroca, esto es, como instrumento catalizador o amplificador de las voces acalladas de la historia, pero sabiendo de antemano que aquello a lo que aspira se halla perdido para siempre, críptico, en ruinas, como el

restaurador de una película antigua que tiene la certeza de que, pese a todos sus esfuerzos, hay fragmentos que jamás podrá recuperar.

Nosotros hemos encontrado esta misma actitud en la voluntad suicida, silente y evanescente que caracteriza la manifestación del autor implícito de Wayne Booth como una ausencia (Capítulos 5 y 6). Esa desaparición del autor (o por lo menos la destrucción de aquella autoridad romántica que difícilmente hacía distinción entre autor y narrador) que resalta el recurso crítico de Booth le confiere al fenómeno *irónico* del autor en el que se enfoca Booth esa misma consistencia aurática, melancólica, de la alegoría, que se rehúsa a tratar el pasado mediante cualquier forma de determinación y manipulación ideológica, proyectando sus facultades productivas, o sea, lo que de “autor” hay en su concepto, hacia el momento inconsumado de la lectura que, apelando a la justificación intersubjetiva de la poética que ya dimos, no se entiende como el soliloquio del lector/espectador, sino como la conversación entre éste y el escritor/cineasta que es “moderado” —por decirlo así—, en el caso del cine, por la *mise en scène*.

Como hemos mostrado en el Capítulo 6, este componente irónico del autor implícito le permite articular en un solo recurso crítico los conceptos o fuerzas del genio trágico y el demonio jurídico que trabaja Benjamin en su ensayo “Destino y carácter” (2008, II, 1: 175-182) como dos principios antagónicos de su filosofía política. En el análisis de nuestro corpus los hemos tratado de aplicar como operaciones perlocutorias del autor implícito, consolidando el concepto de Booth, a su vez, como un principio bajtiniano de polifonía que designa, por lo menos, el conflicto interno que subyace a la consciencia esquizofrénica del artista.

Así mismo, esta oposición nos ha permitido dibujar con mayor precisión la línea que separa a esa figura trágica del genio alegórico de la exuberancia y omnipotencia del genio romántico con el que no debe confundirse porque, por lo menos lo que muestra el cine de Lynch, resulta ser su opuesto exacto.

Sin embargo, sospecho que esta advertencia es pertinente no sólo para considerar el objeto de estudio que aquí nos ocupa, sino para toda clase de proyecto que parta de una comprensión benjaminiana de la historia. Me parece que hay ciertos autores que han caído en esta confusión al interpretar la aspiración del alegorista como una intención *salvadora* que hay en la idea del mesías en la que insiste Benjamin en sus textos tempranos. Por ejemplo,

Michael Löwy traduce una nota preparatoria de las *Tesis* (que no son un texto temprano pero comparten su ánimo exacto) del siguiente modo:

Ese concepto [del presente] crea entre la escritura de la historia y la política una conexión, idéntica al nexo teológico entre la rememoración y la redención. Ese presente se traduce en imágenes que podemos llamar dialécticas. Éstas representan una intervención salvadora [*rettenden Einfall*] de la humanidad (Benjamin en Löwy, 2003: 72).

Salvación del pasado y del presente, aclara Löwy: “historia y política y rememoración y redención son inseparables” (Löwy, 2003: 72). Pero esta interpretación pasa por alto la resignación melancólica propia del alegorista mediante un movimiento de la traducción que sobrelimita las posibilidades de intervención de ese nexo teológico entre memoria y redención, dándole a esa imagen dialéctica un carácter consumado que le es completamente ajeno en los textos de Benjamin, y que Löwy introduce de forma arbitraria al traducir «*rettenden*» como cualidad de «salvación». Lo que se deja de lado en esa traducción de Löwy, de acuerdo con Pablo Oyarzún (2019), es que la significación más común de la palabra *Einfall* (que le proporciona una especificidad muy particular al sentido de *rettenden* que quiere expresar ese enunciado y que de otro modo para nosotros sería ambiguo, de ahí la libertad de la traducción de Löwy) es «ocurrencia», es decir, un fenómeno mental. Más importante aún, que la palabra lleva en su núcleo el principio del «caer» (*fallen*), que es crucial en el marco conceptual benjaminiano y que signa todos los movimientos alegóricos, incluida la imagen dialéctica, como ejercicios instantáneos, fugaces, inaprehensibles. Si bien la caída no está tematizada como un problema central de su pensamiento —seguimos en todo esto el diagnóstico de Oyarzún—, sí es algo que atraviesa la mayoría de sus conceptos. Por lo menos lo encontramos en la caducidad o «evanescencia» del aura, en la ruina de la alegoría, en el fin del arte de narrar y en la crisis de la experiencia, y también en su noción tan escurridiza de imagen dialéctica a la que refiere el pasaje traducido por Löwy y que hemos pospuesto por su dificultad para otro momento de nuestra labor de investigación.

Más que la propia muerte —lo que haría de Benjamin un filósofo escéptico— la caída designa en estos conceptos *la mortalidad* como condición de todo lo existente, su carácter fugaz y efímero, en donde reside el sentido mismo de la vida y hacia donde se precipita el

poeta al dar aquel salto *mortal* del arte a la vida del que hablábamos. Es esa fugacidad lo que pone en juego el cine de autor al poner por delante la propia vida o, más precisamente, la mortalidad de su propia vida, como fundamento de su práctica artística, en donde toda posibilidad o suposición de trascendencia resulta ilusoria, inalcanzable e ideológica. Como propone nuestro análisis correspondiente al Capítulo 6, en el cine de autor esta intención salvadora resulta contrarrevolucionaria porque anula la contribución creativa del espectador y, por lo tanto, corresponde más bien a la pretensión artepurista del autor-gurú que hemos señalado en la obstinación teosófica de Lynch por resolver la dialéctica de sus imágenes en la imagen positiva y consumada de la superación espiritual.

Muy lejos está el mesianismo de Benjamin de esta idea de salvación, pues no tiene en mente un concepto de redención en el que lo pasado recupere un supuesto estado de plenitud paradisíaca al que apunta el cine de Lynch cuando lo hace coincidir con la plenitud de la meditación, por ejemplo, en la imagen de la muerte como un hecho trascendente, sino una redención que se logra justamente subrayando o resaltando la condición cadavérica y catastrófica del pasado y de la vida, su ruina. Así, a pesar de que el momento “redentor” o de “rescate”, «*rettenden*», es fugaz, esta fugacidad atraviesa toda la historia en la forma de una promesa (Oyarzún, 2019). A diferencia de la salvación, el sentido del caer que hay en *Einfall* —y en cadáver, en catástrofe, en lo caduco— no supone un acontecimiento consumado —la muerte como fin—, sino que advierte que la historia misma debe ser vista en un estado perpetuo de apertura. La redención benjaminiana es, pues, una *promesa* de redención. Si bien Benjamin no utiliza el concepto de promesa, sí habla de *esperanza* en la segunda tesis, en la que escribe:

Articular históricamente el pasado no significa conocerlo «como verdaderamente ha sido» [como decía Leopold von Ranke²¹⁷]. Significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro. [...] El peligro amenaza lo mismo al patrimonio de la tradición que a quienes han de recibirlo. Para ambos es uno y lo mismo: prestarse como herramienta de la clase dominante. Sólo tiene el don de encender en el pasado la chispa de la esperanza aquel historiador que esté traspasado

²¹⁷ Véase la nota 12 de Pablo Oyarzún en *La dialéctica en suspenso* (2009:41).

por [la idea de que] tampoco los muertos estarán a salvo del enemigo cuando éste venza. Y este enemigo no ha cesado de vencer (2009: 42).

Como dice Oyarzún, en esta relación entre redención y esperanza hay una pregunta central: “si la esperanza siempre supone una imagen, si la esperanza tiene que hacerse imágenes de lo que espera, o si hay esperanza sin imagen” (2019). La respuesta es compleja, porque, por una parte, en efecto, para pensar en cine, es decir, en un discurso que se despliega en imágenes, pareciera imposible poner sobre la mesa el problema histórico de la esperanza que desarrolla Benjamin separándolo de la imagen, pues el mecanismo de representación de las imágenes es ciertamente el de una promesa: el ser de la imagen es *proyectarse en la mirada*. Sin embargo, no se trata de pensar en una imagen en los términos coloquiales en que la pensamos, según los cuales ella presenta una configuración definida *con plenitud*. En cambio, como ya dijimos, y como puede verse con tanta claridad en las abstracciones del cine de Lynch, la imagen no vale por sus elementos explícitos, por su capacidad de *informar* el mundo cinematográficamente, sino por su evasión característica del interdicto de hacerse imagen, es decir, por aquello que le impide o que se resiste a la consumación. Dicho todavía de otro modo, la abstracción lyncheana en tanto que imagen poética se define por la imposibilidad de su privatización, de su reinversión capitalista, pues es imposible encasillarla o reducirla a sus principios convencionales en tanto estos sólo pueden captar un aspecto concreto y determinado del mundo.

Cuando queremos mostrar esta configuración aurática del autor apelando a figuras como la del genio trágico (así como a su componente análogo en el autor implícito), si esta *apunta* a cierta idea de salvación, de lo divino, de lo mesiánico, etcétera (lo menos lejano a estos términos en la discusión de Booth sobre el autor implícito es ahí donde habla de esta instancia como “amigo y guía” [1983: 264-266]), es en virtud de una clase de autoridad que, a diferencia de la que ostentaba el artista romántico, no se impone, sino que se ofrece como potencial infinito en su eterna apertura. Por eso recordamos en un momento de nuestro análisis del Capítulo 6 las palabras de Oyarzún sobre la raíz de la fuerza débil mesiánica como la renuncia a instrumentalizar el pasado para imponer una imagen arbitraria del presente, cuya interpretación resalta sólo las cualidades que convienen a los intereses de una clase dominante (en Benjamin, 2009: 25); como la resistencia, en fin, a la ideología y sus

distintas expresiones: el progreso, la historia del arte, la tradición, la convención y la estructura; es una fuerza, si se quiere, negativa.

En el caso del cine de Lynch, hemos visto ejemplos elocuentes de esa negatividad que aparece en un espacio vital de indeterminación, de oscuridad. Por ejemplo, la familiaridad de *das Unheimliche* que exploramos en el Capítulo 8 define esa negatividad como una forma esotérica o más bien subliminal de reconocimiento de la que no se puede dar debida cuenta porque resulta absolutamente intraducible, y por tanto impone el silencio a toda pretensión de sabiduría, que es ni más ni menos la forma en que Lynch cierra su *Opus magnum*, *Twin Peaks*. Por eso su significado más profundo o más auténtico no puede captarse en un contenido semántico riguroso, pues se manifiesta en la experiencia como una constelación en un movimiento constante e imprevisible, expresada en la tensión dialéctica de las fuerzas, de los sistemas discursivos que la posibilitan.

De tal condición da testimonio vivo la experiencia espectral. El espectador sumergido en este espacio peculiar observa esa apertura indefinida del discurso como una promesa que en realidad se pone en sus manos. Ya en la misma idea de *expectación* se encuentra anidada —con mayor intensidad que en el matiz de sanción que distingue la especificidad de la actitud de *lectura*— la noción de esperanza de Benjamin como *amenaza*, como instante de peligro que desestabiliza la confianza cínica o ingenua en la tradición y en el progreso, amenaza que habita en cada nueva experiencia, en cada *nueva vida*; es la perfecta manifestación de la cosmovisión peculiarísima de la espiritualidad judaica que influye profundamente en el pensamiento de Benjamin, el concepto de mesías como *promesa indefinida* de redención. Si es cierto que la promesa de la imagen poética, la abstracción lyncheana, apunta a su eventual consumación o cumplimiento, esto mismo significa que dicha imagen permanece indeterminada para siempre, nunca se cumple esa consumación porque su esencia es la de una promesa y, para que sea una promesa, y no una certeza, es necesario que se desconozca la manera, la apariencia y el momento exactos en que ocurriría, si fuera el caso, aquello que se promete. De ahí la centralidad del concepto estético de misterio en el pensamiento cinematográfico de Lynch.

CINE DE AUTOR Y CRISIS DE LA EXPERIENCIA

Para Benjamin, la experiencia es un fenómeno que sólo puede producirse en comunidad. Aquí coincide el autor con Hegel en sus respectivas críticas a Kant sobre el reducido concepto de experiencia al que queda consignada su teoría del conocimiento, de otra forma quizás irreprochable; una crítica que esta investigación ha suscrito como uno de sus presupuestos más importantes. Sin embargo, a diferencia del énfasis ético que podemos ver en la crítica de Benjamin, la objeción que Hegel le hace a Kant procede de una escisión de la filosofía de este último entre el fundamento lógico y el ontológico de la experiencia, factores que para Hegel serían indisociables, es decir, la experiencia para él es el espacio en el que el sujeto reclama su sustancia, de ahí que el devenir sujeto para Hegel se produzca necesariamente en la intersubjetividad, en el reconocimiento de mi propia subjetividad en la del otro. Entonces, lo común no sólo se entiende en su filosofía como el *telos* de la interacción intersubjetiva, sino como la condición de posibilidad misma de lo común, esa es la matriz de su dialéctica.

En los resultados que aquí sometemos a dictamen, podríamos observar un eco relativamente inexplorado en Hegel, una especial resonancia con aquel famoso pasaje de la dialéctica del amo y el esclavo ubicado en su *Fenomenología del espíritu* (2009: 286 y ss.), cuyo desarrollo nos hemos visto orillados a proyectar para otra investigación. No obstante, sí podemos (mal)decir (tal vez) que el primero y el último de nuestros análisis parecieran apuntar, respectivamente y casi a ojo de buen cubero, a uno y al otro extremo del proceso de producción de lo común según Hegel, siempre y cuando se consideren las siguientes advertencias. En primer lugar, no cabe confundir el *a priori* hegeliano de lo común con la predeterminación de las convenciones tradicionales de las que nos hemos cuidado de deslindar el proyecto del cine de autor, pues tanto en Hegel como en nuestra propuesta lo que se presupone son, por el contrario, condiciones de igualdad necesarias para la vinculación y el mutuo reconocimiento de los sujetos, condiciones negadas por la tradición. En esto es más enfático nuestro Capítulo 6, que no se opone al tratamiento de Hegel de la cuestión, sino que más bien, siguiendo a Benjamin, enfatiza su valor ético, de justicia.

En segundo lugar, el resultado o la superación, el *telos* de la dialéctica, no puede sobreentenderse, como sí creo que lo hace Hegel en su defensa del arte romántico, en su tendencia hacia el absoluto. No obstante, también habría que aclararlo, en las *Lecciones sobre*

la estética (1989) se comprende que esa resolución para Hegel ya no se puede producir como posibilidad de la ilusión, en la idea clásica del arte como mero reflejo del mundo. Como dice Oyarzún, “Hegel apunta que nosotros ya no nos satisfacemos con la fantasía, con los valores clásicos del mito. La misma fórmula que usará Marx, en su *Contribución a la crítica de la economía política*, (1989), en la que la fantasía es desfasada por la técnica, que es una de las claves para *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, y en donde, por lo tanto, el control imaginario del mundo y de la naturaleza es ahora, gracias a la técnica, un dominio real y concreto” (2019).

Podría ser que quizás Oyarzún estuviera llevando demasiado lejos las implicaciones de las lecciones de Hegel al sugerir una coincidencia entre este punto y el proyecto marxista, sobre todo si se tiene en cuenta que para el filósofo alemán este ámbito de superación se encuentra en la reflexión, que es dominio exclusivo o hegemónico de la filosofía que, si bien supone como tal una cierta idea de técnica, es difícil pensarla, por lo menos en Hegel, fuera de la metafísica²¹⁸. Por eso para nosotros sería más útil, por lo menos para defender nuestro entendimiento del cine de autor, mantener una postura escéptica ante esta o cualquier idea de superación y remitirla mejor, desde la dialéctica en suspenso benjaminiana, al problema central de la autoproducción, de la poesía.

