

# Cine e historia: el olvido y la seducción. Scola y *La noche de Varennes*

Raymundo Mier\*

## Historia y narración cinematográfica: parodias de la visibilidad

ES POSIBLE BUSCAR en *La noche de Varennes*, de Ettore Scola,<sup>1</sup> el punto de partida para una reflexión sobre el vínculo entre narración, historia, figuración y relato, cuyos límites se desplazan permanentemente. En *La noche de Varennes* se conjugan memoria, invención, descripción y evocación. Se hace visible la múltiple alianza entre los ritmos de la voz que narra, los cuerpos capturados en un diálogo abandonado a su propio impulso, el transcurso y la tensión propia de los acontecimientos, las secuencias y las duraciones con que la mirada inventa su arraigo en la verdad de lo ocurrido. En *La noche de Varennes* la ficción cinematográfica recurre a la ficción para hacer visible la trama cerrada de los tiempos contrastantes, heterogéneos, incluso discordantes de la historia, las ansiedades y propensiones del olvido. La secuencia de imágenes convierte el relato en la recreación de las inclinaciones de los cuerpos, de los infortunios sutiles del encuentro amoroso; captura en su decaimiento, en su edad, en las miradas, la conmoción de las historias íntimas y los atavismos de las identidades. Hace visible en los giros

\* Profesor-investigador, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco; profesor para las asignaturas de Teoría antropológica y Filosofía del lenguaje, Escuela Nacional de Antropología e Historia.

<sup>1</sup> Ettore Scola fue guionista y coguionista de films de Dino Risi, Antonio Pietrangeli, Luigi Zampa y Mauro Bolognini, entre otros. Como director, debuta en 1964 con *Se permette parliamo di donne*; sus obras más conocidas en nuestro país han sido *C'eravamo tanto amanti* [Nos amábamos tanto] (1974), *Brutti, sporchi e cattivi* [Sucios, feos y malos] (1975), *Una giornata particolare* [Un día especial] (1977) y *Passione d'amore* [Pasión de amor] (1981). En 1982 filma *La nuit de Varennes* [La noche de Varennes], de la cual es coguionista y director. Actúan en los papeles estelares Jean Louis Barrault, Marcello Mastroianni, Hanna Schygulla y Harvey Keitel.

de la conversación el fracaso y la opacidad de las vidas, conserva en la escenificación de los encuentros la memoria del azar. Pero *La noche de Varennes* es también la escenificación del declive y caída de la monarquía, de los silencios y el desarraigo de la reflexión política. Es el vínculo oblicuo entre la intimidad de las historias, y los tiempos y las rupturas de la memoria; la obstinación de la escritura del olvido, las ficciones que alimentan la certidumbre en la historia.

Scola se inscribe en la encrucijada que interroga a través de las imágenes y el mimetismo del cine a la historia como representación, pero también como voluntad de memoria y como deseo de verdad. En *La noche de Varennes* la veracidad del relato se convierte en objeto de una mirada irónica sobre la fidelidad de las imágenes a la experiencia de los acontecimientos. El acto cinematográfico —ese “gesto” que convierte las imágenes en movimiento en series narrativas— parece suspender su fuerza afirmativa para apelar a la complicidad de la ficción; aparece entonces como testimonio, pero también como farsa, como fantasma. Pero las imágenes de sitios y personajes arrancados de otras historias incitan a la tentación de verdad. La veracidad de las imágenes parece surgir de la irradiación de nombres y fechas refrendados por otros criterios de verdad. El cine se vuelve la caja de resonancia de las certidumbres que se resguardan y se mimetizan en otras memorias. Cuando se aproxima a la historia, el cine pretende desaparecer tras las imágenes neutras de los hechos; la escenificación *promete* restaurar la contemplación anacrónica de los acontecimientos. La relación entre el film y la historia se sustenta enteramente sobre la violencia de esta promesa. La apuesta vertiginosa del cine es ceder a la tentación de edificar la historia con el simulacro de una mirada sin edad.

En *La noche de Varennes* la ironía se marca desde el inicio. En la secuencia de apertura, una comparsa, que presenta la crónica de los acontecimientos como espectáculo de figuras y estampas en el simulacro de un teatro guiñol, anuncia:

Hemos venido de Venecia en barco con los músicos, para mostrarles la maravillosa invención con la que podrán mirar con sus propios ojos los grandes acontecimientos de la historia. Vean la gran máquina. Con ella se ve todo. Pongan el ojo en el espejo de la historia.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Las citas de los diálogos corresponden a los subtítulos en español de la versión de *La noche de Varennes* exhibida en México. En adelante, todas las referencias textuales al film se marcarán con las siglas (NV).

