

Daniel González Dueñas

## La mirada anterior al ojo\*

### 1

El cine apenas tiene un siglo de vida, pero parece haber estado aquí desde siempre, incluso antes que el ser humano. Y es que desde su nacimiento, la mirada fílmica se volvió hacia el pasado para dismantelarlo, reconstruirlo, cuestionarlo, revivirlo. Del mismo modo en que se alejó hacia el pretérito, el cine quiso inventar el futuro, y así Méliès viajó a la Luna en 1902 con la misma intensidad con que visitaría el Medievo, el Egipto faraónico o el Polo Norte. Luego, los discípulos de Méliès fueron en busca de lo microscópico o de las otras dimensiones, y pronto los hallazgos se dieron en la medida de la mayor lejanía espacial y temporal; la sed parece dirigirse al origen y fin del universo: antes y después del hombre. El lema de todas las odiseas fílmicas está ya en el nombre de una de las cintas de Méliès: *Viaje a través de lo imposible*.

El cine ha arrojado imágenes impecables, pero acaso entre las más inquietantes se hallan los recorridos que ha hecho en un universo anterior o posterior al ser humano: así sea de

forma muy excepcional, cuando el ojo de la cámara deambula por orbes en donde hay ausencia total de huellas humanas, sugiere la existencia de una mirada anterior al ojo, o bien independiente de éste. Hacia finales del siglo XIX el hombre tuvo la fortuna de hacerse de esa mirada, de captarla en una serie de aparatos adventicios, pero ya la había soñado desde tiempos remotos y la había plasmado de muy distintas maneras. En sus mejores momentos, el cine demuestra su independencia, su linaje *extrahumano*: son aquellos instantes privilegiados en que intuimos en la pantalla una mirada que no requiere del ojo humano, o bien que no necesariamente depende de nuestros órganos perceptuales.

En ciertos planos de las películas de Tarkovski —por buscar uno de los más altos e incuestionables ejemplos—, nos damos cuenta de que ahí se manifiesta una mirada que fugazmente se sincroniza con la humana. ¿Quién mira en esos momentos? ¿Qué significa el umbral abierto en la pantalla? Y sobre todo: ¿por qué nos hemos tardado tanto en reconocer la presencia de esa *otra* mirada? El cine buscaba *algo* desde sus primeros tentaleos, *algo* que se manifestaba en la necesidad de alejarse, ya fuera hacia lo grande o hacia lo pequeño, hacia el ayer o hacia el mañana. La gran pregunta brota de esa fascinación por el viaje, por el transcurso, por la odisea: ¿no es verdad que en el cine la lejanía es cercanía? Una primera certeza es arrojada por la ciencia-ficción, el género que no “usa” a las distancias sino que se basa en ellas: en este territorio apenas explorado (como todos los territorios esenciales), el mayor alejamiento en el espacio exterior equivale a más profundidad en el *espacio interior*. Mientras más lejos, más cerca.

En 1966 Ceram inventó el término “arqueología del cine” cuando ni si-

quiera había una genealogía clara y ni siquiera una bitácora real de ese viaje inmenso de las imágenes en movimiento. Desde entonces, los arqueólogos del cine se lanzan a reconstruir los templos perdidos como si dataran de milenios atrás, y es que el cine, en efecto, ha existido desde siempre e incluso, en más de un sentido, es anterior al hombre. Tal mirada anterior al ojo, ¿es la de *algo* anterior al hombre, o es la del hombre que requiere huir de sí mismo a través toda clase de inmensidades para por fin acceder a sí?

Una invención análoga es la de Dios: algo anterior al hombre pero a la vez parte esencial de éste. Y sin duda hay una especie de religiosidad laica, un teísmo sin Dios en toda la historia del cine, en el modo en que el lenguaje cinematográfico ha cambiado todos los demás lenguajes (no sólo el social sino el onírico, no sólo el erótico sino el filosófico). O tal vez hay un Dios en las pantallas: esa propia mirada extrahumana que desde el instante en que nació ya había existido desde y hasta siempre. De ahí la nostalgia que nos lleva al cine una y otra vez.

Podría decirse que la religiosidad que convoca a las masas a la pantalla, aun cuando se les cuenta sin cesar el mismo puñado de resortes argumentales, se debe a la nostalgia por esa forma de mirar, esa mirada ajena a todos y a la vez esencial a cada uno; uniendo invenciones, tal vez podría llamarsele “la mirada de Dios”. Es bueno no engañarse pensando que la nostalgia se dirige a las “edades de oro”: ella va hacia el principio mismo, hacia el primer cine. Y además no es nada reciente o “moderna”: ya en su nacimiento el era nostalgia. Y si es posible definirlo como una mirada anterior al ojo, cabe preguntarse entonces: ¿nostalgia de qué origen?, ¿nostalgia de mirar *qué*?

\*Texto leído en la presentación del libro compilado por Julianne Burton-Carvajal, Patricia Torres y Ángel Miquel, *Horizontes del segundo siglo*, Universidad de Guadalajara-Imcine, México, 1998, 240 pp.

Sentimos nostalgia por el origen del cine, tal vez porque añoramos el comienzo de todo. ¿Es que alguna vez esa mirada fue nuestra, *completamente nuestra*? Por lo demás, la mirada anterior al ojo, e independiente de él, se sincroniza a intervalos con la mirada humana, pero es difícil saber si podemos captarla en su totalidad. Ahí está, pero nosotros sólo miramos una parte, unos cuantos niveles de su quizás infinita profundidad. Por eso sugerí alguna vez que el cine bien podría decirle al hombre la frase portentosa de Antonio Porchia: “Lo que te di, lo sé. Lo que recibiste, no lo sé”.

Casi sin sentirlo pasó el primer siglo de cine, y “casi sin sentirlo” porque la celebración del centenario sirvió como percutor para una fuerte sacudida de conciencia; hasta entonces lo que aparentemente había sido sucesivo se hizo simultáneo, y por fin en un gran instante nos dimos cuenta de lo que ya intuían algunos visionarios, los enciclopedistas de los años sesenta y los teóricos de los ochenta y noventa: casi nada sabemos del cine. Nuestra primera herramienta metodológica, la histórica, la documental, la de investigación, sabe menos a medida que sabe más. Búsquedas paralelas: el cine reconstruye el pasado del hombre y el hombre reconstruye el pasado del cine. En ambas direcciones hay un único misterio.

Por medio del acto de alejarse, el cine se fue familiarizando con todas las dimensiones del tiempo y el espacio. Sin embargo, los más altos momentos del discurso fílmico no sugieren una exploración sino una re-apropiación: el universo era del cine *desde el principio*, y así lo indica Julianne Burton-Carvajal en la introducción del libro *Horizontes del segundo siglo*: “El cine fascina porque es a la vez macrocosmos y microcosmos. Un mundo propio, se-

parado e independiente, y un fenómeno capaz de encapsular al universo entero. Un instrumento de conocimiento al cual ningún elemento de la experiencia, la imaginación y las potencialidades humanas le es ajeno”.

Casi podríamos agregar que ni la experiencia, la imaginación o las potencialidades humanas pueden agotarlo, y que este hecho le da ese carácter eminentemente extrahumano. Por ello, el cine es el *más humano* de los elementos con que cuenta el hombre para conocerse. Una mirada que es “un mundo propio, separado e independiente”.

Como el Kafka de Borges, el cine inventó a sus precursores, y así un cúmulo de morosos aparatos se convirtieron en antecedentes del milagro, pasos hacia el Gran Umbral. Pero la mirada anterior al ojo parece haber estado ya ahí *desde el principio*: acaso la fascinación del hecho fílmico radica en que no hemos inventado esa mirada, no la hemos “desarrollado” y menos aún “conquistado” y “agotado”: de nosotros depende sólo hasta dónde llegar, hasta dónde mirar con ella.

## 2

Memoria de un encuentro sobre investigación del cine mexicano, latinoamericano y chicano, celebrado en abril de 1997 en Guadalajara, *Horizontes del siglo* (compilado por Julianne Burton-Carvajal, Patricia Torres y Ángel Miguel) es el registro de un esfuerzo significativo: el de conjuntar impulsos de los investigadores que por lo general laboran desconociendo los trabajos de sus colegas de otros países y regiones. Paulo Antonio Paranaguá acuña un sustancioso juego de palabras al decir que ya basta de “cien años de soledad”, es decir, de investigaciones aisladas en-

tre sí. La comunicación entre historiadores y especialistas en este vasto campo, norteamericanos, europeos y latinoamericanos, es todavía un proyecto. Sin embargo, ¿no lo es el cine, es decir la mirada anterior al ojo? Y a fin de cuentas, ¿no lo es también el hombre? Un proyecto, no un hecho dado.

Algunas de las infinitas preguntas de esa búsqueda se vislumbran en *Horizontes del segundo siglo*. Hay que decir que, en una primera impresión, el título causa un cierto despiste: parece referirse al siglo II y no a la entrevisión de la segunda centuria del fenómeno cinematográfico. El subtítulo, “Investigación y pedagogía del cine mexicano, latinoamericano y chicano”, también es acaso un tanto injusto, puesto que restringe al “público especializado” lo que en realidad es una serie de muy oportunas preguntas, propuestas y... *proyectos*.

En este libro se documenta el estado actual de la hegemonía de Hollywood sobre las otras cinematografías. Desde su fundación, la “Meca del cine” ha sabido muy bien por medio de qué misterio de fondo atraer y fascinar a las mayorías. Desde el arranque del siglo, los estudios hollywoodenses vienen usando el mismo recubrimiento de azúcar para unos cuantos resortes narrativos que se repiten sin fin (hay que reiterar que Hollywood basa su imperio en lo que el cineasta alemán Rainer Simon llama “las películas Coca-Cola”). Si el público acepta tal mecánica no es por el *glamour* (azúcar sobre el azúcar) y ni siquiera por la *catarsis* en sí. Si ésta es posible, si uno puede transfigurarse, *trasladarse* a tal grado, es por *algo* que está en la esencia misma del cine, *algo* que sucede menos en la pantalla que en el fondo de los ojos, *algo* acaso independiente de lo que se cuenta (no tanto del *cómo* se cuenta). Ese “algo” acaso actúa del

mismo modo que aquellos “estereogramas” (creo que ése era su nombre) que tuvieron un fugaz auge hace un par de años, esos dibujos formados por computadora ante los que si uno lograba concentrarse y “acomodar los ojos” de cierta forma, podía al cabo de un tiempo *entrar* en ellos y descubrir imágenes en tercera dimensión. Quien ama al cine lo ve de la misma forma, tal vez llamado por la intuición de que si acomodara los ojos de cierto modo, podría *entrar* en la imagen en movimiento y *mirar con ella*. Se trata de ese misterio al que aquí hemos llamado “la mirada anterior al ojo”, y que acaso es la fuente verdadera de toda nostalgia cinematográfica.

Gracias a Luis Buñel sabemos que en cine, las únicas respuestas que valen son en realidad preguntas bien formuladas; preguntas, además, que no tratan de solucionar el misterio como si se tratara de un acertijo, sino de *verlo* como si fuera algo que ya está “resuelto” en el fondo de la visión. En *Horizontes del segundo siglo* se encuentra un valioso material para desencadenar preguntas de especial vigencia en torno al fenómeno fílmico.

El conjunto de textos presentados en este libro parece girar en torno a la mirada fílmica y a su tensa relación con historiadores, críticos e investigadores. Si se me permite el terreno de lo anecdótico, puedo citar un caso que muestra por qué esa relación es tensa y hasta contradictoria. Hace poco preparamos en la Cineteca un libro sobre los hermanos Kaurismäki, que acompañará una retrospectiva fílmica de ambos cineastas. Los investigadores reunieron artículos y notas críticas de todas las películas de los Kaurismäki e hicimos una selección de todo este material. Enviamos ese montaje de textos a Finlandia para que los cineastas lo revisaran y, en su caso, lo complementaran

con otros materiales. Ellos los turnaron a un funcionario del cine finlandés, cuya respuesta escrita nos sorprendió: se quejaba de que las críticas eran “muy viejas”, cuando se trataba de artículos y notas contemporáneos a las películas. A fin de cuentas, las críticas que nosotros habíamos seleccionado eran tan “viejas” como los filmes (para usar el término del finlandés). Con aplicación, el funcionario nos enviaba materiales críticos escritos el año pasado que se referían en forma retrospectiva a todas las películas de los hermanos Kaurismäki. Lo que él quería, pues, era que se recopilara sólo crítica reciente sobre los filmes, aunque fueran antiguos; es decir, solicitaba que en nuestro libro una película de Aki Kaurismäki rodada en 1981 se acompañara con crítica escrita a fines de los noventa, no a comienzo de los ochenta.

En principio el funcionario tiene razón (pero sólo en principio): las críticas escritas inmediatamente después del estreno de un filme adolecen (como escribe Paranaguá en un texto recopilado en *Horizontes del segundo siglo*) de “la falta de distancia suficiente”. Están demasiado cerca del fenómeno y no pueden contemplarlo en esa “globalidad” que sólo da la “distancia temporal”. En el caso mencionado, la película debutante de Kaurismäki en 1981 está “sola” y sólo puede ser juzgada con los parámetros existentes en ese momento; en cambio, vista 16 años más tarde, ya es “apenas un esbozo” y hasta “un asomo de las constantes, obsesiones y recurrencias del estilo de un cineasta”: el crítico de 1997 conoce los más de 20 títulos que Kaurismäki ha rodado desde 1981 y puede ya ubicar la primera cinta en un “espectro comparativo”.

Sin embargo, ese “espectro” sigue siendo circunstancial. De cualquier manera, una película “aislada” o una

obra entera compuesta por 21 títulos son juzgadas a la luz de los parámetros existentes *en ese momento*. En la objeción del funcionario finlandés también se trasluce la certeza de que las modalidades de la crítica cambian con el tiempo: muy probablemente, el estilo del crítico de 1981, que era “moderno” en su tiempo, le parece anticuado y hasta ingenuo, y prefiere los modos críticos de la *actual* modernidad. Esto nos lleva a un hecho básico que este funcionario parece aceptar de manera tajante: la crítica envejece *de otro modo* que la obra criticada.

Imaginemos una recopilación de toda la crítica escrita sobre *Ciudadano Kane* desde el año de su conflictivo estreno (1941) hasta la fecha. “Lo que dice Juan de Pedro dice más de Juan que de Pedro”, dice el sabio refrán. En esa recopilación se hablaría menos de la película de Welles que de la forma en que han ido cambiando los modos de juzgar, es decir, las modalidades del *cómo* ver, del *qué* ver y, en última instancia, del *porqué* ver. Habría, pues, un muestrario de los sucesivos cristales a través de los que se mira en las distintas épocas. *Ciudadano Kane* es un clásico (en el mejor sentido de la palabra), y la más simple manera de probarlo es su permanencia en la mira de la crítica durante más de medio siglo, además de la certeza de que su misterio permanecerá siempre vigente ante todos los posibles cristales por venir. Pero ¿qué sucede con otro tipo de películas, digamos con el “resto”, las menos universales, las que conforman el 99 por ciento del fenómeno cinematográfico mundial?

Se ha perdido una considerable parte del acervo cinematográfico internacional (sobre todo el material anterior a 1951), y lo que queda de numerosas películas son las reseñas, notas, críticas o artículos publicados en *su mo-*

mento en torno a ellas. La pregunta que vislumbra *Horizontes del segundo siglo* es: ¿en algún momento esos materiales dejan de hablar de sí mismos, de su época, de sus contextos, y aluden a la obra? Dentro de todos los parámetros posibles de apreciación, de los elementos teórico-estéticos, de los marcos de referencia, ¿cómo reconstruir un pasado sabiendo que éste *significa* de modo distinto según el tiempo en que se le reconstruye?

Sólo por la intuición de que la crítica envejece más rápido que la obra, el funcionario finlandés pide una crítica desde el presente: así, la película de 1981 “rejuvenecerá” al ser vista por nuevos ojos, o bien por aquéllos capaces de ubicarla en un contexto “global” (y hacer esto del modo en que ahora se “estila”). Al menos, el “lenguaje” de esa crítica será más *reconocido* por los lectores actuales (es decir, se le dará más seriedad si participa de los más “modernos” métodos de consideración). No obstante, el funcionario que pide “actualizar” los análisis sabe que pronto habrá otras modalidades críticas, otras lejanías temporales, otros cristales con qué mirar, sin contar que la obra habrá de aumentarse y de circular a su modo por el tiempo. El finlandés acepta también que todo es provisional, y prefiere al menos las críticas que sean *provisionales durante el mayor tiempo posible*. En este ejemplo se trata apenas de dos décadas: ¿qué sucederá con mayores espacios temporales entre crítica y obra?

La crítica recorre un camino gemelo al de la investigación: afortunadamente no el mismo camino. Mas la pregunta es vaso comunicante: ¿envejece la investigación de modo distinto al de la crítica, y al de la obra? Los textos incluidos en *Horizontes del segundo siglo* hacen posible afirmar que

la práctica del investigador envejece menos rápidamente si usa a la crítica no como una profesión, un oficio o un acto de maquila, sino como una *actitud*: la del cuestionamiento, de la duda, de la aceptación del vértigo no como eventualidad sino como condición misma de todo *quest*.

## 3

Si el cine es una mirada anterior al ojo, desmenuzarlo a través del método científico es un contrasentido; lo advierte Laura Mulvey (citada por Sergio de la Mora en uno de los textos del libro) cuando pide subvertir si no es que destruir las convenciones visuales y narrativas, y sustituirlas por técnicas de distanciamiento (buena clave, puesto que el distanciamiento-que-es-acercamiento resulta la clave misma de la mirada fílmica). Tampoco resulta procedente la consideración técnica del especialismo; bien lo entiende Jacques Rancière (a su vez citado por Paranguá en otro texto del libro que nos ocupa): “considerar el cine como revelador de una sociedad lo disuelve como objeto de estudio, lo reduce a mera ilustración sociológica y estética de un discurso cultural producido por una determinada sociedad”.

El investigador que se enfrente a tan colosal dilema requiere una actitud que comience ejerciendo una *crítica de la crítica*, y luego una *crítica de la investigación*. Esta aguda conciencia se nota en un libro como *Horizontes del segundo siglo*, cuando en su texto Sergio de la Mora anticipa estas líneas: “Claro está que mis interpretaciones están determinadas por mi subjetividad, mi formación académica, el tiempo histórico en que vivo y los contextos en que he visto estas películas”. Sobre todo este volumen muestra su eficacia cuan-

do, en otro de los textos, Ana María López acepta valerosamente que “cada día nos damos cuenta de que aún no sabemos lo que creíamos saber y de que las investigaciones deben empezar de cero”. Lo dice en el contexto particular del cine cubano, pero bien puede aplicarse a todos los demás contextos.

Los investigadores se dan cuenta de que en un siglo de cine no hay la “distancia necesaria” para juzgar tal proceso: “otra cosa sería que el cine fuera tan antiguo como las artes plásticas”. Sin embargo, las más recientes actitudes de los amantes-buscadores del cine también se dan cuenta de que nunca existirá tal distancia, y que el mismo misterio alienta en lo más lejano y lo más próximo. La actitud del investigador es la que debe cambiar, sobre todo cuando por fin el nuevo siglo se dé cuenta de la falacia, la profunda contradicción implícita en el concepto “evolución” y en las historias “evolutivas” del cine. (No es éste el momento de emprender la batalla contra el evolucionismo, pero es un tema que habrá de plantearse con todas sus aristas ante las búsquedas futuras del misterio del cine).

Cualquier forma de la investigación está obligada a comenzar aceptando que el camino más largo es el más corto. En 1924 Marguerite Yourcenar decide reconstruir la vida del emperador Adriano. Su investigación “de campo” consume alrededor de 30 años en la vida de la escritora; varias veces abandona el proyecto: reconstruir una vida humana 18 siglos después parece una empresa imposible. Sin embargo, varias veces descubre que no sólo no ha abandonado su empresa, sino que ese misterio creciente sigue incubándose aunque ella no lo perciba. La obra resultante es tan precisa como ese método; en *Memorias de Adriano*, Yourcenar escribe unas líneas que tocan de lleno a