Para Benjamin, como ya dijimos, su crítica a Kant tiene un fundamento más ético que ontológico —sin negar este último. Pero tal inclinación —parte indisociable de nuestra propuesta— de este proyecto tampoco resultó ser del todo infalible. No se puede negar que en ella habita —o por lo menos acecha— una implicación paradójica. Esta se produce como resultado de la radical forma en que Benjamin entiende, por lo menos en algunos textos clave, como en *El narrador* o en *Experiencia y pobreza* (2008, II, 1) lo que él mismo llama *crisis de la experiencia*. Para el filósofo berlinés esta es una declaración apocalíptica que no suscriben en modo alguno nuestras tesis sobre el cine de autor; aquella tenía su confirmación más escalofriante en el mutismo típico del TEPT que sufrían los soldados que regresaban de la guerra: la incapacidad absoluta de compartir experiencias que era, por otro lado, el reverso de la exuberancia informativa de la reproducción técnica que tiene en la inmediatez y en la

²¹⁸ Sin embargo, debo insistir en que estas notas presentan solamente ideas esbozadas, no se sostienen en una evaluación cuidadosa de las ideas de los autores que estamos poniendo en comunicación, sino que pretenden señalar posibles vetas para el desarrollo de nuestra investigación.

fugacidad *del valor* —no tanto tal vez de la experiencia— de la noticia el opuesto absoluto de la trascendencia milenaria y generacional de la narración arcaica.

Con esta crítica al valor de la información, Benjamin “permanece en un silencio muy problemático ante aquellas formas narrativas que no poseen el epíteto clásico de «arte», dejando a un lado la posibilidad de la experiencia en las manifestaciones culturales populares²¹⁹” (Oyarzún, 2019), eso que, incluyendo gran parte del cine comercial, llamamos «arte popular», a pesar de que le negamos la categoría clásica de Arte.

Ese silencio incómodo exige pensar en diferentes variaciones o posibilidades de la experiencia, puesto que, como señala Oyarzún, la idea radical del fin de la experiencia deviene paradójica en el momento en que su aniquilación supone precisamente su testimonio, su experiencia: “Lo peculiar de esta extinción [de la experiencia, la experiencia de la negatividad], la medida de su debilidad, estribaría en que ya no podría ser dramática (como si el acabamiento de la experiencia pudiera darse, todavía, como experiencia y, si se quiere, apocalípticamente), sino virtual, es decir, a la manera de una administración indefinidamente modalizada del fin (1998: 132). Esta es la trampa en la que cae Benjamin en un texto como *El narrador*, y el valor performático de la interpretación que defendemos en el Capítulo 8 da sustento a esta crítica, sobre la que cabe recordar o desarrollar los siguientes puntos.

CINE DE AUTOR: ARTE POPULAR E INTERTEXTUALIDAD

La experiencia de las manifestaciones de la cultura popular, así como de la obra de arte tecnificada, puede ser precaria, pero no deja de haber por ello comunidad y experiencia. Hay un juego, o una dialéctica, entre lo nuevo y el fin que se renueva en la cultura popular, y que Benjamin no alcanza a vincular o a conciliar con su cosmovisión radicalmente judía, pues no distingue que en ambas formas de concebir la realidad la relación entre lo nuevo y el fin

²¹⁹ Oyarzún observa en este punto un momento en el que Benjamin se aproxima peligrosamente a Heidegger, muy distinta a “cuando Celan está cerca de Heidegger, porque la ruptura en esa misma cercanía es totalmente notoria, cuando Celan empieza a hablar de que *denken* y *danken* (pensar y agradecer) tienen la misma raíz, está diciendo lo mismo que Heidegger, pero está el Holocausto de por medio, no obstante que la charla cotidiana [Heidegger] pertenece al estado de caridad (estoy pensando en *Ser y Tiempo*), y el estado de caridad *es* originario. [En Benjamin, por el contrario,] la caída [que comparte su raíz con ‘caridad’] aparece no obstante originaria, axiológicamente está devaluada” (2019).

significa que la novedad absoluta coincide con el fin y, por lo tanto, que el fin de la experiencia tal como se expresaría en la cultura popular, y también en el cine de autor, no signa su muerte, sino su renovación. Para el pensamiento judío, esta convicción encuentra su piedra de toque en la creencia de que cada momento de la historia es la puerta de entrada del Mesías, y así lo entiende expresamente Benjamin; y aun así, su lamentación por la crisis de la experiencia lo pone muy lejos de ver que para el arte popular, esta coincidencia entre lo nuevo y el fin ocurre del mismo modo, en la vuelta al origen de las imágenes del carnaval, del monstruo y de *das Unheimliche* que hemos utilizado para describir esta efectividad lingüística en el cine de Lynch.

Al aducir la estrategia melancólica del alegorista barroco, Benjamin le negará esa posibilidad a la experiencia como tal a cualquier expresión producida después de la Guerra Mundial, en especial a las obras de arte tecnificadas, como la novela o el cine. Por eso inicia su ensayo sobre Leskov diciendo, “Presentar a un Leskov como narrador no quiere decir aproximárnoslo, sino más bien aumentar la distancia que de él nos separa” (2016: 51). Después Adorno hará *algo similar* ante el horror del Holocausto: “La crítica cultural se encuentra frente al último escalón de la dialéctica de cultura y barbarie: luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa bárbara escribir un poema” (Adorno, 1962: 29).

Para Benjamin, la separación técnica de la enunciación que produce el modelo de la imprenta o la proyección fílmica separada de la producción, fragmenta de tal modo la experiencia que su misma posibilidad queda anulada, y tanto las operaciones de la lectura como de la escritura se convierten en soliloquios que no pueden sino ensoñar o evocar en la idea del aura aquella fertilidad, perdida para siempre, que había en la congregación alrededor del narrador oral que dependía justamente de su relación inmediata con su comunidad, de la escucha. Es cierto que, después de su encuentro con Brecht, Benjamin encontró en el cine cierto valor revolucionario, pero sus esperanzas estaban lejos de reconocer en él la fuerza poética de la imagen con la que escuché alguna vez a Juan Carlos Reyes²²⁰ identificar a aquel narrador arcaico, reunido con su comunidad a la luz de una fogata, con la práctica de una comunidad reunida en la oscuridad dirigiéndose hacia la luz de una pantalla de cine.

Sin embargo, por otro lado, esa frase con la que Adorno consigna todo acto poético después del Holocausto a la barbarie, como es sabido, no supone ninguna tesis apocalíptica,

²²⁰ Agradezco a Eduardo Vallejo por recordarme la referencia.

sino una comprensión *positiva* de la barbarie, una que de hecho encontramos también, y de manera idéntica, en un texto tan «catastrofista» como *Experiencia y pobreza*: “¿Barbarie? En efecto. Pero lo decimos para introducir un concepto nuevo de barbarie, positivo. ¿A dónde lleva al bárbaro esa su pobreza de experiencia? A comenzar de nuevo y desde el principio, a tener que arreglárselas con poco [...]. Entre los grandes creadores siempre ha habido los implacables que han hecho tabla rasa” (2008, II, 1: 218).

Entonces, lo que Benjamin no vio es el significado barbárico que Bajtín o Auerbach sí vieron en el arte popular, esa vuelta al origen que se asoma en el monstruo krausiano pero que difícilmente lo vemos infectar otros ejemplos del filósofo berlinés, ni siquiera en el surrealismo, mucho menos en las mercancías de un arte industrial como el cine. Lo que hallamos en los textos de Auerbach, de Bajtín, o de Freud, son argumentos para responder a la extremada prudencia histórica que demanda el alegorista benjaminiano que el cine de autor no puede renunciar a su valor productivo, performático, que se puede legitimar en su vocación popular, apelando al lenguaje del público masivo, pues es ahí en donde se encuentra toda la potencia de la barbarie.

Pero este problema no se remite sólo a las posibilidades poéticas de la cultura popular, sino que, desde la interpretación alegórica de Benjamin, toda interpretación que se haga de la historia desde el presente se halla afectada por la misma dificultad. Pese a su notable lucidez, textos como “Para una crítica de la violencia” (2017) o las mismas *Tesis*, parecen ubicarse en una esfera utópica, de urdimbre anarquista, impracticable. Este problema de filosofía no permite vincular el pasado con ninguna clase de intervención en el presente, y postula un concepto inaprehensible, aurático, de la historia. Ya nos hemos referido a las virtudes de esta actitud *histórica*, pero hay que señalar que su correlato anularía también, por lo menos en su comprensión radical, el valor productivo incluso de la interpretación del espectador, sobre todo cuando la lectura se concreta, o sea, cuando se postula más allá de la propia experiencia, y se ofrece al público como un texto nuevo, en una crítica, en un análisis.

Tal diagnóstico daría quizás la razón al proyecto de rescate de los textos de Bajtín por parte de Kristeva y de Todorov orientado sobre todo a perfilar una metodología que diera cierta base de objetividad a los desbocados recursos de los románticos de «las fuentes e influencias», el proyecto de la intertextualidad. Tanto Benjamin como Kristeva y Todorov nos ponen en alerta en contra de la arbitrariedad. Así lo señala José Enrique Martínez

Fernández en su estudio sobre el tema: “la intertextualidad es una noción que si quiere resultar precisa debe circunscribirse a ciertos hechos concretos; si no es así corre el riesgo de solapar bajo el mismo término todo tipo de afinidades, relaciones, alusiones, reminiscencias, convenciones y tradiciones, extendiendo el concepto hasta el infinito: Todorov quería que la intertextualidad fuera una aplicación puntual, pues de lo contrario, aplicándolo a todo, podía pasar del rango de recurso conceptual al de lugar común” (2001: 75). Sin embargo, nosotros hemos concluido que en el desplazamiento de la subjetividad por la textualidad que se halla en la base de la teoría intertextual, por lo menos como el que se sostiene desde la formulación de Kristeva, implica el sacrificio del valor fundamental de lo poético: la vida humana que fundamenta la producción de todo discurso, en especial el poético, el carácter social de la palabra que era central en los textos de Bajtín.

Por esa razón acudimos a su concepto de carnaval y al proyecto literario de Auerbach que se inscribe en la tradición de la literatura comparada que, a su vez debe casi todo su ímpetu al proyecto literario de Bajtín. La literatura comparada es una metodología que para Martínez Fernández posee la virtud de darle la vuelta al concepto viejo de «influencia», pero que no aspira a la precisión de la intertextualidad, sino que comparte con otros modelos posmodernos o contemporáneos una cierta lucidez en su misterio: “Un juego de espejos, un diálogo de libros, de sombras, en el que, como se ha escrito, no es arriesgado recordar, por ejemplo, «la influencia de César Vallejo en Quevedo». [Un] ejercicio posible que mostrara la red de vínculos del poema, del texto, dentro del cauce de la historia trazado por la memoria” (2001: 71). Así es justamente como estamos proponiendo aquí la eficacia de la interpretación figural de Auerbach como principio de análisis de la obra de Lynch y como posibilidad de superar los límites de la interpretación alegórica, sin renunciar a su valor de autoproducción. Así es como nos ha sido posible orientar no sólo la intervención de *Sunset Boulevard* en su obra, sino el modo en que *Twin Peaks*, o *Mulholland Drive*, desde las facultades de permutación de la experiencia, modifican el significado de la película de Wilder que la tradición postularía como inmutable.

LA MIRADA DISTRAÍDA Y EL CINE DE AUTOR

Si una de las consecuencias de la reproductibilidad técnica es que permite que las obras de arte puedan ser copiadas, está claro que esta no es una condición empírica o una invención de la modernidad, pues es una posibilidad que ha existido desde siempre. No es la mera reproducción, entonces, lo que hay detrás del movimiento radical que el cine o la fotografía representan en la historia como hitos revolucionarios de un paradigma epocal, sino la fragmentación del proceso creativo que destruye la unidad aurática del Gran Arte y que hemos visto en nuestro análisis en la forma en que las abstracciones de Lynch desmontan las normas convencionales del montaje narrativo o clásico. Como dice Galende, la virtud de tal fragmentación estriba en su capacidad de “sacudir la consciencia del espectador, y de restituirle por vía de nuevas realidades sintéticas o por vía de una combustión discontinua de imágenes de choque, una parte de su reserva neurológica perdida” a modo de una cierta «recuperación aurática» de la imagen en “la magia del cine, pues en el cine cierto aspecto ocultista de la mnemotecnia, de la semejanza inmaterial, la lectura de estrellas y la conmoción técnica tienen un punto de encuentro en la cabeza bamboleante del espectador distraído” (2009: 189). El carácter destructivo del cine de autor, su poder emancipatorio, sería así su capacidad para dislocar el sentido común y la fe ciega en la razón y en la lógica causal, progresista, del estilo clásico, legitimando la actitud más propia de la masa: *la distracción*. Y, sin embargo, es esto precisamente de lo que más comúnmente se acusa a Hollywood en particular, pero a toda la industria del entretenimiento en general, cuando se subraya su escapismo, apelando a la noción debordiana de enajenación propia de la industria cultural. Incluso el mismo Benjamin aceptaba esta posibilidad de la distracción como una determinación de la técnica, algo sobre lo que habría que esperar la emancipación de los públicos.

En contraste, el cine de autor, o un cine de autor como el de Lynch, ya no exige un desciframiento intelectual de sus enigmas, al contrario, *sugiere* la entrega estética a su hipnosis, pone las condiciones necesarias para presentar la posibilidad de una mirada distraída como una nueva configuración de lo común, no mediada por las convenciones preestablecidas que implicaría una lectura «competente», «refinada» o «educada». El cine de autor orientado a la masa es un cine que apunta hacia una configuración imprevista de la

comunidad. Este escapismo de la mirada distraída de la masa es el principio libertario del cine de autor. Su mirada encarna la misma consciencia del lector para el que escribe Baudelaire *Las flores del mal* (2018):

*C'est l'Ennui ! L'oeil chargé d'un pleur involontaire,
Il rêve d'échafauds en fumant son houka.
Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,
— Hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère !*

En esta distracción opera la interrupción del *continuum* (principalmente narrativo en el cine) ideológico que permite revelar el carácter burgués y reaccionario que hay detrás de esa crítica que le opone al cine de entretenimiento —el cine de distracción por excelencia— un «cine intelectual», «político» (o «políticamente correcto»), que, lejos de buscar la transformación revolucionaria en la transformación misma del aparato cinematográfico, parece *servirse* de este último como mero recipiente propagandístico de la actual administración de la vida social, es decir, como un peón en la guerra de instituciones. A tales valores burgueses se oponen la barbarie, lo popular, el monstruo... como operaciones radicales de liberación del espectador que ofrece la retórica del cine de autor.

CINE DE AUTOR Y VOYERISMO

Los capítulos 6 y 8 de nuestra tesis postulan, entonces, dos alternativas bien diferenciadas para abordar el cine de Lynch, la virtualidad del autor implícito en el primero y la articulación efectiva en el lenguaje de la imagen poética desde su fundamento popular, en el último. Sin embargo, entre las dos posibilidades media nuestra discusión del Capítulo 7, siendo por ello, quizás, la visión más justa o más equilibrada de la retórica del cine de Lynch. En ese ensayo hemos postulado como lo más propio de su *mise en scène* un cine fundamentalmente voyerista. Ya desde nuestro apartado 1.3 explorábamos la tendencia del cine de autor a vincularse de manera obsesiva con este tema, según resulta evidente en el trabajo de autores como Hitchcock, Mizoguchi, Antonioni, entre otros. En el caso particular de Lynch, hemos

propuesto la tesis de que su efecto principal consiste en la revelación alegórica de la perversidad de la mirada cinematográfica que coincide, más allá del plano de la diégesis, con las posiciones encubiertas del cineasta y del espectador. La distancia político-estética que separa a estas dos figuras —los componentes esenciales del cine de autor— de los personajes instalados en el plano explícito del relato es evidente: sólo los personajes son «en realidad» exhibidos en sus comportamientos voyeristas, es decir, sólo ellos son acusados como tales por la configuración narrativa de la historia que el filme nos *cuenta*, o sea, nos inventa. Por eso esa denuncia resulta falaz y su función ilocutoria más importante es ideológica, pues ese nivel de la historia, decía Metz, no es sino un disfraz, es la coartada mediante la cual no solamente el discurso se hace pasar como ficción, sino como inofensivo.

El cine de autor, o por lo menos este énfasis en el voyerismo que lo caracteriza, concluimos, pone en evidencia la naturaleza artificial e ideológica de dicho disfraz, y revela la verdadera naturaleza y los verdaderos alcances de la significación social de las prácticas del cine, la violencia de la mirada cinematográfica que comparten el cineasta y el espectador. Todo cine que en efecto se despliegue como voyerista asume la tarea de revelar la condición ideológica de esta *situación* de la mirada encubierta por la capa condescendiente del relato. Y en tal empresa el cine de autor vincula el proyecto histórico y de justicia del alegorista con el proyecto estético de la interpretación figural a los que nos hemos referido.

Por una parte, el voyerista no se presenta en un filme como *Blue Velvet* como un objeto de la representación, hemos tratado de justificar por qué esta idea no es más que una máscara irónica de su configuración al revelar a Jeffrey como un héroe y a Frank como objeto de la mirada. A pesar de ser personajes antagónicos, comparten el interés del demonio jurídico de desplazar hacia el ámbito diegético de sus respectivas moralidades la carga política que cae sobre las actitudes voyeristas del cineasta y del espectador que de tal modo se ocultan de la superficie del discurso. A esta intención se resiste o se opone el sentido del genio trágico descubierto por el mismo espectador en la polifonía de la frase de Sandy, *I don't know if you are a detective or a pervert*, al exhibir el carácter ideológico del demonio jurídico que quiere desplazar las conductas perversas del cineasta y del espectador hacia los confines ajenos de un personaje que, según el contrato de la ficción, no tendría nada que ver con nosotros y nos exime de toda culpa. De modo análogo a lo que, de acuerdo con nuestra interpretación, exhibe a Henry James en su cuento, “The Liar” (Capítulo 5, p. 288-292), como

el mentiroso último de su relato, el genio lyncheano que posee a Sandy presenta tanto a Jeffrey Beaumont como a Frank Booth como meras fachadas tras las cuales el artista (arrastrando con él al lector/espectador al volverlo testigo mudo de sus fechorías) busca ocultar sus motivaciones más oscuras. La revelación última de esta fachada, como vimos en aquel análisis de la historia de James a partir de la lectura de Booth, no se puede detener al desenmascarar los motivos ocultos de los personajes, sino que su objetivo real tiene que ser denunciar la perversión de nuestra propia mirada que compartimos con el director; al menos ese sería el enfoque de nuestro concepto de cine de autor al enfrentarse a un cine inclinado por esta configuración voyerista de la *mise en scène*.

Como puede verse, por el otro lado, esta operación no se queda en el ámbito melancólico de la mera promesa, sino que adopta, ya en el mismo espacio producido del lenguaje, y como una eficacia similar a la del monstruo, la urgencia de una demanda. La frase de Sandy exige casi de manera explícita que su inquietud sea atendida, por lo cual su intención no puede ser remitida a esa resignación del alegorista a un proyecto de redención indefinida, mesiánica. En cambio, el reclamo de justicia ya no parece tan tácito, sino que se postula como una necesidad inaplazable, en el umbral de la expresión ilocutoria y la implicación perlocutoria, a tal punto que la respuesta se ve obligada a darse ya en el mismo momento del relato, en la respuesta de Jeffrey: «*well, that's for me to know and you to find out*». Aunque la respuesta de Jeffrey es ambigua, esta cuasi-exigencia nos obliga, tanto a Lynch como cineasta como a nosotros como intérpretes, a pensar y a adoptar una postura. Pareciera como si una expresión polifónica como la de Sandy inscribiera todas las subjetividades que convergen en ese *you* al que se dirige su enunciado en el mismo nivel de manifestación a la vez, es decir, como resultados sincrónicos de una operación cuya lectura triple (Jeffrey/Director/Espectador) no sólo sugiere o *espera* melancólicamente una respuesta intersubjetiva, perlocutoria, en el plano virtual de la promesa, sino que la *demanda*.

Me parece que en esa variación del matiz de la enunciación se podría justificar ese espacio intermedio entre lo aurático del genio y lo material del monstruo que ocupa el voyerismo en el cine de autor como motivo central de su meditación. En atención a esta relación ambigua que confirma el conflicto entre el cine de autor y la praxis que viene atravesando todas nuestras conclusiones, dedicamos nuestras últimas líneas como motivos para próximas conversaciones.

CINE DE AUTOR Y ACTIVISMO

El talante de reserva ante la posible incidencia de la propia actividad del artista en la historia es un rasgo que hace converger el perfil del autor de cine con la virtud de la fuerza débil que espera Benjamin del historiador materialista, y es lo que justifica la postura que hemos defendido en nuestro Capítulo 6. Ahí sugerimos que ese rasgo del autor encuentra su referente más significativo en la suposición del saber melancólico de que el objeto de interés de su conocimiento está determinado por la imposibilidad de conocerlo, por la certeza de que está perdido para siempre. La noción recogida por el cine de autor de que el alegorista dirige su mirada al pasado sabiendo de antemano que regresará con las manos vacías se hace patente cuando el autor pone de relieve el estado de inacabamiento perpetuo de su tarea. Esta actitud, como hemos visto, está fundamentada en la esperanza, en el valor promisorio que deja pendiente el resultado de la interpretación alegórica, la esperanza de ese algo desconocido que puede o no advenir. Ahí se instala el coeficiente más alto de indeterminación al que puede aspirar el cine de autor.

Pero, por otro lado, vimos también que esta actitud de renuncia de la crítica podría implicar una suerte de conformismo o de relajación de la inteligencia que sería propia del hombre religioso que pone toda la responsabilidad de su vida y de su historia en manos de cierta idea mística de providencia. A modo de respuesta a esta actitud hemos propuesto vincular la operación destructiva y satírica de la cita en Kraus que describe Benjamin, la del carnaval de Bajtín, y la de *das Unheimliche* freudiano como recursos para una reconfiguración de la interpretación figural que postula Eric Auerbach, y adecuarla a los problemas que se plantean en el cine de Lynch como imágenes poéticas de lo monstruoso. La figura de Auerbach nos ha ofrecido la posibilidad de una interpretación que no se atenga a la esperanza de un advenimiento providencial para que se haga justicia, sino que intenta producir la justicia en la misma interpretación. Sin embargo, a diferencia del arte militante, la productividad de la figura se realiza en el interior de la esfera del lenguaje, pues es la propia interpretación lo que adopta ya de por sí una intencionalidad performática, en la experiencia, en el mirar; por lo tanto, no necesita pretender modificar la realidad para demostrar su

potencial de incidencia en el propio presente. En cambio, la interpretación alegórica estaría negándole al arte esta facultad productiva al suponer una brecha infranqueable no solamente entre el pasado y el presente sino en el presente con respecto a sí mismo.

Intento aquí solamente poner en juego algunos de los términos que podrían señalar rutas de discusión que este trabajo de investigación ha dejado abiertas para futuros proyectos. No pretendo en estas últimas reflexiones tremendamente contradictorias, pues, despejar de ningún modo estos conflictos, sino más bien esbozar algunas características de los polos que configuran la propia dialéctica que parece surgir al interior de nuestro entendimiento del cine de autor.

Por un lado, entonces, está la insistencia en la vocación revolucionaria del cine de autor que lo acerca al *activismo* del artista militante de la que nos hemos esforzado por deslindarnos, un umbral que se abre en el momento en que el autor entiende su tarea como *producción*, no como mera interpretación o lectura: Aquel discurso de *El autor como productor* que pronuncia Benjamin es un firme llamado a responder a esa vocación. Por supuesto que podríamos tratar de mitigar esa preocupación sancionando ese texto como un extremo en el que cayeron Benjamin y Brecht al suscribir con demasiado entusiasmo el pensamiento de vanguardia. Pero ese fantasma no deja de aparecer en otros lados. Tenemos en el propio ámbito del cine de autor el caso de la primera generación de autores de la *American New Wave*, quienes se apoderaron de forma directa y con cierta violencia de los medios de producción, tomando por asalto los estudios controlados por burócratas sin visión artística. Es muy probable que sin aquellas confrontaciones reales en que se involucraron esos cineastas, negociadas en una arena de la economía que no podría ser más marxista, el cine de autor habría muerto después del 68. Ese ímpetu revolucionario de los directores de la primera ola que Peter Biskind define con la consigna «*sex-drugs-and-rock 'n' roll*» no se deja explicar de ninguna forma clara a partir de la fuerza débil que hemos exigido a lo largo de esta investigación a la intervención del autor en la historia. Más bien parece que tendríamos que identificar su coraje con el de los poetas que defiende Harold Bloom. O, por lo menos, la dependencia que tendría el autor alegórico de la esperanza con la ansiedad del poeta incipiente o débil al que opone Bloom la fuerza del poeta capaz de superar su angustia de las influencias, por ejemplo, cuando escribe que

La angustia de las influencias es una ansiedad a la espera [*in expectation*] de ser inundada [esta angustia sería comparable por lo tanto con la esperanza del alegorista]. Lacan insiste en que el deseo es sólo una metonimia, y puede ser que el contrario del deseo, la ansiedad de la expectación, sea sólo una metonimia también. El efebo [el poeta incipiente o débil] que teme a sus precursores como podría temer a una inundación está tomando una parte vital por la totalidad, siendo la totalidad todo lo que constituye su ansiedad creativa, el agente de bloqueo espectral en todo poeta. Y sin embargo esta metonimia es difícil de evitar; todo buen lector *desea* ahogarse propiamente, pero si el poeta se ahoga, se convertirá *sólo en un lector* (1997: 57).

Parece una intuición difícil de rebatir que el artista no pueda dejarse aplastar por el peso de la historia que cae sobre su propio discurso, y parece también que la postura que toma Bloom para definir la virtud del poeta contradice la virtud melancólica del alegorista barroco que destaca Benjamin. ¿Qué posición deberían guardar el artista y el crítico a fin de no menospreciar la productividad de la contemplación y de la lectura, y, al mismo tiempo, no ahogarse en la ansiedad de su esperanza depositada en una instancia inexistente? ¿Cómo se supera ese conflicto de la filosofía benjaminiana con la praxis que pareciera consignar su utilidad más allá de las fronteras de toda tarea, de toda técnica? Quizás podamos aspirar a responder a esa pregunta acudiendo al discurso de Paul Celan, *El meridiano*, por ejemplo, cuando dice, “¿Ampliar el arte? No, sino que anda con el arte a tu estrechez más propia y ponte en libertad” (2000: 200). Me cuesta trabajo comprender esta negativa de Celan de otra forma que aduciendo la idea de que el artista que pretende cruzar la frontera de lo imaginario para incidir de forma directa en la «realidad», en la vida, lo hace justamente del modo opuesto a la expansión del lenguaje realizada por Lutero, por Rabelais, por el propio Lynch, es decir, a costa de *renunciar* a su técnica, ignorando o negando su propia estrechez, los propios límites de su discurso, sustituyendo su falta de retórica por una exigencia llana y violenta que se arroga para sí un concepto autoritario de justicia. Es en virtud de esta inclinación que nos hemos decantado por un autor como Lynch, involucrado como pocos con su propia técnica y, al mismo tiempo, desentendido de la historia y comprometido con su propio mensaje ideológico, es decir, por la propia dificultad que supone justificarlo políticamente y por sus liberaciones poéticas que contrarrestan dicho conflicto.

Como un último comentario, permítaseme sugerir algunas formas en que la aproximación a la política que vemos en el cine de Lynch se puede comparar rápidamente con la de otros autores, y sugerir posibles escenarios hacia los cuales podríamos proyectar futuros desarrollos de la presente propuesta. Una forma de contrastar esa postura política de Lynch la podemos encontrar en la concepción del cine que tiene una cineasta como Kathryn Bigelow (*Zero Dark Thirty*, 2012; *The Hurt Locker*, 2008). Ella representa al tipo de autora a quien le gusta premiar la Academia en Estados Unidos; por el contrario, David Lynch rara vez ha sido premiado en su país, sino que ha sido en Europa donde se ha ganado su reconocimiento como artista. No obstante, tanto en una cineasta como en el otro hay un cierto desprecio por las fórmulas básicas del cine clásico ficcional que les hace coincidir en una intencionalidad más o menos de carácter autorial. Bigelow, más inspirada quizás por la vocación política tal como la entendió un Chris Marker, sacrifica parte del valor fantástico de sus películas transformando su ficción en un medio de comunicación, rozando peligrosamente los límites del discurso ideológico; mientras que en Lynch lo que se sacrifica es el carácter lineal, narrativo, del drama, a cambio de intensificar el coeficiente de indeterminación de sus imágenes, de hecho, en la fantasía, cuyos excesos mistificadores lo ponen también contra las cuerdas de la historia, según hemos tratado de mostrar. Quizás cabría una comparación paralela entre la forma de pensar el cine de Patricio Guzmán y la de Raoul Ruiz, respectivamente. Es muy curioso que el primero tenga toda la maquinaria cultural institucional de su país a su favor, y que fuera de él sea muy poco conocido —como le sucede a Bigelow—, y que, similar a Lynch, la figura autorial de Ruiz sea mucho más potente en Francia o a nivel global que en Chile, su país natal.

Comparemos ahora estas dos perspectivas con el caso mexicano. Aunque quizás se pueda argumentar que es una selección arbitraria, me parece que son básicamente tres los nombres de autores mexicanos que figuran en el momento en que se concluye esta tesis en la escena mundial: Alejandro González Iñárritu, Alfonso Cuarón y Guillermo del Toro, (además del caso extraordinario de Emmanuel “el Chivo” Lubezki que se ha hecho de nombre propio desde la instancia de la dirección fotográfica). Me parece que, por lo menos en cierto momento, todos ellos entendieron lo político del cine fuera de sus propias «realidades biográficas», y han ido construyendo su imagen de autor desde “la estrechez”, como dice Celan, de su propia técnica. En otras palabras, podríamos decir que a la estrategia

de liberación de cada uno se la puede ver coincidir sin mucha dificultad con el momento en que se emanciparon de su compromiso provinciano con su identidad nacional²²¹: Del Toro filmando *Hellboy* (2004), Cuarón *Children of Men* (2006), mientras que a Iñárritu le costaría un poco más de trabajo separarse del catastrofismo latinoamericano del «nuevo cine mexicano» en que se inscribe todo su trabajo con Guillermo Arriaga, y no lo vimos brillar con toda su fuerza sino hasta *Birdman* (2014). Por supuesto, en esta lectura no puedo ver en la producción de *Roma* (2018), de Cuarón, así como en *La forma del agua* (2017), de Del Toro, mucho más que una suerte de carácter regresivo, la fórmula fácil de la corrección política —justo el lado opuesto de la contracultura que caracteriza al cine de autor que, en el caso de Cuarón al menos, se justifica en la autobiografía— cuyas fórmulas aleccionadoras coinciden con el diagnóstico que hace Galende sobre el caso de Patricio Guzmán. En esas producciones, los dos autores que anteriormente habían apelado a la retórica de la experiencia inmersiva y el cine de espectáculo, se presentan ahora como cineastas más «maduros», más «serios», como dicta el mandato clásico de la alta cultura, una madurez lograda a costa de apropiarse de manera autoritaria de la memoria que proyectan sus respectivos *temas nostálgicos*, coincidencia nada casual, y convirtiendo su propia obra en un registro de carácter casi periodístico de su propia ideología, es decir, en un fetiche.

Esta lectura, por supuesto discutible, no tiene la intención de generar polémica de manera gratuita o arbitraria, sino de problematizar la aparente significación de correctivo que ha quedado implicada en nuestra evaluación de la utilidad de la interpretación figural de Auerbach frente a la alegórica de Benjamin. O, más que problematizar, quizás sea más útil pensar que una actitud sirva de contrapeso a la otra. Hemos sugerido en nuestro Capítulo 8 que con la interpretación figural se le puede contestar a Benjamin que la inteligencia no puede quedarse en una esfera impracticable; que la figura de Auerbach «*supera*» la eficacia de la alegoría benjaminiana porque, mientras aquella performativiza el porvenir de su presente mediante su interpretación del pasado, como producción efectiva en el lenguaje, con la alegoría habría que conformarse con *ser sólo un lector*, como dice Bloom, y rendirse a la

²²¹ En México, sin duda, este provincianismo latinoamericano tiene su crítica más potente en la ruptura radical con la retórica del *boom* que defendieron los escritores de la llamada *generación del crack*, Jorge Volpi, Ignacio Padilla, Eloy Urroz, Pedro Ángel Palou y Ricardo Chávez-Castañeda. Esta misma crítica se puede encontrar también en aquella clase dictada en 1932 por Jorge Luis Borges en el Colegio Libre de Estudios Superiores, en Buenos Aires, bajo el título de “El escritor argentino y la tradición” (1957).

ansiedad de la propia esperanza del advenimiento indefinido de la justicia. Sin embargo, quizás también podríamos decir que la actitud figural de Auerbach sería más propia de lo que están haciendo películas como *Roma* o como *La forma del agua*, es decir, proyectar desde su presente una visión determinada del pasado hacia el futuro, como hace de forma radical Patricio Guzmán. En cambio, pienso que la indiferencia de un Lynch o de un Ruiz hacia la transmisión de cualquier mensaje, su trabajo alrededor del interdicto de la imagen por medio de su común fascinación por el misterio, sería una actitud que quedaría mejor descrita como una posible *prudencia melancólica* —si bien no como una actitud revolucionaria, quizás—, pues estaría operando ahí de manera más elocuente la inconsumación que transforma el concepto de imagen en un factor de indeterminación.

Podríamos hablar, en ese escenario, de una cierta lucidez en Lynch, de un momento retentivo, como dice Oyarzún, “que se detiene en el umbral del paso a la acción, al activismo. Porque entiende que cualquier paso tomado en ese sentido lo que produce no es un cambio real, sino *la representación* de un cambio real” (2019). Es en la negación de esa precisión, sea por cínica omisión o por plena ignorancia, donde pienso que radica el carácter fetichista que hay en películas como *Roma* o *La forma del agua*. Por eso las virtudes de Lynch las hemos encontrado precisamente ahí donde Lynch se equivoca o se sabotea, no donde afirma su supuesta sabiduría. Esos momentos de oscuridad donde su propio cine se sale de control, donde contradice su programa romántico-vanguardista de iluminación espiritual y se ahoga en su propia indeterminación, en su propia esperanza, son los más efectivos, los más interesantes, porque ese espacio de absoluta indeterminación es tierra fértil donde puede germinar la semilla de la creatividad espectral, donde el lector ya no se conforma sólo con ahogarse, y se convierte en autor. Justamente ahí, en ese *ser sólo un lector*, que Bloom observa como el carácter que define al poeta incipiente, al *efebo*, el cineasta realiza su acto más valiente de justicia, pues es precisamente esa debilidad la condición de posibilidad para que “la lectura [sea] una *desescritura* [*miswriting*] tanto como la escritura es una *deslectura* [*misreading*]. A medida que la historia literaria [o cinematográfica] se expande, toda la poesía se convierte necesariamente en crítica en verso, tanto como toda la crítica se convierte en poesía en prosa” (Bloom, 1975: 3). Por eso la fuerza débil mesiánica de la que habla Benjamin quizás podría ser la mejor manera de entender la igualdad de las inteligencias que parece que Rancière le quisiera negar al proyecto crítico benjaminiano.

Haber elegido a David Lynch como caso de estudio ha sido un acierto por lo menos para mostrar el potencial de este proyecto. Como hemos tratado de desarrollar en nuestros análisis, es ahí donde el cine de Lynch presume mayores virtudes intelectuales o espirituales, donde suele traicionar con más antipatía la relación de horizontalidad que lo legitima como autor ante su público masivo. Tales vanidades están dirigidas más bien al espectador «erudito» de Lynch —en especial a sus biógrafos²²²—, pues son los únicos que se dejan seducir por innecesarios detalles autobiográficos, que celebran junto con él sus ínfulas de gurú espiritual y, sobre todo, que tienden a tratarlo con la misma etiqueta del «genio iluminado», a justificar su cínica regresión teosofista a la sabiduría oriental que embriagaba al artista romántico; exuberantes ilusiones que la crítica moderna ya había desmontado desde hace casi cien años.

En cambio, lo que a nosotros nos ha interesado destacar es a ese otro Lynch que no traiciona a su público, sino a sí mismo, de manera subliminal, monstruosa y figural, pues sus mayores virtudes las hemos encontrado no en su pretendida iluminación budista, sino en su exploración de las profundidades del inconsciente, en ejercicios experimentales de montaje que se resisten a sancionar y a reducir su sentido a una u otra forma de sabiduría; ese Lynch que, pese a su propia voluntad, sabe acreditar y estimular la facultad creativa de la mirada del espectador para alentarla a producir desde ahí configuraciones imprevistas, instituyendo así el encuentro entre ambos como el verdadero autor de sus filmes.

²²² La autobiografía coescrita por Lynch y Kristine McKenna (2018), o la biografía de Greg Olson, *David Lynch: Beautiful Dark* (2008) son ejemplos monumentales de esa tendencia.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor (2004). *Teoría estética*. Obra completa, 7. Edición de Rolf Tiedemann, con la colaboración de Gretel Adorno, Susan Bech-Morss y Klauss Schultz. Trad. de Jorge Navarro Pérez. Madrid: Akal.
- (1962) *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*. Trad. de Manuel Sacristán. Barcelona: Ariel.
- AGAMBEN, Giorgio (2003). *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Valencia: Pre-Textos, 2003.
- ALLEN, Graham (2011). *Intertextuality*. The new critical idiom series. NY: Routledge.
- ANDERSON, Perry (1987). *Consideraciones sobre el marxismo occidental*. Traducción de Néstor Míguez. México, D. F.: Siglo Veintiuno Editores S. A. de C. V. Séptima edición en español.
- ANDERSON, Lindsay and Peter Cowie (1964). “An Interview with Lindsay Anderson”. *Film Quarterly*. Vol. 17, No. 4 (Summer). pp. 12-14.
- ARNHEIM, Rudolf (1957). *Film as Art*. Berkeley and L.A., London: University of California Press.
- ARTAUD Antonin (1958). *The Theatre and its Double*, London, Calder & Soyars; New York: Grove Press.
- ASTRUC, Alexandre (1948). “The Birth of a New Avant-Garde: *La Caméra-Stylo*”. In Peter Graham and Ginette Vincendeau (Ed.) *The French New Wave. Critical Landmarks*. London: Secker & Warburg. Second Edition, 2009. pp. 31-37. First Published and translated from *Ecran français*, no. 144, March, 1948.
- (1959) “What is *mise en scène*?”. October 1959. In Jim Hillier. *Cahiers du Cinéma, Vol. 1. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1985.
- AUERBACH, Erich (2006). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Trad. de Ignacio Villanueva. Décima reimpresión en español. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- AUMONT, Jacques (2013). *El cine y la puesta en escena*. Trad. Carina Battaglia. Buenos Aires: Colihue.

- AVELAR, Idelber (2000). *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- BAJTÍN, Mijaíl (2005). *Problemas de la poética de Dostoievsky*. Trad. Tatiana Bubnova. Segunda edición, primera reimpresión. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- (1989). *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Trad. de Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus.
- (1984). *Rabelais and his World*. Tran. Helene Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press.
- BAL, Mieke (1990). *Teoría narrativa. Una introducción a la narratología*. Traducción de Javier Franco. Tercera edición. Madrid: Cátedra.
- BARTHES, Roland (1972). *Lo Verosímil*. Trad. Beatrix Dorriots. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo. Colección Comunicaciones.
- (1972a) “Introducción al análisis estructural de los relatos”. En Barthes, Roland (Dir. Redacción). *Análisis estructural del relato*. S/Trad. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo. Colección Comunicaciones.
- (2002) *S/Z*. Trans. Richard Miller. NY: Blackwell. 2002.
- (1977) *Image-Music-Text*. London: Fontana.
- BAUDELAIRE, Charles (2018). *Les fleurs du mal/The Flowers of Evil*. Revised, edited and translated by John E. Tidball. Edition bilingue français-anglais (French Edition). Bishopston Editions.
- BAZIN, André (1957a). “An Exemplary Western. (Review of Budd Boetticher’s *Seven Men from Now*)”. August-September, 1957. In Jim Hillier. *Cahiers du Cinéma, Vol. 1. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- (1957b) “Beauty of a Western. (Review of Anthony Mann’s *The Man from Laramie*)”. January, 1957. In Jim Hillier. *Cahiers du Cinéma, Vol. 1. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1985.
- (1957c). “La Politique des auteurs”. In Peter Graham and Ginette Vincendeau (Ed.) *The French New Wave. Critical Landmarks*. London: Secker & Warburg. Second Edition, 2009. pp. 130-148. First published in *Cahiers du cinéma*, no. 70. April 1957.
- (1967). *What is Cinema?* Vol. I & II. Berkeley: University of California Press.
- (1948). “William Wyler, ou le janséniste de la mise en scène”. *La Revue du Cinéma*. No. 10. Février, 1948. pp. 38-48.
- BAZIN, André, et al (1957d). “Six Characters in Search of Auteurs: A Discussion about the French Cinema” May 1957 (d). pp. 31-46. In Jim Hillier. *Cahiers du Cinéma, Vol. 1. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1985.

- BELTON, John (2002). "Digital Cinema: A False Revolution". October, Vol. 100, Obsolescence. Spring, 2002. pp. 98-114. Published by the MIT Press.
- *Cinema Stylists*. Metuchen, N. J.: Scarecrow Press.
- BENJAMIN, Walter (2004). *El autor como productor*. Traducción y presentación de Bolívar Echeverría. México, D. F.: Itaca.
- (2016) *El narrador*. Introducción, traducción, notas e índices de Pablo Oyarzún. Primera reedición. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- (2005) *Libro de los pasajes*. Edición de Rolf Tiedemann. Trad. Luis Fernández Castañeda (alemán y textos en inglés), Isidro Herrera (francés menos los fragmentos J y N) y Fernando Guerrero (textos en francés de los fragmentos J y N). Madrid: Akal.
- (2009) *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia*. Traducción, introducción, notas e índices de Pablo Oyarzún. Santiago de Chile: LOM. Segunda edición.
- (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Trad. de Andres E. Weikert. Introducción de Bolívar Echeverría. México, D. F.: Itaca.
- (1996). "La tarea del traductor". Trad. de Hans Christian Hagedorn. En *Teorías de la traducción. Antología de textos*. Edición de Dámaso López García. Toledo: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- (2008). *Obras*. Ed. de Rolf Tiedeman y Hermann Schweppenhäuser, con la colaboración de Theodor W. Adorno y Gershom Scholem. Edición en español al cuidado de Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero. Madrid: Abada Editores, S. L.
- (2017). "Para una crítica de la violencia". Trad. Pablo Oyarzún. En Federico Rodríguez, *et al. Letal e incruenta: Walter Benjamin y la crítica de la violencia*. Santiago de Chile: LOM.
- BENNETT, Andrew (2005). *The Author. The new Critical Idiom*. NY: Routledge. Taylor & Francis Group.
- BENVENISTE, Émile (1997). *Problemas de lingüística general I*. Trad. de Juan Almela. México, D.F.: Siglo XXI. Decimonovena edición en español.
- (1999). *Problemas de lingüística general II*. Trad. de Juan Almela. México, D.F.: Siglo XXI. Decimoquinta edición en español.
- BERMAN, Art (1988). *From New Criticism to Deconstruction. The Reception of Structuralism and Post-Structuralism*. Chicago: University of Illinois Press.
- BERKELEY, George (1992). *Tratado sobre los principios del conocimiento humano*. Prólogo, traducción y notas de Carlos Mellizo. Madrid: Alianza.
- BEVINGTON, David (1975). *Medieval Drama*. Indianapolis: Hackett Publishing Company.
- BEYLOT, Pierre (2005). *Le récit audiovisuel*. París: Armand Colin Cinéma.

- BISKIND, Peter (2001). *Easy Riders, Raging Bulls. How the Sex-Drugs-and-Rock'n'Roll Generation Saved Hollywood*. NY: Simon & Schuster Paperbacks.
- BITSCH, Charles (1958). "Interview with Nicholas Ray". November 1958. pp. 120-124. In Jim Hillier. *Cahiers du cinéma, Vol. 1. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1985.
- BLOOM, Harold (1997). *The Anxiety of influence. A theory of poetry*. New York: Oxford University Press.
- (1975). *A Map of Misreading*. New York: Oxford University Press.
- BOOTH, Wayne (2002). "Is there an 'Implied' Author in every Film?" *College Literature*, Vol. 29. No. 2. Spring, 2002. Published by The Johns Hopkins University Press. pp. 124-131.
- (1983) *The Rhetoric of Fiction*. Second edition. The University of Chicago Press.
- (1975) *A Rhetoric of Irony*. Second impression. The University of Chicago Press.
- BORDWELL, David, Noël Carroll (Eds.) (1996). *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. WI: The University of Wisconsin Press.
- BORDWELL, David, Kristin Thompson (1997). *El arte cinematográfico*. Buenos Aires: Paidós Comunicación. Cine.
- (1985b) *Narration in the Fiction Film*. WI: The University of Wisconsin Press.
- BORDWELL, David, Janet Staiger y Kristin Thompson (1985). *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, NY: Columbia University Press.
- BORGES, Jorge Luis (1957). "El escritor argentino y la tradición". En *Discusión*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- BORGES, Jorge Luis, Roberto Alifano (1986). *Conversaciones con Borges*. Madrid: Debate.
- BOTTING, Fred (2005). *Gothic*. London: Routledge.
- BRESSON, Robert (1979). *Notas sobre el cinematógrafo*. Trad. De Saúl Yurkiévich. México, D.F: Era, S.A.
- BREZNICAN, Anthony (2012). "The Exorcist: 10 Creepy details from the scariest movie ever made". In *EntertainmentWeekly.com*. October 31, 2012 at 12:00pm EDT. <http://ew.com/movies/2012/10/31/the-exorcist-10-creepy-details/11/>
- BROOKS, Cleanth (1939). *Modern Poetry and Tradition*. North Carolina University Press.
- BROWNE, Nick (1996). *Cahiers du cinéma. Vol. 3. 1969-1972: The Politics of Representation*. London: Routledge. British Film Institute.
- (1975) "The Rhetoric of the Specular Text with Reference to *Stagecoach*". pp. 251-260. Extracted from *Communications*. No. 23, 1975. In John Caughie. *Theories of Authorship*. NY: Routledge. Taylor & Francis Group. 2001.

- BURKE, Kenneth (1966). *Language as Symbolic Action. Essays on Life, Literature, and Method*. Berkeley: University of California Press.
- BURKE, Seán (1995). *Authorship. From Plato to the Postmodern: a Reader*. Edinburgh University Press.
- (2004). *Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. Edinburgh University Press.
- BUSCOMBE, Edward (1973). "Ideas of Authorship". pp. 22-34. Extracted from *Screen*, vol. 14, no. 3, Autumn, 1973. In John Caughie. *Theories of Authorship*. NY: Routledge. Taylor & Francis Group. 2001.
- BUTLER, Judith (Octubre 2013). "Walter Benjamin y la crítica de la violencia". Trad. Cecilia Bettoni. *Papel Máquina. Revista de cultura*. Año 4, N°8. Santiago de Chile. (63-96).
- CAHIERS Du CINÉMA. *Editorial* (1968): "Editorial Changes in Cahiers". August, 1968. pp. 311-312. In Jim Hillier. *Cahiers du cinéma, Vol. 2, 1960-1968: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986.
- CAMERON, Ian (1962). "Films, directors and critics". *Movie*, No. 2. September. In John Caughie. *Theories of Authorship*. NY: Routledge. Taylor & Francis Group. 2001.
- CARROLL, Noël (1988). "The Specificity Thesis". pp. 278-285. In Gerald Mast, Marshall Cohen, Leo Braudy (eds). *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. 4th ed. NY: Oxford University Press. 1992. Extracted from Carroll, Noël. *Philosophical Problems of Classical Film Theory*. Princeton: Princeton University Press. 1988.
- CASANOVA-VIZCAÍNO, S. & Ordiz, I. Abingdon (Eds) (2017). *Latin American Gothic in Literature and Culture: Transposition, Hybridization, Tropicalization*. Oxon: Routledge.
- CAUGHIE, John (2001). *Theories of Authorship*. NY: Routledge. Taylor & Francis Group.
- CAVELL, Stanley (1981). "North by Northwest". *Critical Inquiry*, Vol. 7, No. 4, Summer, 1981, pp. 761-776. Published by The University of Chicago Press.
- (1981). *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*. MA: Harvard University Press.
- (1979). *The World Viewed*. MA: Harvard University Press.
- CAWELTI, John G (1992). "Chinatown and Generic Transformation in Recent American Films". pp. 498-511. In Gerald Mast, Marshall Cohen, Leo Braudy (Eds.) *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. NY: Oxford University Press. Fourth Edition. 1992.
- CELAN, Paul (2000). "Der Meridian". *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Vol 3. Berlin: Suhrkamp Verlag. *Utilizamos la traducción inédita de Pablo Oyarzún, pero conservamos la paginación de esta edición*.

- CHABROL, Claude (1955). "Serious Things. (Review of Alfred Hitchcock's *Rear Window*)". April, 1955. 136-139. In Jim Hillier. *Cahiers du cinéma, Vol. 1. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1985.
- CHATMAN, Seymour (1990). *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.
- (1992) "What Novels Can Do that Films Can't (and Vice Versa)" pp. 403-419. In Gerald Mast, Marshall Cohen, Leo Braudy (Eds.) *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. NY: Oxford University Press. Fourth Edition.
- CHÂTEAUVERT, Jean (1996). *Des mots à l'image. La voix over au cinéma*. Paris, Méridiens-Klincksieck/ Nuit Blanche Éditeur.
- CHION, Michel (1990). *La Audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Trad. Antonio López Ruiz. Barcelona: Paidós.
- (2006). *David Lynch*, Second Edition. London: BFI Publishing.
- COMOLLI, Jean-Luc, Jean Narboni (1992). "Cinema/Ideology/Criticism". pp. 682-689. In Gerald Mast, Marshall Cohen, Leo Braudy (Eds.) *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. NY: Oxford University Press. Fourth Edition. 1992.
- (1965) "Signposts on the Trail". Extracted from Cahiers du Cinéma no. 164, March 1965. pp. 109-116. In John Caughie. *Theories of Authorship*. NY: Routledge. Taylor & Francis Group. 2001.
- CONES, John W (1997). *The feature film distribution deal: a critical analysis of the single most important film industry agreement*. Southern Illinois University Press.
- COOK, Pam (1977). "The Point of Self-expression in *Avant-garde* Film". pp. 271-281. Extracted from *Catalogue: British Film Institute Production Board, 1977-8*. In John Caughie. *Theories of Authorship*. NY: Routledge. Taylor & Francis Group. 2001.
- CORLISS, Richard (1992). "The Hollywood Screenwriter". pp. 606-613. In Gerald Mast, Marshall Cohen, Leo Braudy (Eds.) *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. NY: Oxford University Press. Fourth Edition. 1992.
- CORTINA Orts, Adela (1982). "El concepto de «crítica» en la filosofía trascendental de Kant". *Cuadernos Salmantinos de Filosofía*, Vol. 9, pp. 5-22, 1982, publicado por la Universidad Pontificia de Salamanca.
- COZZOLINO, Robert, Alethea Rockwell (2014). *David Lynch: The Unified Field*. Pennsylvania Academy of Fine Arts. University of Chicago Press.
- CRANE, Ronald, *et al* (1952). *Critics and Criticism: Ancient and Modern*. With an introduction by R. S. Crane. Chicago University Press.

- CROWE Ransom, John (1979). *The New Criticism*. Greenwood: Praeger.
- (1968). *The World's Body*. Louisiana University Press.
- CUNNINGHAM, Doug. "The Surprising (Other) Reason for the *Sunset Boulevard* Allusion in *Twin Peaks*". En línea, en 25YL. *Squeezing the juices from the cultural peach*. 25yearslatersite.com. Última consulta: 1 de Julio de 2019.
- DANTE Alighieri (2018). *Divina comedia*. Traducción de Bartolomé Mitre. CDMX: Editores Mexicanos Unidos.
- DANTO, Arthur C. (2002). *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Trad. de Ángel y Aurora Mollá Román. Paidós: Barcelona.
- DAWSON, Nick (2012). *Dennis Hopper Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi.
- DAYAN, Daniel (1992). "The Tutor-Code of Classical Cinema. pp. 179-191. In Gerald Mast, Marshall Cohen, Leo Braudy (Eds.) *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. NY: Oxford University Press. Fourth Edition, 1992.
- De BAECQUE, Antoine y Charles Tesson (Eds) (2004). *Una cinefilia a contracorriente. La Nouvelle vague y el gusto por el cine americano*. Trad. Miguel Rubio. Barcelona: Paidós Ibérica, S. A.
- DELEUZE, Guilles (1987). *¿Qué es el acto de creación?* Conferencia dictada en la Escuela Nacional Superior de Oficios de la imagen y el sonido. 17 de Marzo de 1987. Traducción y acceso en línea desde el canal "Los dependientes". Youtube.com.
<https://youtu.be/dXOzcexu7Ks>
- (2002). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Trad. de Ernesto Hernández, Madrid: Arena.
- (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Trad. de Irene Agoff, Barcelona: Paidós.
- (1997) *¿Qué es la filosofía?* Trad. Thomas Kauf. Cuarta edición. Barcelona: Anagrama.
- DERLETH, August (2003). *The Lurker at the Threshold*. NY: Carroll & Graf Publishers.
- DERRIDA, Jacques (1986). *De la gramatología*. Trad. Oscar del Barco y Conrado Ceretti. Cuarta edición en español. México D.F: Siglo XXI.
- (1993). *Memoirs of the Blind. The Self-Portrait and Other Ruins*. Trad. Pascale-Anne Brault and Michael Naas. CH: The University of Chicago Press.
- (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Traducción de Paco Vidarte. Madrid: Trotta.
- DERRIDA, Jacques, Harold Bloom, Paul de Man, Geoffrey Hartman, J. Hillier Miller (1988). *Deconstruction & Criticism*. NY: The Continuum Publishing Corporation. Sexta impresión.
- DEVLIN, William J., Biderman, Shai (2011). *The Philosophy of David Lynch*. KY: University Press of Kentucky.

- DIONISIO de Halicarnaso (2005). "Sobre la imitación". En *Tratados de crítica literaria*. Introducción, traducción y notas de Juan Pedro Oliver Segura. Madrid: Gredos.
- DOMARCHI, Jean (1956). "Knife in the Wound". October, 1956. pp. 235-247. In Jim Hillier. *Cahiers du cinéma, Vol. 1. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1985.
- DOMARCHI, Jean, Jacques Donoël-Velcroze, et al (1959). "Hiroshima, notre amour". July, 1959. pp. 59-70. In Jim Hillier. *Cahiers du cinéma, Vol. 1. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1985.
- DONOSO, José (1979). *El obscuro pájaro de la noche*. Barcelona: Argos Vergara, S. A.
- DOSTOIEVSKI, Fiodor (1985). *El doble. Poema de Petersburgo*. Traducción e introducción de Juan López-Morillas. Madrid: Alianza Editorial, S. A.
- DRUTT, Matthew (2003). *Kazimir Malevich: Suprematism*. NY: The Solomon R. Guggenheim Foundation.
- DUCROT, Oswald (2001). *El decir y lo dicho*. Trad. de Sara Vassallo. 3ra. Edición. Buenos Aires: Edical, S.A.
- EINSENSTEIN, Sergei (1992a). "A Dialectic Approach to Film Form. pp. 138-154. In Gerald Mast, Marshall Cohen, Leo Braudy (Eds.) *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. NY: Oxford University Press. Fourth Edition. 1992.
- (1974). *El sentido del cine*. Buenos Aires: Siglo XXI Argentina Editores S. A.
- (1992b) "The Cinematographic Principle and the Ideogram". pp. 127-137. In Gerald Mast, Marshall Cohen, Leo Braudy (Eds.) *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. NY: Oxford University Press. Fourth Edition. 1992.
- EINSENSTEIN, Sergei, Vsevolod Pudovkin y Grigori Alexandrov (1928). "A Statement on Sound". In MacKenzie, Scott. *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: a Critical Anthology*. Berkeley: University of California Press, 2014.
- ELLIOT, Thomas Stearn (1988). *La tierra yerma / The Waste Land*. Edición bilingüe. Versión y notas de Alberto Guirri. Buenos Aires: Fraterna.
- (1956). "The Frontiers of Criticism". *The Sewanee Review*, Vol. 64, No. 4 (Oct-Dec), pp. 525-543. The Johns Hopkins University Press.
- (1982). "Tradition and the Individual Talent". En *Perspecta. The Yale Architectural Journal*. Vol. 19, pp. 36-42.
- ENGELS, Friedrich, Karl Marx (2006). *Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana*. Grupo de Traductores de la Fundación Federico Engels. Madrid: Fundación de Estudios Socialistas Federico Engels.

- FERRATER Mora, José (1964). *Diccionario de Filosofía*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- FLANAGAN, Martin (2009). *Bahktin and the Movies. New Ways of Understanding Hollywood Film*. NY: Palgrave Macmillan.
- FLUSSER, Vilém (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. Trad. Eduardo Molina. México, D.F.: Trillas, S. A. de C. V.
- FORTES, Mara, y Lorena Gómez Mostajo (Editoras, 2013). *Chris Marker: Inmemoria*. Traducciones de Irmgard Emmelhainz, Tiosha Bojorquez y Arturo Gomez-Lamadrid. Coedición México, D.F.: Documental Ambulante, Cineteca Nacional y Embajada de Francia en México.
- FREUD, Sigmund (1925). “The Uncanny”. In *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Translated from the German by Alix Strachey. Vol. XVII. 1917-1919. London: The Hogart Press and the Institute of Psycho-analysis pp. 219-253.
- FROST, Mark (2016). *The Secret History of Twin Peaks*. NY: Flatiron Books.
- (2017). *Twin Peaks: The Final Dossier*. NY: Flatiron Books.
- FOLLET, Lionel [dir.] (1998) “Aragon et Louis Delluc”. *Recherches croisées: Aragon / Elsa Triolet*. No. 6. 1998. pp. 211-222.
- FOUCAULT, Michel (1984). “¿Qué es un autor?”. *Dialéctica. Revista de la Escuela de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Puebla*. Año IX, No. 16. Diciembre, 1984, pp. 51-82.
- (1968). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Trad. de Elsa Cecilia Frost. México. D.F.: Siglo XXI.
- GALENDE, Federico (2009). *Walter Benjamin y la destrucción*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- (2019). Profesor Asociado (O). Universidad de Chile. Departamento de Teoría de las Artes. Facultad de Artes. Entrevista personal realizada el lunes 7 de Enero a las 11:00 A. M. Asunto: “Cine de autor, crítica, arte y experimentación”
- GALLOP, Jane (2011). *The Deaths of the Author: Reading and Writing in Time*. NC: Duke University Press.
- GAUDREAU, André (2011). *Cine y literatura. Narración y mostración en el relato Cinematográfico*. Trad. de Raquel Gutiérrez Estupiñán, Pue/Mex: Ediciones de Educación y Cultura, UNARTE.
- (2008). *Cinema et attraction*, Paris, CNRS Editions.
- GAUDREAU, André et Martin Lefebvre, avec la collaboration de Pierre Chemartin et Nicolas Dulac (2015). *Techniques et technologies du cinéma. Modalités, usages et pratiques des dispositifs cinématographiques à travers l'histoire*. Collection «Le Spectaculaire», Brittany: Presses universitaires de Rennes.

- GAUGHRAN, Richard “David Lynch’s Road Films. Individuality and Personal Freedom?” En Delvin William J. and Shai Biderman, (2011). *The Philosophy of David Lynch*. KY: University Press of Kentucky.
- GENETTE, Gérard (1989). *Figuras III*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Lumen.
- (1998). *Nuevo discurso del relato*. Trad. Marisa Rodríguez Tapia. Madrid: Cátedra.
- GODARD, Jean-Luc (1958). “Beyond the Stars”. January, 1958. pp. 118-119. In Jim Hillier. *Cahiers du cinéma, Vol. 1. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1985.
- (1962). “From Critic to Film-maker”. December, 1962. pp. 59-67. In Jim Hillier. *Cahiers du cinéma, Vol. 2, 1960-1968: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986.
- (1986). *Godard on Godard: Critical Writings*. Ed. Jean Narboni and Tom Milne. Int. Richard Roud and Annette Michelson. NY: Da Capo Press.
- (1959a). “*Les 400 coups*”. February, 1959. pp. 51-52. In Jim Hillier. *Cahiers du cinéma, Vol. 1. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Cambridge, MA: Harvard University Press. 1985.
- (1957). “Nothing but Cinema”. February, 1957. pp. 116-117. In Jim Hillier. *Cahiers du cinéma, Vol. 1. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Cambridge, MA: Harvard University Press. 1985.
- (1959b). “Sufficient Evidence (Review of Roger Vadim’s *Saint-on jamais?*)”. July, 1959. pp. 47-50. In Jim Hillier. *Cahiers du cinéma, Vol. 1. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1985.
- Von GOETHE, Johan Wolfgang (2014). *Faust. A Tragedy*. Parts One & Two. Fully Revised. Translated from the German by Martin Greenberg. Introduction by W. Daniel Wilson. New Haven: Yale University Press.
- GOMBRICH, Ernst H. (1989). *La historia del arte*. Trad. de Rafael Santos Torroella. Décimoquinta edición (revisada y aumentada). México, D. F.: Diana.
- GRAHAM, Peter and Ginette Vincendeau (Eds) (2009). *The French New Wave. Critical Landmarks*. London: Secker & Warburg. 2nd Edition.
- GUNNING, Tom (2006). “Attractions: How they came into the World”. pp. 31-40. *The Cinema of Attractions Reloaded*. Ed. Wanda Strauven. Amsterdam University Press.
- (2003). “D.W. Griffith: Historical Figure, Film Director and Ideological Shadow”. In Virginia Wright Wexman (Ed.) *Film and Authorship*. NJ: Rutgers University Press.

- (1994). *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph*. University of Illinois Press.
- HABERMAS, Jürgen (2008). “La modernidad, un proyecto incompleto”. Hal Foster (ed). *La Posmodernidad*. Trad. Jordi Fibla. Barcelona: Kairós.
- (1986). *Ciencia y técnica como ideología*. Traducido por Manuel Jiménez Redondo. Madrid: Tecnos.
- HALLORAN, Walter. Jesuit Priest (2005). *Obituary*. In *Washington Post*. Wednesday, March 9, 2005; P. B06.
- HEATH, Stephen (1973). “Comment on ‘The idea of Authorship’”. *Screen*. Vol. 14. No. 3. Autumn. In John Caughie. *Theories of Authorship*. NY: Routledge. Taylor & Francis Group. 2001.
- HEDGES, William L. (1959). “Classics revisited: *Reaching for the Moon*”. *Film Quarterly*, Vol. XII, No. 4, Summer, 1959, pp. 26-34.
- HEGEL, G. W. F. (2009). *Fenomenología del espíritu*. Trad. Manuel Jiménez Redondo. Segunda edición revisada. Valencia: Pre-Textos.
- (1989). *Lecciones sobre la estética*. Trad. de Alfredo Brotóns Muñoz. Según la segunda edición de Heinrich Gustav Hothos (1842). Edición a cargo de Friedrich Bassenge. Madrid: Akal.
- (2011). *La ciencia de la lógica*. Traducción, introducción y notas de Félix Duque. Madrid: Abada.
- HERMAN, Luc, Bart Vervaeck (2001). *Handbook of Narrative Analysis*. Lincoln: University of Nebraska Press. Frontiers of Narrative Series. Ed. David Herman. North Carolina State University.
- HERMAN, David, James Phelan, *et al* (2012). *Narrative Theory. Core concepts & Critical Debates*. OH: The Ohio State University.
- HESS, John. (1974) “*La Politique des Auteurs I. World View as Aesthetics*”. *Jump Cut*. No. 1. 1974. pp. 19-22.
- (1974) “*La Politique des Auteurs II. Truffaut’s Manifesto*”. *Jump Cut*. No. 2. 1974. pp. 20-22.
- HIGASHI, Sumiko (2003). “Cecil B. DeMille and Highbrow culture. Authorship Vs. Intertextuality”. In Virginia Wright Wexman (Ed.) *Film and Authorship*. NJ: Rutgers University Press.
- HILLIER, Jim (1985). *Cahiers du cinéma, Vol. 1. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- (1986). *Cahiers du cinéma, Vol. 2, 1960-1968: New Wave, New Cinéma, Reevaluating Hollywood*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

- HIRSCH, Jr. E. D (2008). "In Defense of the Author. From *Validity of Interpretation*". pp. 265-279. In David Lodge and Nigel Wood (Eds.) *Modern Criticism and Theory. A Reader*. London and NY: Routledge, Taylor and Francis Group, 2008.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus (1885). "The Sand-man". In *Weird Tales*. A new translation from the German with a biographical memoir by J. T. Bealby, B. A. Vol. 1. New York: Charles Scribner's Sons.
- (1829). *Devil's Elixir*. (No translator) Edinburgh: William Blackwood.
- HÖLDERLIN, Johann Christian Friedrich (1943). *Sämtliche Werke: Grosse Stuttgarter Ausgabe*. Friedrich Beissner, ed. Stuttgart: W. Kohlhammer.
- HOLT, Jason (2002). "The Marginal Life of the Author". pp. 65-78. In William Irwin. *The Death and Resurrection of the Author?* Connecticut: Greenwood Press. 2002.
- HOUSTON, Penelope (1960). "The Critical Question". *Sight and Sound*. Vol. 29, no. 4. Autumn, 1960. pp. 160-165.
- HOVEYDA, Fereydoun (1960a). "Nicholas Ray's Reply: *Party Girl*". May, 1960. pp. 121-131. In Jim Hillier. *Cahiers du cinéma, Vol. 2, 1960-1968: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986.
- (1961). "Self-criticism". December, 1961. pp. 257-263. In Jim Hillier. *Cahiers du cinéma, Vol. 2, 1960-1968: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986.
- (1960b). "Sunspots". August 1960. pp. 134-145. In Jim Hillier. *Cahiers du cinéma, Vol. 2, 1960-1968: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986.
- (1959). "The First Person Plural". July 1959. pp. 53-58. In Jim Hillier. *Cahiers du cinéma, Vol. 1. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1985.
- IRWIN, William (2002). *The Death and Resurrection of the Author?* Connecticut: Greenwood Press.
- ISER, Wolfgang (1987). *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Traducción del alemán por J. A. Gimbernat. Traducciones del inglés por Manuel Barbeito. Madrid: Taurus.
- JAKOBSON, Roman (2008). "The Metaphoric and Metonymic Poles". pp. 165-168. In David Lodge and Nigel Wood (Eds.) *Modern Criticism and Theory. A Reader*. London and NY: Routledge, Taylor and Francis Group.
- (1980). *The Framework of Language*. Michigan Studies in Humanities.

- JAHN Manfred (2003). "A Guide to Narratological Film Analysis". *Poems, Plays, and Prose: A Guide to the Theory of Literary Genres*. English Department, University of Cologne. Version 1.7. August. Web.
- JAMES, Henry (1916). *The Figure in the Carpet*. Boston: Le Roy Phillips.
- JAMES, Henry (2015). *Complete Works of Henry James: Novels, Short Stories, Plays, Essays, Autobiography and Letters*. e-artnow. Kindle Edition.
- JAMESON, Fredric (1991). *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke University Press.
- JOST, François (1998). *Un Monde à notre image. Énonciation, Cinéma, Télévision*. Paris: Méridiens-Klincksieck/Nuit Blanche Éditeur.
- JOST, François, y André Gaudreault (1995). *El relato cinematográfico: Cine y narratología*. Trad. Núria Pujol. Barcelona: Paidós.
- JOYCE, James (2000). *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Introduction and notes by Jeri Johnson. Oxford: Oxford University Press.
- KAEL, Pauline (1963). "Circles and Squares". *Film Quarterly*. Vol. 16. No. 3 (Spring). pp. 12-26. University of California Press.
- KAFALLENOS, Emma (2006). *Narrative Casualties*. Columbus: The Ohio State University. Theory and Interpretation of Narrative Series.
- (1999). "Not (yet) Knowing: Epistemological Effects of Deferred and Suppressed Information in Narrative". David Herman (ed.). *Narratologies. New Perspectives on Narrative Analysis*. Columbus: Ohio State University Press.
- KANT, Emmanuel (1992). *Crítica de la facultad de juzgar*. Traducción, notas e índices de Pablo Oyarzún. Caracas: Monte Ávila Editores.
- (1978). *Crítica de la razón pura*. Prólogo, traducción, notas e índices de Pedro Ribas. Madrid: Alianza.
- KAST, Pierre (1951). "Flattering the Fuzz: Some Remarks on Dandyism and the Practice of Cinema". May, 1951. In Jim Hillier. *Cahiers du cinéma, Vol. 1. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1985.
- KEIT Grant, Barry (1986). "Theories of Authorship: Rethinking Authorship". *Jump Cut*. No. 31. March, 1986, pp. 14-16.
- KERANS, James (1960). "Classics Revisited: *La Grande Illusion*". *Film Quarterly*, Vol. XIV, No. 2, Invierno 1960, pp. 10-17.
- KINDT, Tom, and Hans-Harald Müller (2006). *The Implied Author. Concept and Controversy*. Translated by Alastair Matthews. Berlín: Walter de Gruyter.

- KRACAUER, Siegfried (1960). *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. NY: Oxford University Press.
- (1995). *The Mass Ornament. Weimar Essays*. Translated, edited, and with an introduction by Thomas Y Levin. MA: Harvard University Press.
- KRAUS, Karl (1990). *Half-truths and One-and-a-Half Truths: Selected Aphorisms*. Edited and translated by Harry Zohn. The University of Chicago Press.
- KRISTEVA, Julia (1997). “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela” En *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Selección y trad. de Desiderio Navarro. La Habana: UNEAC, Casa de las Américas.
- (1984). *El texto de la novela*. Barcelona: Lumen.
- KUHN, Annette & Guy Westwell (2012). *Oxford Dictionary of Film Studies*. Oxford: Oxford University Press, Kindle edition.
- KUKKONEN, Karin, Sonja Klimek (eds.) (2011). *Metalepsis in Popular Culture*. Berlin: Walter de Gruyter. Narratologia Series 28. Executive Editor: Wolf Schmid.
- LACAN, Jaques (2006). *Écrits*. Trad. Bruce Fink. NY, London: W. W. Norton & Company, Inc.
- LAMARQUE, Peter (2002). “The Death of the Author. An analytic Autopsy”. pp. 79-93. In William Irwin. *The Death and Resurrection of the Author?* Connecticut: Greenwood Press. 2002.
- LAPLANCHE, Jean y Pontalis, Jean-Bertrand (1973). *The Language of Psychoanalysis*. Trans. Donald Nicholson-Smith. London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis.
- LEAN, David (2007). “David Lean Lecture: David Lynch”. *British Academy of Film and Television Arts*. Transcripción de entrevista en línea, 27 de Octubre de 2007.
- LEAVIS, Frank Raymond (1933). *For Continuity*. Cambridge: Gordon Fraser. The Minority Press.
- LECLERC, Georges-Louis (1896). *Discours sur le style*. Discours prononcé à l’académie française par M. De buffon le jour de sa réception le 25 août 1753. Texte de l’édition de l’abbé j. Pierre Librairie Ch. Poussielgue, Paris.
- LEJEUNE, Philippe (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Trad. Ana Torrent. Madrid: Megazul-Endimion.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1969). “The Structural Study of Myth”. pp. 131-135. Extracted from *Structural Anthropology*. Vol. I. Allen Lane, London, 1969. In John Caughie. *Theories of Authorship*. NY: Routledge. Taylor & Francis Group. 2001.
- LEYDA, Jay (1983). *Kino: A History of the Russian and Soviet Film*. Third Edition. NJ: Princeton University Press.
- LIZARAZO, Arias, Diego (2004). *La fruición fílmica: Estética y semiótica de la interpretación cinematográfica*. México. D.F: UAM-X, CSH, Depto. de Relaciones Sociales.

- LIVINGSTONE, Paisley and Carl Plantinga (2009). *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. London: Routledge, Taylor & Francis Group.
- LODGE, David and Niegel Wood (Eds) (2008) *Modern Criticism and Theory. A Reader*. London and NY: Routledge, Taylor and Francis Group.
- LOTMAN, Yuri (1979). *Estética y semiótica del cine*. Trad. original del ruso de José Fernández Sánchez. México, D.F.: Gustavo Gili.
- LÖWY, Michael (2003). *Walter Benjamin: Aviso de incendio. Una lectura de las tesis "sobre el concepto de historia"*. Trad. Horacio Ponds. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- LYNCH, Jennifer (2011). *The Secret Diary of Laura Palmer*. NY: Gallery Books. Simon & Schuster, Inc.
- LYNCH, David (2008). *Atrapa el pez dorado: Meditación, conciencia y creatividad*. Trad. Cruz Rodríguez Juiz. Barcelona: Random House Mondadori, S. A.
- (2009). *Consciousness, Creativity and the Brain (Transcendental Meditation)*. Conferencia dictada en el Majestic Theatre, en Boston. David Lynch Foundation for Consciousness based education. <http://www.davidlynchfoundation.org>.
- LYNCH, David and Kristine McKenna (2018). *Room to Dream*. New York: Random House.
- MacCABE, Colin (2003). "The Revenge of the Author". In Virginia Wright Wexman (Ed) *Film and Authorship*. NJ: Rutgers University Press. 2003.
- MacKENZIE, Scott (2014). *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: a Critical Anthology*. Berkeley: University of California Press.
- MACTAGGART, Allister (2010). *The Film Paintings of David Lynch: Challenging Film Theory*. Chicago: Intellect, The University of Chicago Press.
- MALZACHER, Florian (Ed., 2015). *Looking for the Political Theatre of Today*. Translations by Daria Kassovsky, Angelo Santana, Artur Zapalowski, Žarco Cvejić. Santo Tirso, Portugal: House of Fire.
- De MAN, Paul (2008). "The Resistance to Theory". pp. 432-446. In David Lodge and Niegel Wood (Eds.) *Modern Criticism and Theory. A Reader*. London and NY: Routledge, Taylor and Francis Group. 2008.
- (1984). *The Rhetoric of Romanticism*. NY: Columbia University Press.
- (1989). "'La tarea del traductor' de Walter Benjamin" En *Acta Poética* 9-10. Primavera-Otoño de 1989. Trad. de Juan José Utrilla. pp. 257-294.
- (1991). *Visión y ceguera: Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*. Traducción y edición de Hugo Rodríguez-Vecchini y Jacques Lezra. Editorial de la Universidad de Puerto Rico. Primera edición en español.

- (1999). *La ideología estética*. Traducción de Manuel Asensi y Mabel Richart. Barcelona: Ediciones Altaya, S. A.
- (1979). *Allegories of Reading. Figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*. New Haven: Yale University Press.
- MANOVICH, Lev (1995). “What is Digital Cinéma?” en:
<http://manovich.net/index.php/projects/what-is-digital-cinema>. (último acceso: 12 de Diciembre de 2014).
- MANUEL Jacques (1946). “Essai sur le style d’Orson Welles (*La Splendeur des Ambersons*)”. *La Revue du cinéma*. No. 3. Décembre, 1946, pp. 55-60.
- MARCHESE, David (2018). “In conversation: David Lynch. The director on his new memoir, clues to his films, and the tastiest chips in the world”. En *Vulture* magazine online, New York.
<https://www.vulture.com/2018/06/david-lynch-in-conversation.html>
 Última consulta: 12 de junio de 2019.
- MARIÁTEGUI, José Carlos (1924). “La torre de marfil”. Publicado en *Mundial*, 7 de noviembre de 1924.
- MARIE, Michel (2002). *The French New Wave: An Artistic School*. Tran. Richard Neupert. Malden, MA: Blackwell.
- MARTÍNEZ Fernández, José Enrique (2001). *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*. Madrid: Cátedra.
- MAST, Gerald, Marshall Cohen, Leo Braudy (Eds) (1992). *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. NY: Oxford University Press. Fourth Edition.
- McGANN, Jerome (2008). “The Textual Condition”. pp. 574-580. In David Lodge and Nigel Wood (Eds.) *Modern Criticism and Theory. A Reader*. London and NY: Routledge, Taylor and Francis Group. 2008.
- McMAHAN, Alison (2003). *Alice Guy Blaché. Lost Visionary of the Cinema*. NY: Continuum.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1993). *Fenomenología de la percepción*. Trad. Jem Cabanes. Barcelona: Planeta-De Agostini, S.A.
- (1971). *La prosa del mundo*. Versión española de Francisco Pérez Gutiérrez. Madrid: Taurus.
- METZ, Christian (1972a). “El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?” En Barthes, Roland (Dir. Redacción). *Lo Verosímil*. Trad. Beatrix Dorriots. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo. Colección Comunicaciones.
- (1991). *Film Language, a Semiotics of the Cinema*, Trad. de Michael Taylor, University of Chicago Press.
- (1974). *Film and Language*. Tran. Donna Jean Umiker-Sebeok. La Haya: Mouton.

- (1976) “History/Discourse: a Note on Two Voyeurisms”. pp. 225-231. Extracted from *Edinburgh '76 Magazine*. Edinburgh Film Festival, 1976. In John Caughie. *Theories of Authorship*. NY: Routledge. Taylor & Francis Group. 2001.
- (1972b) “La Gran Sitagmática del filme narrativo”. En Barthes, Roland (Dir. Redacción). *Análisis estructural del relato*. S/Trad. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo. Colección Comunicaciones.
- MICHELSON, Annette (1969). “Bodies in Space: Film as ‘Carnal Knowledge’”. *Artforum*, February, 1969. pp. 54-63.
- MIKLES, Natasha L.; Laycock, Joseph P. (2015). "Tracking the Tulpa: Exploring the ‘Tibetan’ Origins of a Contemporary Paranormal Idea". *Nova Religio: The Journal of Alternative and Emergent Religions*. No. 19, vol. 1. pp. 87—97. University of California Press.
- MILLER D.A. (1990). “Anal Rope”. *Representations*. No. 32, Autumn, 1990, pp. 114-133. Published by University of California Press.
- MONTAIGNE, Michel (2008). « Sur la physionomie ». *Les Essais*. Livre III. Traduction en français moderne du texte de l'édition de 1595 par Guy de Pernon. pp. 313-346.
- MORA, Miguel (2013). “El lujoso antro de David Lynch”. En *El País*. España: edición digital.
- MORRISEY, Lee. *Debating the canon. A Reader from Addison to Nafisi*. NY: Palgrave Macmillan, a division of Nature America Inc. 2005.
- MOULLET, Luc (1960). “Jean-Luc Godard”. April, 1960. pp. 35-48. In Jim Hillier. *Cahiers du cinéma, Vol. 2, 1960-1968: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986.
- MULVEY, Laura (1992). “Visual Pleasure in Narrative Cinema”. En Gerald Mast, Marshall Cohen, Leo Braudy (Eds) (1992). *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. NY: Oxford University Press. Fourth Edition.
- NANCY, Jean-Luc, Phillippe Lacoue-Labarthe (1990). *The Absolute Literary. The Theory of Literature in German Romanticism*. Translated with an introduction and additional notes by Philip Barnard and Cheryl Lester. State University of New York Press.
- NEUPERT, Richard (2007). *A History of the French New Wave Cinema*. WI: The University of Wisconsin Press.
- NOWELL-SMITH (1976). “A note on ‘History/discourse’”. pp. 232-241. Extracted from *Edinburgh '76 Magazine*, Edinburgh Film Festival, 1976. In John Caughie. *Theories of Authorship*. NY: Routledge. Taylor & Francis Group. 2001.
- OLSON, Greg (2008). *David Lynch: Beautiful Dark*. Lanham: The Scarecrow Press, Inc. Filmmakers Series 126.

- ONEGA, Susana, José Ángel García Landa (Eds) (1996). *Narratology: An Introduction*. NY: Longman.
- ORTEGA y Gasset, José (1990). *La rebelión de las masas. (Con un prólogo para franceses, un epílogo para ingleses y un apéndice: dinámica del tiempo)*. Vigésima octava edición. México, D. F.: Espasa-Calpe Mexicana, S. A.
- LOUDART, Jean-Pierre (1970). "Conclusion to *Cahiers du cinéma* editors. John Ford's *Young Mr. Lincoln*". pp. 183-190. Extracted from *Cahiers du cinéma*, no. 223, 1970. Translated in *Screen*. Vol. 13, no. 3. Autumn, 1972. In John Caughie. *Theories of Authorship*. NY: Routledge. Taylor & Francis Group. 2001.
- (1971). "The Absent Field of the Author". pp. 261-270. Extracted from *Cahiers du cinéma*, nos. 236-7, March/April, 1971. In John Caughie. *Theories of Authorship*. NY: Routledge. Taylor & Francis Group. 2001.
- OWENS, Craig (2001). "El Impulso alegórico: Contribuciones a una teoría de la posmodernidad". pp. 203-235. En Wallis Brian. *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Trad. Carolina del Olmo y César Rendueles. México: Akal.
- OYARZÚN R., Pablo (2019). Profesor Titular (O). Universidad de Chile. Departamento de Teoría de las Artes / Filosofía. Facultad de Artes / Facultad de Filosofía. Entrevistas personales realizadas entre el lunes 10 de Diciembre de 2018 al Jueves 17 de Enero de 2019 en un horario de 11:00-13:00 hrs. Asunto: "Crítica y Cine de autor desde una aproximación benjaminiana. Conversaciones con Pablo Oyarzún".
- (2017). "Duelo y alegoría de la experiencia. A propósito de *Alegorías de la derrota*, de Idelber Avelar". En *Escuela de filosofía de la Universidad ARCIS* [web]. www.philosophia.cl. Última consulta: 5 de diciembre de 2017.
- (2008). "Sobre el concepto de autoridad". *Revista de Humanidades* [en línea] 2008, 17-18 (Junio-Diciembre): [Fecha de consulta: 10 de diciembre de 2017] Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=321227236001>> ISSN 0717-0491.
- (1998). "Indagaciones sobre el concepto de experiencia". En *Seminarios de Filosofía*. Universidad Católica. No. 11.
- PANOFSKY, Erwin (1979). *El significado en las artes visuales*. Versión castellana de Nicanor Ancochea. Madrid: Alianza.
- (1947). "Style and Medium in the Motion Pictures". *Critique*, Vol. 1. No. 3. January-February, 1947.
- PAPPAS, Nickolas (2002). "Authorship and Authority". pp. 117-128. In William Irwin. *The Death and Resurrection of the Author?* Connecticut: Greenwood Press. 2002.

- PEIRCE, Charles (1931). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Ed. Charles Hartshorne y Paul Weiss. MA: Harvard University Press. 1931. Edición electrónica de 1994.
- PEREDA, Nicolás (2012). “Novísimo cine mexicano. Cinco directores”. *Tierra Adentro*, No. 173-174. Diciembre 2011-Marzo 2012. pp. 30-39.
- PERKINS, V. F., *et al* (1975). “The Return of Movie: A Discussion”. *Movie*. No. 20. Spring, 1975. In John Caughie. *Theories of Authorship*. NY: Routledge. Taylor & Francis Group. 2001.
- PERKINS, Victor F. (1993). *Film as Film: Understanding and Judging Movies*. London: Da Capo Press.
- PESSOA, Fernando (1984). *Poemas de Alberto Caeiro*. Versión e introducción de Pablo del Barco. Madrid: Visor
- PRINCE, Gerald (1987). *A Dictionary of Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- RANCIÈRE, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Trad. Ariel Dilon. Buenos aires: Manantial.
- RANGEL, Sonia (2015). *Ensayos imaginarios. Aproximaciones estéticas al cine de David Lynch, David Cronenberg, Béla Tarr y Nicolás Pereda*. México, D. F.: Ítaca.
- RESTUCCIAN, Frances (2012). *The Blue Box. Kristevan/Lacanian Readings of Contemporary Cinema*. NY: Continuum.
- RICHARDS, Ivor Armstrong (1930). *Principles of Literary Criticism*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. Ltd. 4th Edition.
- RIMMON-Kenan, Shlomith (2002). *Narrative Fiction*. London: Routledge Taylor & Francis Group. Second Edition.
- RIVETTE, Jacques, en Morvan Lebesque, Pierre Marcabru, Jacques Rivette, *et al* (1961). “La Critique: Débat.” *Cahiers du cinéma*. No. 126. Décembre, 1961, pp. 16-18.
- (1955). “Letter on Rossellini”. April, 1955. In Jim Hillier. *Cahiers du cinéma, Vol. 1. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1985.
- (1954). “The Essential”. February, 1954. pp. 132-135. In Jim Hillier. *Cahiers du cinéma, Vol. 1. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1985.
- (1953). “The Genius of Howard Hawks”. May, 1953. pp. 126-131. In Jim Hillier. *Cahiers du cinéma, Vol. 1. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1985.
- RODLEY, Chris (2005). *Lynch on Lynch*. NY: Farrar, Straus and Girous. Revised Edition.
- RODRÍGUEZ, Federico, Pablo Oyarzún y Carlos Pérez (Editores, 2017). *Letal e incruenta: Walter Benjamin y la crítica de la violencia*. Santiago de Chile: LOM.

- ROHMER, Eric (1956). "Ajax or the Cid? (Review of *Rebel Without a Cause*)". May, 1956. In Jim Hillier. *Cahiers du cinéma, Vol. 1. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1985.
- (1955). "Rediscovering America". Christmas, 1955. pp. 88-93. In Jim Hillier. *Cahiers du cinéma, Vol. 1. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1985.
- ROHMER, Eric and François Truffaut; Fereydoun Hoveyda and Jacques Rivette. (1954). "Interviews with Roberto Rossellini". July, 1954 and April, 1959. In Jim Hillier. *Cahiers du cinéma, Vol. 1. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1985.
- ROTHMAN, William (1992). "Against 'The System of the Suture'". pp. 192-199. In Gerald Mast, Marshall Cohen, Leo Braudy (Eds.) *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. NY: Oxford University Press. Fourth Edition. 1992.
- RYAN, Mary-Laure (Ed) (2004) *Narrative Across Media: The Languages of Storytelling*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- SARAMAGO, José (2002). *O Homem Duplicado*. Porto: Porto Editora.
- SARRIS, Andrew (1992). "Notes on the Auteur Theory in 1962". pp. 585-588. In Gerald Mast, Marshall Cohen, Leo Braudy (Eds.) *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. NY: Oxford University Press. Fourth Edition. 1992.
- (1996). *The American Cinema. Directors and Directions. 1929-1968*. NY: Dutton, 1968, reprinted by Da Capo Press.
- SARTRE, Jean-Paul (1993). *El ser y la nada. Ensayo de ontología fenomenológica*. Trad. de Juan Valmar. Barcelona: Altaya, S. A.
- (1960). "Orfeo Negro", *La República del Silencio*. Situaciones III, Buenos Aires: Losada.
- SCHMID, Wolf (2010). *Narratology: An Introduction*. Trans. Alexander Starritt. Berlin: Walter de Gruyter.
- SORLIN, Pierre (1984). «L'enonciation de l'histoire». En J. Mottet (comp.), *David Wark Griffith*, Paris: Publications de la Sorbonne/L'Harmattan.
- SOUPAULT Philippe (1928). "Quand Chaplin apparut". *La Revue du cinéma*. No.1. Décembre, 1928, pp. 6-10.
- STAIGER, Janet (2000). *Perverse Spectators. The Practices of Film Reception*. New York University Press.
- STECKER, Robert. (2002). "Apparent, Implied, and Postulated Authors". pp. 129-140. In William Irwin. *The Death and Resurrection of the Author?* Connecticut: Greenwood Press. 2002.

- STEVENSON, Robert Louis (2002). *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde and other Tales of Terror*. Edited and with an introduction by Robert Mighall. London: Penguin Classics.
- STUDLAR, Gaylyn (1992). "Masochism and the Perverse Pleasures of the Cinema". pp. 773-790. In Gerald Mast, Marshall Cohen, Leo Braudy (Eds.) *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. NY: Oxford University Press. Fourth Edition. 1992.
- TAYLOR, B. F (2006). *The British New Wave: A Certain Tendency?* NY: Manchester University Press.
- TODOROV, Tzvetan (2004). Poética estructuralista. Trad. de Ricardo Pochtar. Madrid: Losada.
- (2008). "The Typology of Detective Fiction". pp. 226-232. In David Lodge and Nigel Wood (Eds.) *Modern Criticism and Theory. A Reader*. London and NY: Routledge, Taylor and Francis Group. 2008.
- TRÍAS, Eugenio (1997). *El artista y la ciudad*. Barcelona: Anagrama.
- Von TRIER, Lars and Thomas Vinterberg (1995). "Dogme '95 Manifesto and Vow of Chastity". In MacKenzie, Scott. *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: a Critical Anthology*. Berkeley: University of California Press, 2014.
- TRUFFAUT, François (1966). "A Certain Tendency of the French Cinema". *Cahiers du cinéma in English*, No. 1, January 1966, Special Flashback Issue pp. 30-41. Originally published in French in *Cahiers du cinéma* 31, 1954.
- (1955). "A Wonderful Certainty (Review of *Johnny Guitar*)". April, 1955. pp. 107-110. In Jim Hillier. *Cahiers du cinéma, Vol. 1. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1985.
- (1962). "Interview with François Truffaut". In Peter Graham and Ginette Vincendeau (Ed.) *The French New Wave. Critical Landmarks*. London: Secker & Warburg. Second Edition, 2009. pp. 187-219. First published in *Cahiers du cinéma*, no. 138. December, 1962.
- (1954). "The Rogues are Weary. (Review of Jacques Becker's *Touchez pas au grisbi*)". April 1954. pp. 28-30. In Jim Hillier. *Cahiers du cinéma, Vol. 1. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1985.
- TRUFFAUT, François, *et al* (1963). "Sept hommes a debattre". *Cahiers du cinéma*, no. 150-51. París: Diciembre 1963-Enero 1964.
- TURNER, Mark (1996). *The Literary Man*. NY: Oxford University Press.
- VERSTRATEN, Peter (2009). *Film Narratology*. Trans. Stefan van der Lecq. Toronto: University of Toronto Press Incorporated.
- VICE, Sue (1997). *Introducing Bakhtin*. Manchester University Press.

- VILLARREAL, Jaime. “Mariátegui y Benjamin, el itinerario del intelectual vanguardista”. *Artes del Ensayo. Revista internacional sobre ensayo hispánico*. Núm. 2, 2018. Barcelona: Universidad Pompeu Fabra. 122-139.
- WALTON, Kendall L (1990). *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of Representational Arts*. MA: Harvard University Press.
- WARSHOW, Robert (2001). *The Immediate Experience: Movies, Comics, Theatre, and other Aspects of Popular Culture*. MA: Harvard University Press.
- WEBERMAN, David (2002). “Gadamer’s Hermeneutics and the Question of Authorial Intention. pp. 45-64. In William Irwin. *The Death and Resurrection of the Author?* Connecticut: Greenwood Press. 2002.
- WESTPHAL, Merold (2002). “Kierkegaard and the Anxiety of Authorship”. pp. 23-44. In William Irwin. *The Death and Resurrection of the Author?* Connecticut: Greenwood Press. 2002.
- WILD, Oscar (1904). “The Critic as Artist”. *Intentions*. Portland, Maine: Thomas B. Mosher Ed.
- WILLIS, Sharon (1991). “(Why) is David Lynch Important”. Encuesta realizada por la editorial de *Parkett Magazine*. Vol. 28.
- WILSON, George M (1986). *Narration in Light: Studies of Cinematic Point of View*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- WIMSATT Jr., W. K., M. C. Beardsley (1949). “The Affective Fallacy”. *The Sewanee Review*, Vol. 57, No. 1. Winter, 1949. pp. 31-55. Published by The Johns Hopkins University Press.
- WIMSATT Jr., W. K., M. C. Beardsley (1946). “The Intentional Fallacy”. *The Sewanee Review*, Vol. 54, No. 3. Jul.-Sept., 1946. pp. 468-488. Published by The Johns Hopkins University Press.
- WOLF, Werner, Katharina Bantleon and Jeff Thoss (Eds: 2009). *Metareference Across Media: Theory and Case Studies*. Amsterdam: Rodopi. Studies in Intermediality (SIM) Series 4. Executive Editor: Walter Bernhart.
- WOLLEN, Peter (1972). *Signs and Meaning in the Cinema*. London: Secker & Warburg.
- WOOD, Robin (2002). *Hitchcock Films Revisited*. Columbia University Press.
- (1992) “Ideology, Genre, *Auteur*”. pp. 475-485. In Gerald Mast, Marshall Cohen, Leo Braudy (Eds.) *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. NY: Oxford University Press. Fourth Edition. 1992.
- WRIGHT Wexman, Virginia (Ed) (2003). *Film and Authorship*. NJ: Rutgers University Press.
- ŽIŽEK, Slavoj (2000). *The Art of Ridiculous Sublime. On David Lynch’s Lost Highway*. University of Washington Press.

FILMOGRAFÍA

David Lynch: producción ficcional audiovisual²²³

Cortometrajes:

- “Six men getting sick” (1966). Estados Unidos: Pennsylvania Academy of Fine Arts. Includido en *The Short Films of David Lynch*. Estados Unidos: The Criterion Collection. 2014.
- “The Alphabet” (1968). Estados Unidos: Pennsylvania Academy of Fine Arts. Includido en *The Short Films of David Lynch*. The Criterion Collection. 2014.
- “The Grandmother” (1970). Estados Unidos: American Film Institute (AFI). Includido en *The Short Films of David Lynch* The Criterion Collection. 2014.
- “The Amputee” (1974). Estados Unidos: Includido en *The Short Films of David Lynch* The Criterion Collection. 2014.
- “The Frenchman and the Cowboy” (1988). Episode from *Les Français vus par*. Francia: Propaganda Films. Includido en *The Short Films of David Lynch* The Criterion Collection. 2014.
- “Premonition Following an Evil Deed” (1995). Estados Unidos: The Criterion Collection.
- “Darkened Room” (2002). Estados Unidos / Alemania: Davidlynch.com. Capelight Pictures.
- “Rabbits” (2002). Estados Unidos: Davidlynch.com. (web)
- “Absurda” (2007). Francia: Cannes film Festival.
- “Ballerina” (2007). Estados Unidos: Absurda.
- “Early Experiments” (2008). Estados Unidos: Absurda.

²²³ Incluimos solamente los títulos que tienen una intención ficcional y narrativa, sin fines documentales ni promocionales. Tampoco incluimos los cortometrajes y otros experimentos audiovisuales de Lynch de los cuales no hemos podido tener acceso a los datos de su producción.

“Dream # 7” Episodio 27 de la serie *42 One Dream Rush*. Estados Unidos: Illiz/Quintessence Films/Wanted Worldwide. Wild Bunch.

“Ant Head” (2018). Estados Unidos: Sacred Bones Records.

Largometrajes:

Eraserhead (1977). Estados Unidos: American Film Institute (AFI). Libra Films.

The Elephant Man (1980). Estados Unidos: Brookfilms. Paramount Pictures.

Dune 1984. Italia: Dino De Laurentiis Company. Estudios Churubusco, Azteca, S. A. Universal Pictures.

Blue Velvet 1986. Italia: De Laurentiis Entertainment Group (DEG). 20th Century Fox.

Wild at Heart (1990). Estados Unidos: PolyGram Filmed Entertainment / Propaganda Films. Manifesto Film Sales.

Lost Highway (1997). Estados Unidos: CiBy 2000. Asymmetrical Productions. Zimma Entertainment (2005).

A Straight Story (1999). Francia: Asymmetrical Productions / Canal + / Channel Four / CiBy 2000 / Walt Disney Pictures.

Mulholland Drive (2001). Francia / Estados Unidos: Les Films Alain Sarde / Asymmetrical Productions / Canal +. Universal Pictures.

Inland Empire (2006). Francia / Estados Unidos: StudioCanal / Fundacja Kultury / Camerimage Festival / Asymmetrical Productions. Absurda.

Televisión:

Industrial Symphony No. 1: The Dream of the Brokenhearted (1990). TV Movie. Estados Unidos: Propaganda Films. Warner Home Video.

Twin Peaks: The Entire Mystery:

Twin Peaks. Season 1 (1990: Episodios 0 [piloto]-7). Estados Unidos: Lynch/Frost Productions. American Broadcasting Company (ABC).

Twin Peaks. Season 2 (1991: Episodios 1-22). Estados Unidos: Lynch/Frost Productions. American Broadcasting Company (ABC).

Twin Peaks : Fire Walk with Me (1992). Estados Unidos: New Line Cinema / CiBy 2000.

Twin Peaks: The Missing Pieces (2014). Estados Unidos: Absurda / MK2 Diffusion. CBS / Fox Home Video.

On the Air (1992). Estados Unidos: Lynch/Frost Productions. American Broadcasting Company (ABC).

Hotel Room (1993) Creadores: Monty Montgomery y David Lynch. Estados Unidos: Asymmetrical Productions / Propaganda Films. HBO.

Mulholland Dr. (1999) TV Movie. Estados Unidos: Imagine Television / Picture Factory.

Dumbland (2002) Miniserie. Estados Unidos: Asymmetrical Productions. Subversive Cinema.

Twin Peaks: A Limited Event Series. (2017). Estados Unidos: Showtime / Rancho Rosa Partership / Lynch/Frost Productions. Paramount Home Entertainment.

Cinéma d'auteurs (Nouvelle vague e influencias euroasiáticas)²²⁴

Hiroshima, mon amour. Alain Resnais (1959). Francia: Argos Films / Como Films / Daiei Studios / Pathe Overseas Productions. Zenith International Films (1960).

Les 400 coups. François Truffaut, 1959. Francia: Les Films du Carrosse / Sédif Production. Zenith International Films (1960).

À bout de souffle. Jean-Luc Godard, 1960

Blowup. Michelangelo Antonioni, 1966.

Bronenosets Potyomkin. Sergei Einsenstein, 1925

Casque d'Or. Jacques Becker, 1952

Cléo de 5 à 7. Agnès Varda, 1962.

Et Dieu... créa la femme. Roger Vadim, 1956

Jour de fête. Jacques Tati, 1949

La Notte. Michelangelo Antonioni, 1961

La règle du jeu. Jean Renoir, 1939

Ladri di biciclette Vittorio De Sica, 1948

Les Bonnes femmes. Claude Chabrol, 1960

Les enfants terribles. Jean Cocteau, 1950

Les Mistons. François Truffaut, 1957

Letter to Jane: An Investigation About a Still. Groupe Dziga Vertov, 1972

Pickpocket. Robert Bresson, 1959

Rashomon. Akira Kurosawa, 1950

Roma città aperta. Roberto Rossellini, 1945

Saikaku ichidai onna. Kenji Mizoguchi, 1952.

Sait-on jamais... Roger Vadim, 1957

Seven samurai. Akira Kurosawa, 1954

The Hidden Fortress. Akira Kurosawa, 1958

²²⁴ Tanto en esta como en la categoría “American New Wave”, desglosamos los datos de producción de las obras que tienen un valor clave para nuestra investigación. El resto de las entradas se limitan a señalar los datos esenciales de los filmes que hemos mencionado, pudiendo quedar fuera de esta lista películas importantes en la historia de cada movimiento.

Throne of Blood. Akira Kurosawa, 1957

Ugetsu. Kenji Mizoguchi, 1953.

Tradition de la Qualité

Le million. René Clair, 1931.

L'auberge rouge. Claude Autant-Lara, 1951.

Jeux interdits. René Clément, 1952.

Le salaire de la peur. Henri-Georges Clouzot, 1953.

Wages of Fear. Henri-Georges Clouzot, 1953.

Cinéma vérité

¡Cuba sí! Chris Marker, 1961

Chronique d'un été. Jean Rouch, Edgar Morin, 1961

Crisis: Behind a Presidential Commitment. Robert Drew, 1963

Genbaku no Ko. Kaneto Shinido, 1952

Gimme Shelter. Maysles Brothers, 1970

La batalla de Chile. Patricio Guzmán, 1979

La jetée. Chris Marker, 1962

Letter from Siberia. Chris Marker, 1956

Loin du Viêt-Nam. Marker, Godard, Varda, Resnais, *et al*, 1967

Moi, un noir. Jean Rouch, 1958

Shadows, John Cassavetes, 1958

Cine de autor en Hollywood (1919-1968)

A Woman of Paris. Charles Chaplin, 1923
Nanook of the North. Robert J. Flaherty, 1922
Bringing up Baby. Howard Hawks, 1938
Broken Blossoms, D. W. Griffith, 1919
Carmen Jones. Otto Preminger, 1954
Citizen Kane. Orson Welles, 1941
Edward, my Son. George Cuckor, 1949
Johnny Guitar. Nicholas Ray, 1954
Johnny Guitar. Nicholas Ray, 1954
Limelight. Charles Chaplin, 1952
North by Northwest. Alfred Hitchcock, 1959
Only Angels Have Wings. Howard Hawks, 1939
Party Girl. Nicholas Ray, 1958
Rear Window. Alfred Hitchcock, 1954
Rebel without a Cause. Nicholas Ray, 1955
Red River. Howard Hawks, 1959
Scarface. Howard Hawks, 1932
Stagecoach. John Ford, 1939
Sunset Boulevard. Billy Wilder, 1950
The Big Sleep. Howard Hawks, 1946
The Birds. Alfred Hitchcock, 1963
The Circus. Charles Chaplin, 1928
The Countess of Hong Kong. Charles Chaplin, 1967
The Devil is a Woman. Joseph von Sternberg, 1935
The Great Dictator. Charles Chaplin, 1940
The Innocents. Jack Clayton, 1961
The Magnificent Ambersons. Orson Welles, 1942
The Marrying Kind. George Cuckor, 1952
The Naked Spur. Anthony Mann, 1953

The Philadelphia Story. George Cuckor, 1940
The Quiet Man. John Ford, 1952
The Rope. Alfred Hitchcock, 1948
The Searchers. John Ford, 1956
The Thing from Another World. Howard Hawks, 1951
The Trial. Orson Welles, 1962
The Women. George Cuckor, 1939
They Live by Night. Nicholas Ray, 1948
To Have and to Have not. Howard Hawks, 1944
Touch of Evil. Orson Welles, 1958

American New Wave (1969-1986)

Precursores:

2001: A Space Odessey. Stanley Kubrick, 1968
Bonnie and Clyde. Arthur Penn, 1967
Countdown. Robert Altman, 1968
David Holzman's Diary. Jim McBride, 1967
Funny Girl. William Wyler, 1968
Rosemary's Baby. Roman Polanski, 1968
The Graduate. Mike Nichols, 1967

Primera ola:

Easy Rider. Dennis Hopper (1969). Estados Unidos: Pando Company) / Raybert Productions. Columbia Pictures.
Five Easy Pieces. Bob Rafelson, (1970). Estados Unidos: BBS Productions / Raybert Productions. Columbia Pictures
M*A*S*H. Robert Altman (1972). Estados Unidos: 20th Century Fox Television.
Taxi Driver. Martin Scorsese (1976). Estados Unidos: A Bill/Phillips Production / An Italo-Judeo Production. Columbia Pictures.

Alice doesn't live here anymore. Martin Scorsese, 1974

American Graffiti. George Lucas, 1972

California Split. Robert Altman, 1974

Chinatown. Roman Polanski, 1974

El topo. Alejandro Jodorowsky, 1970

Hearts and Minds. Peter Davis, 1974

King of Marvin Gardens. Bob Rafelson, 1972

McCabe & Mrs. Miller. Robert Altman, 1971

Mean Streets. Martin Scorsese, 1973

Nashville. Robert Altman, 1975

Stay Hungry. Bob Rafelson, 1976

The French Connection. William Friedkin, 1971

The Last Detail. Hal Ashby, 1973

The Last Movie. Dennis Hopper, 1971

The Last Picture Show. Peter Bogdanovich, 1971

Segunda ola:

The Godfather. Francis Ford Coppola (1972). Alfran Productions. Paramount Pictures.

The Exorcist. William Friedkin (1973). Hoya Productions. Warner Bros.

Jaws. Steven Spielberg (1975). Estados Unidos: Zanuck/Brown Productions. Universal Pictures.

Star Wars. George Lucas (1977). Estados Unidos: Lucasfilm Ltd. Production. Twentieth Century Fox

Alien. Ridley Scott, 1979

Annie Hall. Woody Allen, 1977

Apocalypse Now. Francis Ford Coppola, 1979

Close Encounters of the Third Kind. Steven Spielberg, 1977

Deer Hunter, Michael Cimino, 1978

E.T. The Extraterrestrial. Steven Spielberg, 1982
New York, New York. Martin Scorsese, 1977
Riders of the Lost Ark. Steven Spielberg, 1981
Sorcerer. William Friedkin, 1977
Star Wars: The Empire Strikes Back. Irvin Kershner, 1977

Cine de autor contemporáneo

Avatar. James Cameron, 2009
Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance). Alejandro González Iñárritu, 2014
Blood and Wine. Bob Rafelson, 1996
Bringing out the Deal. Martin Scorsese, 1999
Cape Fear. Martin Scorsese, 1991
Dogville. Lars von Trier, 2003
Festen. Thomas Vinterberg, 1998
Fight Club. David Fincher, 1999
Forrest Gump. Robert Zemeckis, 1994
Gangs of New York. Martin Scorsese, 2002
Good Fellas. Martin Scorsese, 1990
Gosford Park. Robert Altman, 2001
Grand Hotel Budapest. Wes Anderson, 2014
Gravity. Alfonso Cuarón, 2013
Hidden. The Duffer Brothers, 2015
House of Cards. David Fincher, 2013 - 2018
Hugo. Martin Scorsese, 2011
Neon Demon. Nicolas Winding Refn, 2016
Roma. Alfonso Cuarón, 2018
Sen to Chihiro no kamikakushi. Hayao Miyazaki, 2001
Short Cuts. Robert Altman, 1993
Shutter Island. Martin Scorsese, 2010

Silence. Martin Scorsese, 2016
Stranger Things. The Duffer Brothers, 2016 –
The Age of innocence. Martin Scorsese, 1993
The Aviator. Martin Scorsese, 2004
The Departed. Martin Scorsese, 2006
The Last Temptation of Christ. Martin Scorsese, 1988
The Player. Robert Altman, 1992
The Shape of Water. Guillermo del Toro, 2017
The Tree of Life. Terrence Malick, 2011
The Wolf of Wall Street. Martin Scorsese, 2013
Wayward Pines. M. Night Shyamalan, 2015

Otros filmes mencionados

12 Years Slave. Steve McQueen, 2013
Altman. Ron Mann, 2014
Armageddon. Michael Bay, 1998
Blair Witch Project. Daniel Myrick, Eduardo Sánchez, 1999
Breakout. Tom Gries, 1975
Der Himmel über Berlin. Wim Wenders, 1987
Finian's Rainbow. Francis Ford Coppola, 1968
From here to Eternity. Fred Zinnemann, 1953
Fuller House. Jeff Franklin, 2016 –
House of Games. David Mamet, 1987
Love Story. Arthur Hiller, 1970
Moonlight. Barry Jenkins, 2016
Nicht versöhnt, oder Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht. Straub-Huillet [Jean-Marie Straub y Danièle Huillet], 1965
Orange is the New Black. Jenji Kohan (2013 – 2019)
Rain Man. Barry Levinson, 1988

Spotlight. Tom McCarthy, 2015
Suspiria. Dario Argento, 1977
The Avengers, Joss Whedon, 2012
The Bear, Jean-Jacques Annaud, 1988
The Bold Men. William Friedkin, 1965
The Brotherhood. Martin Ritt, 1968
The Danish Girl. Tom Hopper, 2015
The Golden Voyage of Sinbad. Gordon Hessler, 1973
The People vs Paul Crump. William Friedkin, 1962
The Thin Blue Line. William Friedkin, 1966.
The Toys that Made Us. Tom Stern (Star Wars Chapter), 2017
The Truman Show. Peter Weir, 1998
Time Without Pity. Joseph Losey, 1957
Two-Lane Blacktop. Monte Hellman, 1971