La mirada cinematográfica se mira a sí misma en esa representación truncada, inmóvil, casi grotesca de la historia, puesta en escena en los rudimentarios dispositivos ópticos que se ofrecen como espectáculo en el siglo XVIII; la imagen cinematográfica se detiene, encuentra en ese espectáculo de visibilidades precarias el antecedente de su propia imagen: se mira a sí misma en ese espectáculo óptico como en un espejo, que se pretende también el espejo de la historia. Esa representación inerte, pobre, se ofrece, sin embargo, como un espejo omnipresente capaz de revelar el sentido de todo lo ocurrido, una mirada sin descanso, sin fracaso. La parodia circense es la promesa del retorno de la historia ante los propios ojos, una mirada sin engeguamiento. Es el anuncio de una historia que se confunde con los juegos de artificios ópticos como exacerbación de la memoria, como garantía de verdad; pero es también la promoción del espectáculo de la historia en los bordes vagos entre circo y alquimia figurativa. La memoria y la crónica de los acontecimientos ofrecidas como verdad y como representación. Las palabras del comparsa aparecen como epígrafe y síntesis del propio acto cinematográfico; el film no ofrece otra cosa sino la posibilidad de contemplar hasta el extravío "los grandes acontecimientos de la historia"; la feria de estampas del espectáculo óptico promete la restauración de lo vivido, la máquina que sule y da forma a la memoria. La escena se presenta también como una alegoría reflexiva: el cine se contempla a sí mismo en el espejo de su propia historia, admite su herencia ilustrada, los juegos ópticos del siglo XVIII anteceden a los del siglo XX y se confunden en el asombro popular con el oscurantismo, la magia, los nuevos augurios del conocimiento positivo. La máquina óptica como espectáculo circense, como acicate para la avidez de la mirada. Volver a mirar lo que ha ocurrido: la espectacularidad de las imágenes se exagera con una promesa insólita, la repetición de lo que ha sido alguna vez mirado.

El siglo XVIII es el tiempo que sucede al descubrimiento de los juegos ópticos que se presentan ya en plazas y calles ante la atención maravillada de los paseantes: los hábitos y los reposos de la mirada se dilatan, se bifurcan, incluso se enrarecen: las técnicas del cristal, de los reflejos; la óptica hace aparecer las fantasmagorías como realidad, pero hace también visible lo que había escapado a la mirada, trasladada a imágenes inertes, a estampas nítidas abismadas en el realismo que se confunden con los espejismos del cristal: no hay ya un horizonte nítido para lo visible ni para el recuerdo. Ante la población parisina que ha sobrellevado la revolución y el terror, se despliegan estampas, reproducciones de escenas y rostros, estereotipos des-

pojados de historia; imágenes pintadas, fijas, pero iluminadas, visibles de tal forma que parecen destacarse en el espacio, dotadas de volumen y, en esa medida, de animación. Es el prelude de la secuencia de estampas paródicas del film —que incluye el rasgo irónico de la procedencia italiana del espectáculo. La presentación grangignolesca de la revolución francesa enmarca, en la mirada popular, la historia que habrá de desarrollarse en *La noche de Varennes*. La noción de historia ha cambiado. Mirar los nuevos escenarios públicos se vuelve una pasión. El tiempo de la memoria no es ya el de las evocaciones íntimas o los relatos juglarescos. La memoria deja de ser la respuesta interior, una visibilidad indecible, secreta, para encontrarse como historia objetiva: una *restauración* figurada de los acontecimientos; abandona la intimidad para ofrecerse a la mirada colectiva, para entregarse a las nuevas exigencias de la observación y a las estrategias de la verdad. El recuerdo se pretende indiferente a las trampas del silencio, la reticencia de las evocaciones, los perfiles oscuros de la descripción. Los dispositivos ópticos prefiguran el acto narrativo del cine y la violencia con que señala y reproduce lo visible. Y sin embargo, estas nuevas máquinas de la mirada no rechazan su vértigo alegórico. Scola mira irónicamente su propia mirada, filtrada y modelada por la cámara en los mecanismos ópticos del XVIII. Es el instante de la coincidencia entre el surgimiento moderno de nuestra escritura de historia y la revolución de la mirada.

El comparsa proclama las virtudes de los efectos ópticos: presenta mediante una módica tarifa la magia del advenimiento imprevisible de lo ya vivido, lo preservan del olvido, le ofrecen la fijeza de la estampa. La verdad del pasado se contempla en las escenas que nutren el simulacro óptico como rastro y evidencia de lo real: los cuerpos se exhiben con su volumen y densidad, la reproducción de su profundidad y su distancia es el signo de su verdad. Alegoría y parodia anuncian la reposición de la historia misma, su reiteración. La posibilidad de atestiguarla nuevamente, pero ahora como una totalidad distante capaz de revelar todo su sentido. La máquina óptica promete el milagro de desplegar ante los ojos la verdad de la historia. Fantasmagorías: las imágenes son estampas caricaturescas de los estereotipos del universo de la aristocracia. Pero el escenario es inequívoco: las figuras llevan roturados los signos de las fechas, territorios, lugares, gestos, lenguajes; van acompañados de una descripción verbal de los sucesos. Juego de espejos, prismas, estampas y cristales: sus reflejos son, antes que nada, invención de una visibilidad más que reminiscencia de lo visto. Y sin embargo, la profundidad y la distancia, visibles con los juegos ópticos, acompa-

ñados por el relato verbal suscitan el efecto perturbador: trastocan el juicio de realidad, simulan la restauración, la captura, el registro indeleble de la historia, su testimonio.

### La soberanía cinematográfica: los gérmenes del silencio y el vacío de la historia

El episodio narrado en *La noche de Varennes* es el de la captura de Luis XVI después de su intento de fuga, en los momentos críticos de la revolución francesa. La cauda de alusiones sin anclaje, sin evidencia, aparentemente gratuitas toman toda su validez de los privilegios de la ficción: ajenas al mismo tiempo a la refutación y a la evidencia, se apartan de la constelación de relatos de la revolución francesa narrados innumerables veces, saturados de interpretaciones y descripciones de anécdotas. En efecto, el surgimiento de la revolución ha sido objeto de la reconstrucción minuciosa de las cronologías, las sucesiones, las secuelas de actos y decisiones, de una multiplicación de estampas. Y sin embargo, la trama de Scola no es una nueva glosa del episodio de Varennes: no es una recapitulación de hechos ni interpretaciones, ni un afán de desplegar en imágenes corpóreas lo que suscitan y evidencian las palabras. En efecto, *La noche de Varennes* pone en pantalla fragmentos de *Las noches de París*, de Restif de la Bretonne, pero las desborda, las prolonga, las reitera, las modifica, las comenta, les añade una trama suplementaria. A diferencia del *cine histórico* en el que el deseo de verdad aparece como un aliento de imágenes, un eco de cuerpos que prolonga la palabra, en el proyecto de Scola la fuerza testimonial de las imágenes surge precisamente del borde del lenguaje, ahí donde la palabra ha sido arrastrada por el desencanto del recuerdo y la fatiga de la designación.

La trama de *La noche de Varennes* se construye con la convergencia inaudita de personajes a un tiempo memorables y marginales en un mismo trayecto, un mismo día, en un mismo carruaje. Tres escritores se encuentran en circunstancias inimaginables durante el trayecto de París a Varennes: Thomas Paine, uno de los grandes inspiradores de la revolución norteamericana, una vida íntima incierta, objeto de mezquinos e insignificantes escándalos, de sexualidad enigmática y protagonista de episodios de dudosa calidad en la Francia del Terror, escritor de exhortaciones y meditaciones políticas, de polémicas y panfletos, tal vez uno de los más influyentes de aquellos tiempos; Casanova, siempre en la periferia de la realeza, frecuentador

de las cortes, ajeno a su linaje y al rigor de sus artificios, que suple con la mascarada y la parodia, con una épica caricaturesca de la seducción la incondicionalidad a los reclamos aristocráticos de sumisión; un escritor en los márgenes de la literatura y la historia, autor de memorias hiperbólicas, de desafíos morales, cuya vida transcurre en el filo de la burla, la ironía y el fracaso, en los intersticios de la norma, al acecho de una seducción que es siempre algo más que el goce puro del sometimiento sexual, en los fillos de la farsa: cabalista improvisado y charlatán, augur, mago de las promesas, adivinador de secretos adivinables, de historias evidentes y futuros previsibles; Restif de la Bretonne, cuyas crónicas exhiben una mirada que deambula y se aloja en la penumbra, que conjuga la ficción y el testimonio con la agudeza de una sensibilidad perversa. Restif es la consagración de una mirada que se escribe en los vuelcos de la invención, del relato, del onirismo, el fetiche, el fantasma, la iluminación, la crónica o el pronóstico exacto del porvenir; en su escritura se confunden la sequedad de lo cotidiano y a la tiranía turbia de las utopías; sus fantasías narrativas se abisman en la descripción de las pasiones menudas y la sexualidad de juegos, enredos y máscaras. Sus crónicas de la vida parisina remedian apenas el olvido del repertorio marginal de los cuerpos nocturnos. Sus emociones se detienen a veces en el espasmo y la minuciosidad de las sexualidades silenciadas. Tanto *Les nuits de Paris* como *Les nuits révolutionnaires* de Restif se despliega en la dualidad y quizás en el vacío de dos tiempos: presente y futuro se dislocan, se invaden uno al otro, la profecía surge de lo percibido descarnadamente en las calles miserables, pero la mirada cotidiana está allanada por el deseo de los cuerpos futuros, imposibles. Los fragmentos de testimonios se labran como historia, la observación se vuelve confidencia, los relatos una declaración ingenua de los apegos. Patrice Bousset escribe:

Policiaico, tal vez, oportunista, por supuesto, vanidoso, vengativo, cobarde, neurópata, obsesionado por la sexualidad [...] No por eso Restif de la Bretonne deja de ser un observador de una calidad excepcional, narrador extraordinario y con frecuencia profeta.<sup>3</sup>

Pero en el trayecto cinematográfico, esas historias de escritura se entrecruzan como un rumor en la súbita aparición de otras historias inauditas,

<sup>3</sup> Patrice Bousset, "Introduction", en *Les nuits de Paris* (selección, presentación y notas de Patrice Bousset), París, 10/18, 1963, p. 11.

secretas, mudas, conjuntadas solamente por el azar y la clandestinidad: en la carroza coinciden también un comerciante notable del momento, un prominente magistrado que viaja clandestinamente con una cantante de ópera, su amante, una dama de compañía de María Antonieta que lleva consigo, encubiertos —lo sabremos al final de la película— los atuendos en los que se cifra la identidad y la soberanía del monarca. Todos los personajes comparten la notoriedad desplazada, incluso ensombrecida y precipitada en un juego de acontecimientos insignificantes; sus nombres destinados al olvido, inexistentes. La imagen irrumpe en los parajes en los que la escritura cede su posibilidad de recreación de la verdad histórica a la mimesis de los acontecimientos.

La verosimilitud del relato deriva de la indiferencia de los registros de la historia y de la aparente irrelevancia del episodio que se cuenta, tiene el peso de lo efímero de esos momentos, del olvido apremiante que ciñe el lapso de las vidas. Y sin embargo, el encuentro era posible. Paine se encontraba en París en esos días, Casanova quizás visitaba en secreto al conde de Waldstein, su protector, acaso también en estancia confidencial en París; por su parte, la suerte de Restif careció de otro registro que su propia escritura: el suyo era el rastreo anónimo de lo insólito, atisbar en las noches, las calles y los barrios excluidos, recorrer sin dejar rastro los cuerpos de mujeres cuyos nombres corrieron la misma suerte de su deambular, el rastro del olvido. Así, los acontecimientos narrados por Scola son sólo actos condenados a consumirse en su mera visibilidad, en el mero resplandor de la experiencia inmediata. Actos entregados a su ensombrecimiento: palabras, gestos, miradas, excluidos del testimonio, del archivo o de la dignidad de la memoria. Y sin embargo, ese viaje a Varennes, de haber existido, eludió las memorias de Casanova, la reflexión política de Paine, el testimonio de Restif. La ocasional relevancia del encuentro provendría del asombro de esa convergencia de nombres entonces notorios aunque después rotundamente olvidados.

Las imágenes cinematográficas rechazan entonces cualquier apuesta testimonial. No es posible afirmar ni negar que lo que se relata no ha ocurrido, y sin embargo, *se sabe* ficción. Esos rostros, esas palabras, esa impaciencia y ese declive de la vida visible en la pantalla se confunden con lo in-vivido. Se trata de un episodio posible. Sin embargo, las imágenes restauran su fuerza como evidencia, como posibilidad, como un trozo de vida tangible en el que los tiempos forjan una retórica de la memoria y una interrogación sobre la verdad. Las imágenes de Scola capturan ese momento de la mirada retrospectiva que hurga en una memoria sin origen: ese recuerdo etéreo,

imaginario, emerge de las fisuras de tiempo que separan los testimonios de los actos atestiguados. La ficción cinematográfica aparece así como un recurso para impregnar con la fuerza de la reminiscencia, las fantasmagorías y el simulacro de realidad forjadas por el escenario. Vemos esos rostros, esos gestos como imágenes perdidas, excluidas de la memoria colectiva. Atestiguamos una constelación de alusiones que hacen patente la memoria de lo que jamás ocurrió: inflexiones de gestos y palabras condenados a disiparse en el instante mismo de su surgimiento, teñidos desde su propio origen por la precariedad, destinados al quebranto.

Pero *La noche de Varennes* es también una alegoría y una crítica de la relación entre la escritura y la historia. El episodio de Varennes coincide acaso con la entronización de esa relación en la historia europea, la fundación de su vínculo canónico. La conversión de la alianza entre historia y escritura, entre memoria y texto, en doxa. La invención de la historia textual, positiva, secuela de la Ilustración, conmueve radicalmente la experiencia individual y colectiva de la memoria. El cine que adviene tardíamente en el proyecto de la Ilustración escenifica, de manera caricaturesca, las fantasías de control de la razón iluminista; estrategias de poder que tiranizan las efigies del cuerpo y las potencias de la mirada, la razón y las utopías de la sensualidad, la razón y los bordes del extravío, Sade y Kant, Fourier y Saint-Simon. El cine, emanación tardía de las pasiones iluministas, arrastra consigo desde sus inicios los nuevos hábitos de la evocación y del asombro, y les impone pautas propias. A partir de la invención del cine, la memoria interior, íntima, se trastoca ante las imágenes visibles en pantalla. Se hace entonces visible la mutación subrepticia que el cine impone a la historia: confirma y subvierte la noción iluminista de la historia. En efecto, la Ilustración conlleva un vuelco de la voluntad de dominio: la historia se advierte por primera vez, a partir del siglo XVIII, como una verdad material, exterior, como una trama capaz de ser aprehendida, descrita, recuperada y plasmada en la escritura. Esa escritura promete aprehender las nuevas pautas escénicas de la vida pública en la sociedad moderna. Sin embargo, desde su advenimiento, la propia escenificación del cine violenta los márgenes de la escritura: se convierte en reemplazo de la memoria, en exacerbación y negación de la escritura, en rechazo y consagración de una retórica de la verdad. La ficción cinematográfica ahonda y perturba la escritura de la historia: usurpa el juicio sobre el pasado señalando sorda o estridentemente la autonomía de su propia invención. La memoria misma aparece como una traza distorsionada de los hechos, se vuelve un espectro, una sombra, un



jirón de lo inimaginado, una erupción de la insania o la ensoñación, un vislumbre de otras memorias de las que se vive excluido y que se abisman en una faceta inaccesible pero constitutiva de las figuras del poder.

En *La noche de Varennes* la escritura puebla las imágenes. Alusiones irónicas a la escritura aparecen con el nombre y la conjugación de los personajes que remiten a las literaturas de la memoria, al testimonio, a la crítica, a la crónica, a la "novela de formación" [*Bildungsroman*] o la épica descarnada del naturalismo, y, acaso, a las utopías del cuerpo —la democracia entendida como el régimen en el que culmina y se eclipsa el enigma del cuerpo, su opacidad visible. Pero la interrogación sobre los lazos entre escritura e historia, se extiende al vínculo entre imagen y verdad. En la secuencia que cierra la película, como un extrañío corolario a la historia contada por Scola, se acentúa el juego de las mutaciones de la creencia. En la escena final, con la expresión conmovida, después de narrar el arrebató que experimenta ante las vestimentas monárquicas, Mme de Laborde se vuelve hacia el maniqué sin rostro, vestido con los signos del monarca, cuerpo inerte radiante de soberanía, y se inclina repitiendo el gesto ritual de la veneración. Restif exclama, como acotación a esa escena final que acentúa lo sagrado del poder del monarca que irradia de la luminosidad de una vestimenta ritual, sin cuerpo, colgada en la figura de madera de un maniqué desvencijado: "Literatos, escritores... Somos de una raza de espías, no participamos sin embargo, describimos, a veces mezclamos todo por eso somos de una raza de gente curiosa" (NV).

Esa alianza entre la escritura y la mirada sella también el destino de la verdad de la historia: la escritura confunde los órdenes, es víctima de sus propias inclinaciones y rechazos, revela la exterioridad de la contemplación y su traducción imposible de la crueldad del acontecimiento a la violencia del código de la escritura; la escritura está siempre atravesada por el impulso de una mirada a la deriva, ajena a la fijeza reclamada por la verdad histórica. