

archivo

n°1 / 2

Memoria del arte /
memoria de los medios

n°3

El arte y lo cómico

n°4

Las muertes de las
vanguardias

n°5

Las tapas de
semanarios del siglo

XX

n°6

Estéticas de la vida
cotidiana

n°7

Objetos de la crítica

n°8

**Centros y fronteras. El
cine en su tercer siglo**

n°9

Dispositivos
mediáticos: los casos
de las tapas de revistas
en papel y en soporte
digital

n°10

Sobre historia y teoría
de la crítica I

búsqueda

ir

Contacto

Comentarios

Suscripción

Centros y fronteras. El cine en su tercer siglo

n° 8

sep.2011

semestral

Secciones y artículos [2. Poéticas]

Formas de la tercera centuria**Mabel Tassara**abstract
texto integral
notas al pie
autor
bibliografía
comentarios**Abstract**

¿Hay algo nuevo en el decir del cine? Nos cuesta creerlo, sobre todo en una época en la que nos acostumbramos al revival, el reciclaje y la mixtura. Pero ¿estamos todavía en el momento posmoderno o éste es ya pasado y podemos avistar la emergencia de nuevas formas?

Se consideran aquí configuraciones fílmicas propias del momento actual que se presentan con relativa originalidad en cuanto a su producción de sentido, originalidad que se conecta con un aprovechamiento de las posibilidades del lenguaje y una operatoria textual todavía poco explotados en la producción global.

**Palabras clave**

cine, retórica cinematográfica, estilos fílmicos, cine actual, análisis fílmico

**Abstract en inglés****Forms of the third century**

Is there anything new to say about the film? We can hardly believe it, especially in an age in which we are accustomed to the revival, recycling, and the mixture. But are we still in the postmodern moment or it is already past and we can spot the emergence of new forms?

It will be considered here up-to-date configurations that present a relative originality in terms of sense production; originality connected with the exploitation of language possibilities and textual procedures, not fully developed in global production yet.

Palabras clave

cinema, cinematographic rhetoric, film styles, up-to-date cinema, film analysis

Texto integral

Recorriendo la primera década del nuevo siglo

- 1 Pensar el cine actual no es sencillo. Como siempre sucede con lo contemporáneo, la falta de perspectiva histórica hace todo abordaje difícil; es sabido que el paso del tiempo suele en la memoria allanar las diferencias y privilegiar los aspectos comunes de la diversidad. Por eso me propongo, con cautela, sólo considerar algunos filmes (individuales, a veces; otras, formando parte de corpus fílmicos de autor) que parecieran estar articulando modalidades diferenciadas de la producción de sentido, ya decantando rasgos de la estética posmoderna (la última gran configuración estilística con un relativo grado de fijación en la adjudicación teórica de caracteres textuales), ya leyendo esta poética u otras de formación más antigua desde nuevas perspectivas semióticas.
- 2 Estoy pensando en filmes que, me parece, podrían ligarse a nuevos modos del decir cinematográfico. Con esta adjudicación de novedad no quiero plantear que sus recursos para la significación sean necesariamente inéditos sino que lo es el trabajo textual que recibe posibilidades expresivas del cine ya conocidas pero que en ellos se presentan bajo una configuración particular. Estos filmes representan, me parece, un nuevo jalón en el muy abrupto camino recorrido por el cine para adquirir identidad discursiva, y, en algunos casos afrontan de manera singular el hacer cine en un momento particularmente crítico de los espacios del arte.
- 3 En este grupo predominan aquellos que provienen del cine asiático, un espacio regional que, creo, se ha presentado en los últimos tiempos, como uno de los más ricos en esta línea. Algunos pertenecen a autores que han aparecido en el universo del cine hace más o menos dos décadas, como es el caso del hongkonés Won kar-wei, el coreano Kim ki -duk, y los hermanos Kaurismaki, autores finlandeses que a mi entender se han encontrado siempre entre los realizadores más interesantes del mundo, pero sólo recientemente parecen haber adquirido alguna notoriedad pública, sobre todo en el caso de Aki a partir de su presencia en festivales internacionales. Pero también se encuentra entre ellos el japonés Seijun Suzuki que filma desde la década del '50 y se ha caracterizado por ser vanguardia estilística en todas las épocas, ahora también.
- 4 De este grupo, tomo tres autores y cuatro filmes.

2046, de Won Kar-wei (2004)

- 5 La singularidad de este texto puede percibirse en distintos lugares de la producción del sentido. Paso a describir los espacios y operaciones que encuentro significativos:

a. La presencia de la cultura como intertexto

- 6 Se observa un marcado trabajo sobre los géneros y los estilos, no sólo propios del cine sino también de otros lenguajes mediáticos.

- 7 Se recogen composiciones del cuadro, elecciones de iluminación y, sobre todo, gestualidad y movimientos reconocibles como propios de esos géneros y estilos. Estos gestos se presentan con alto grado de estereotipia, incluso con recursos de la representación que acentúan el carácter de cliché de los mismos, así como la permanente presencia de un enunciador que busca destacarlos como lugares discursivos cristalizados.
- 8 No pretenden en ningún momento pasar como meros indicadores referenciales, sino que la referencia del film está construida en gran parte por el accionar de esos motivos temáticos.
- 9 Los espacios semánticos en los que estos motivos se recogen son privilegiadamente los del erotismo y la seducción, y en términos de estilos y géneros son prioritariamente los del romanticismo fílmico y el melodrama pasional, aunque también adquiere importancia un cierto minimalismo ligado a algunas vertientes de la ciencia ficción.
- 10 La cita a los primeros no se extrae sólo del cine, donde, en el momento de la narrativa clásica, el *melo pasional* y una de sus variantes, *el melo policial*, que corporiza toda una vertiente del *negro*, fueron muy pregnantes. También las citas son del comic, de cierta fotografía y aun de cierta pintura que citó al cine, a la fotografía y al comic. Otro aporte intertextual es la historieta de ciencia ficción y variantes del manga japonés conectado con este género.
- 11 Estas son las remisiones más visibles, pero *2046* es uno de esos textos que permiten mostrar de manera privilegiada cómo la cultura es un texto que permanentemente alimenta otros textos.
- 12 Se recorta un enunciador que muestra fascinación por sus motivos y que no intenta esconder su origen, sino por el contrario desplegarlos con delectación haciendo uso de recursos fílmicos que los destacan, como es el caso del ralenti -el muy particular ralenti que suele usar Won Kar-wei-, que por ser apenas evidente no vuelve la atención sobre sí mismo como recurso sino que cumple con propiedad la función de resaltar lo que presenta.

b. La subversión del realismo

- 13 La insistencia en el escamoteo de los elementos visuales que dan cuenta de los significados más centrales en términos de la anécdota boicotea la transparencia del enunciado también en este sentido.
- 14 Un permanente desplazamiento de estos motivos visuales a un costado del cuadro (difícilmente ocupen más de un tercio del mismo), o la elección de otros recursos, como obstáculos que impiden la visión completa (barras, cortinas, etc.) o, al menos un tratamiento de la iluminación con claroscuros que deja estos motivos en zonas de media luz, confieren al todo siempre el tratamiento un poco borroso de una imagen del recuerdo o de la imaginación. La ambigüedad sobre lo que se muestra es constante, más allá de los textos verbales que supuestamente introducen el anclaje referencial.
- 15 Una trama que escamotea, por una parte, lo cronológico con idas y vueltas al pasado, muchas veces sin indicadores claros del momento en que se juegan las situaciones, y por la otra, un cruce permanente en la construcción espacial, entre distintos espacios *reales*, a los que se suman espacios supuestamente *ficcionales* dentro del universo de la ficción propio del film, acentúan la opacidad de la trama.

c. La construcción plástica de la imagen como un universo propio, relativamente libre del compromiso con los contenidos

- 16 Los cuadros en este film se construyen a la manera de pinturas abstractas en los que lo importante pasa por la composición de la formas y los valores cromáticos y lumínicos. La sujeción a los contenidos existe pero en un grado mucho menor que lo habitual en el cine, aun en obras donde los aspectos plásticos de la imagen se destacan.[1] Los pliegues de una cortina, las tablas de una puerta, una pared o cualquier otro elemento pueden ser tan o más importante que los rostros o los cuerpos de los actores cuando se trata de armar un encuadre. Es un nuevo aspecto que diluye la referencia, al tiempo que destaca el lugar de lo discursivo.

d. La relación dialógica que la imagen establece con las series de la banda sonora

- 17 Esto no es una novedad y ha sido implementado por los grandes directores de todos los tiempos. Si lo cito, es sólo porque es una contribución más a resaltar de la opacidad del film como texto. Los parlamentos pueden cumplir habituales funciones de anclaje o comentario de la imagen. De hecho, su función, como ya hemos visto es fuerte en este sentido, dado que disminuyen en parte la ambigüedad de las imágenes en lo espacial y en lo temporal. Pero su función en términos de la constitución de un ritmo y un tempo propio no es menor.
- 18 De modo similar operan las intervenciones musicales que pocas veces actúan como música diegética, en general su principal función es ocupar en el audio el lugar de los *topoi* que he señalado en el plano visual, algunas veces con citas directas y otras con *falsas citas*, como es el caso de la música original del film que establece una *ambientación sonora* que constantemente convoca a un *déjà vu* en relación con los estilos y géneros aludidos por el film.

e. La complejidad enunciativa

- 19 *2046* parece recoger una bandera hoy abandonada por el cine. Cada vez que un texto fílmico intentó reflexionar sobre la interacción de espacios diegéticos y narrativos fue acusado de intelectual o literario. Este film se atreve a moverse permanentemente en ese registro. Da a conocer una historia en la que el protagonista asume también el lugar de un narrador interno cuya performance no sólo se ejerce sobre una primera diégesis que abarca temporalidades diversas, temporalidades que actúan como una suerte de mundos paralelos para el narrador, sino también sobre una segunda diégesis ficcional a la que sirve como elusivo comentario y de la que no siempre toma distancia. La exasperación de la metadiscursividad asumida aquí por el narrador interno lo despega del comportamiento más habitual de esta figura y funciona como un desdoblamiento poco corriente de la metadiscursividad propia de toda enunciación textual.
- 20 Si algunos de los aspectos señalados dan cuenta de un texto que se impone en riqueza textual, algo destacable, muy raro en este momento del cine pero no novedoso, si el tipo de tratamiento plástico de la imagen es bastante inusual y el tratamiento de los motivos temáticos altamente singular, hay, sin embargo, un aspecto que, a mi entender da cuenta de la radical modernidad del cine de Won Kar-wei, entendida esta modernidad como incorporación de nuevas posibilidades semióticas en el decir del cine.
- 21 Éstas pasan, creo, y ya en otra oportunidad me he referido a ello,[2] porque esta obra parece, desde mi punto de vista, haber salido a resolver una encrucijada aparentemente insalvable hoy para el cine. Componer una imagen con pretensiones de esteticidad enfrenta de inmediato el peligro del pomperismo, la desactualización y la cursilería. En un momento histórico en el que el cine en términos numéricos ha renunciado a toda pretensión de construir una retórica de la imagen con independencia de los contenidos, en que la forma de la expresión es cada vez más elusiva y la primacía referencial se mueve con más fuerza que nunca. Un cine que se instala, además, en un momento histórico en el que la pretensión retórica ha desaparecido también de otros lenguajes visuales y cuando imágenes que a lo largo de su historia representaban las mayores posibilidades estéticas del lenguaje han sido multidifundidas y trajinadas a lo largo de circuitos mediáticos diversos de lo visual y lo audiovisual. Cómo pretender en este momento hacer *retórica de la imagen*.

- 22 Un intento reciente en este sentido me hacía reflexionar sobre esta dificultad. *I don't want sleep alone*, de Tsai Ming-liang (2006) muestra una preocupación muy marcada por la construcción de la imagen. Si ésta es altamente funcional en términos de la puesta dramática lo es también en lo que hace a sus caracteres plásticos y expresivos. En estos aspectos el film de Tsai Ming-liang no tiene nada que envidiar a la composición visual que podrían articular en otras épocas un Ophüls o, un poco más recientemente, un Fassbinder. No hay en estos encuadres de un alto refinamiento compositacional sospecha de sensiblería, adocenamiento o mera estetización.
- 23 Sin embargo, viendo el film todo el tiempo me preguntaba qué es lo que no funciona (y me estoy refiriendo exclusivamente a la composición de la imagen, de lado otros aspectos que refieren a otras cuestiones y, tal vez, a otras discusiones). Me parece, al menos esta es la explicación más satisfactoria que puedo darme, que los encuadres de *I don't want to sleep alone* se perciben demasiado refinados, demasiado *cuidados* para un mundo que parece haberse vuelto *vulgar* en términos de los parámetros visuales que en otras épocas remitían a la estética de una imagen.
- 24 Esa idea arrastra inmediatamente otras, las que mencionaba antes: de pretenciosidad, de insulsez y, finalmente, de desactualización. Puesto en la interdiscursividad mediática actual, tanta preocupación por la belleza visual se percibe *forzada* y un tanto *pomposa*.
- 25 Estas cosas nunca se me ocurren en relación con un film de Won Kar-Wei, es que este autor parece trabajar sobre los despojos de la cultura de masas. El hecho de utilizar las imágenes más trajinadas de la imaginería mediática y escribir con ellas, no ocultando, sino, por el contrario resaltando su carácter de chatarra hace a su cine particularmente atractivo.
- 26 La belleza que le ha sido propia resurge con un tratamiento que no es menos cuidado y refinado que el utilizado por Tsai Ming-liang, pero que al resaltar su carácter de cliché introduce todo el tiempo una distancia que se torna irónica; la belleza se hace presente, pero se percibe acompañada por un comentario enunciativo que tanto parece burlarse de ellas y el papel que cumplieron en su cúspide como recordar nostálgicamente ese tiempo, o rendirles homenaje.
- 27 Finalmente, también se impone una fuerte *ludicidad*, la del regodeo brillante con todos los recursos que brinda la forma de la expresión cinematográfica. Esa ludicidad que se hace evidente es también otro aspecto que distancia del peligro de la pretenciosidad y la cursilería.
- 28 Descrito de este modo, todo esto parece conocido ¿no se ha dedicado laposmodernidad a recrear la cultura? Al menos en el cine, no en el modo en que lo hace este autor; esta descripción, por ser una transcripción a lo verbal, resalta rasgos que a la visión del film se presentan con recato. *2046* es un gran pastiche pero oculta sus anclajes, la depuración a que se someten los motivos visuales utilizados hace de ellos sólo elementos significantes que se entretajan en otro tejido textual; si su artificiosidad se resalta, no por ello se establecen nexos manifiestos con su pasado (de la manera más habitual en la estilística *posmoderna*).
- 29 El palimpsesto se hace evidente recién en la deconstrucción analítica, o en la percepción del enunciatario memorioso; en la apelación al enunciatario *ingenuo* el film se presenta como una forma *original* que emerge de la contemporaneidad. El último cine de Won Kar-wei no podría ser si no hubieran existido antes el denominado "cine moderno" que comienza a fines de la década del '50 y el momento posmoderno que se inicia a fines de la del '70, pero atraviesa esos momentos estilísticos, los pulveriza y se presenta como una nueva forma.

***Iron*, de Kim Ki – duk (2004)**

- 30 Aquí la situación es muy diferente. Tenemos una aparente transparencia discursiva que construye una también aparente claridad referencial. Pero esta narrativa

diáfana es al mismo tiempo el principal detonante de la ambigüedad esencial del film en lo temático.

- 31 ¿Qué es lo que hace a *3- Iron* presentarse como una modalidad inédita del *fantástico* en el cine?
- 32 Dado un espacio donde algunos personajes son seres reales y otros fantasmas, el cine clásico tal vez hubiera dado a éstos un tratamiento diferente en lo visual para diferenciarlos de los elementos reales; pero un cine más actual puede dar el mismo tratamiento a ambos, estando el estatuto irreal de los objetos que aparecen en la imagen fundamentado en los contenidos. En ambos casos lo discursivo, en este caso representado por la imagen, no hace más que visualizar de un modo u otro los contenidos.
- 33 Lo que pasa en *3- Iron* es de un carácter diferente. En el final de este film se reúnen en un espacio dos personajes que se sabe son reales y un tercero que también parece serlo; no obstante, su estatuto es ambiguo.
- 34 El film había desarrollado narrativamente a este personaje, mostrando en él desde el inicio una cierta disposición a pasar desapercibido, a no dejar rastros de su presencia. Avanzada la historia, el personaje cultiva una destreza corporal que le permite acrecentar este poder llevándolo a extremos que parecen moverse en el límite de lo humano (puede llegar, por ejemplo, a trepar una pared a la manera de un insecto). Sin embargo, en el film se marca que el personaje sigue siendo real (por ej. el guardián de la cárcel no logra verlo porque él se coloca siempre fuera de su mirada, pero lo descubre por su sombra proyectada en el piso).
- 35 En la secuencia final, el personaje se introduce en la casa donde la mujer que ama convive con un marido al que detesta, y lo que deja ver el final es que el personaje se instala en la casa, pero sólo la mujer lo ve, pasando desapercibido para el marido. No obstante, el personaje nunca se presenta frente al marido, sino que siempre logra esquivar su mirada. ¿Ha llegado a desarrollar de modo tan alto su habilidad que ello es posible? Las escenas anteriores de la cárcel así podrían sugerirlo. Pero ¿es posible un manejo corporal semejante? Relatos míticos sobre destrezas corporales (sobre todo en el universo oriental) podrían confirmarlo. ¿O el personaje se ha transformado en un fantasma (a la manera del fantasma cotidiano, también caro al mundo oriental?)
- 36 Lo que me parece interesante en *3- Iron* es que no existe explicación de la situación en el plano de los contenidos. La construcción de la imagen presenta un alto grado de ambigüedad que no es comentada a nivel de los contenidos. El efecto fantástico es aquí una pura construcción fílmica; sería muy difícil trasladar esta situación a lo literario.
- 37 Por otra parte, este desenlace resuelve una situación que se presenta como imposible. La mujer, no sabemos porqué, no puede dejar al marido, el joven no tiene poder para separarla de él, los amantes (o amigos, también es ambigua esta relación) no tienen salida, el film lo resuelve de modo poético, léase textual.
- 38 Este tipo de resolución se reitera en otros filmes de este realizador. También en *El arco* (2005) un conflicto imposible recibe una resolución de orden mágico. Pero aquí el personaje que completa el triángulo se convierte efectivamente en fantasma (ello se recoge en el plano de los contenidos), en cambio en *3 Iron* la ambigüedad se sostiene porque no recibe explicación en ese plano.
- 39 Esta resolución no es ajena a la estilística del film, donde se percibe un desinterés por el trabajo sobre verosímiles temáticos realistas. Como decíamos, nunca sabemos porqué la mujer no se separa de ese hombre, tampoco quién es ese jovencito que ocupa casas vacías y se preocupa por lavar la ropa sucia y arreglar las cosas que no andan. Tampoco resulta verosímil que la pareja central no hable a lo largo de todo el film (la mujer sólo dirá "te amo" en el final). Asimismo, no resulta verosímil su pasividad y su mudez frente a los atropellos de los otros.
- 40 No es necesario que el film transcurra demasiado para advertir que la propuesta no pasa de modo alguno por el realismo. Nada puede tratar de entenderse aquí desde una

lógica de lo real. Sin embargo el estilo es absolutamente transparente, todas las series de significación del film parecen conducir a la creación de un referente fuerte, sólo que ese referente se borrona, se desdibuja y termina por evanescerse, dejando en claro que no se trataba de la vida, sino de un film.

Dos filmes de Aki Kaurismaki

- 41 A pesar de sus diferencias, algo presenta en común con este tipo de propuestas la obra de los hermanos Kaurismaki. En los últimos tiempos hemos accedido a dos obras de Aki por lo que voy a referirme en particular a este autor, aunque muchos aspectos podrían encontrarse también en la obra de su hermano.
- 42 Tanto en *El hombre sin pasado* (2002) como en *Luces al atardecer* (2006) situaciones aparentemente realistas no lo son. Aunque tal vez en menor grado que en *3-Iron*, también en estos filmes existen aspectos que subvierten el supuesto realismo.
- 43 Nunca he podido entender esas opiniones que pretenden conectar a estos filmes con cuestionamientos a la sociedad finlandesa; si la crítica existe -y parece dirigirse a cualquier sociedad más que específicamente a la finlandesa (ésta es sólo el lugar donde se filma)- ella surge no de los contenidos sino del poder poético de los textos.
- 44 Si *El hombre sin pasado* simula ser la historia de alguien que reconstruye su vida a partir de un accidente en el que pierde la memoria, todo este desarrollo resulta subvertido desde el inicio porque este hombre ha sido dado por muerto en el hospital, y unos segundos después de este hecho se incorpora, se quita los cables que lo ataban a la cama, se levanta, camina y a partir de allí cambia de vida.
- 45 Si esto no bastara, el modo en que el protagonista resuelve su nueva vida se asemeja a un devenir propio de los personajes encarados por Buster Keaton; animosos, emprendedores, capaces de resolver situaciones difíciles con pocos recursos, capaces de obtener elegancia, refinamiento y glamour de cualquier desecho.
- 46 Así, toda la negatividad que este hombre había encontrado en su existencia anterior se revierte en ésta; en la nueva, la vida y el amor le sonríen.
- 47 En cambio, en *Luces al atardecer* para el protagonista todo es miseria. Pero, como en *3 Iron*, aunque de manera más marcada aún, a medida que el film avanza la narración comienza a desrealizarse.
- 48 La pasividad del personaje frente a todos los ultrajes, su mutismo irreversible, su carácter de figura negada por los otros, su absurdo enamoramiento por una mujer que sabe con certeza lo usa y lo envía sin remordimientos a la cárcel, su rendición incondicional a ese amor, que le hace ir sin protestas al encierro cuando podría haberlo evitado con facilidad, lo convierten en un carácter más propio de la tragedia que del drama.
- 49 No hay fundamentación psicológica para este comportamiento, a Kaurismaki no parece interesarle, su personaje, creo, no puede leerse como *real*; es un actante narrativo que sólo *falsamente* se corporiza en lo humano, su sustancia es de orden poético.
- 50 Por eso se presenta más cercano a los personajes trágicos o románticos (que se emparentan en algún sentido con ella), su trazado evidencia más su carácter de fuerza del relato que el que es propio del realismo psicológico. No hay metáforas ni alegorías que remitan a un más allá del texto, si hay una verdad ésta le pertenece plenamente.
- 51 Frente a la asfixiante dominancia de la pretensión referencial en el cine (aunque ella guarde obras interesantes y atractivas), la subversión diegética presente en estos filmes se siente fresca.



Notas al pie

[1] Ver Aumont, J. (1990) *La imagen*. Barcelona: Paidós, 1992. Para este autor el espacio plástico en la pintura se integra con los elementos temáticos incluidos, la composición, los valores cromáticos, los valores lumínicos y la textura. Considerando las particularidades propias de su lenguaje, hago extensivo este concepto al cine.

[2] Similares reflexiones me habían provocado ya dos obras anteriores de este autor: *Felices juntos* (1997) y *Con ánimo de amar* (2000) ("Las periodizaciones del cine", *Figuraciones* 1-2, diciembre 2003)



Bibliografía



Autor/es

Mabel Tassara es investigadora y docente en el área del cine y los lenguajes audiovisuales. Actualmente, dirige los proyectos *Pantallas y retóricas. Interpenetraciones, hibridaciones y recomposiciones en las estéticas actuales de lo audiovisual (ATCA/IUNA)* y *Animación y después. Estudio de los nuevos espacios de la animación contemporánea* (UBACYT). Ha publicado, entre otros trabajos, *El castillo de Borgonio. La producción de sentido en el cine*, *Figuras del desplazamiento en el cine. El film poema. Ciudades del cine*.

<http://www.revistafiguraciones.com.ar>

Instituto Universitario Nacional de Arte - IUNA Crítica de Artes

Yatay 843 (C1184ADO) Ciudad Autónoma de Buenos Aires 54 011 4861.0324



Realizar comentario

Comentario

Nombre y apellido

E-mail

Referencias personales (opcional)

Enviar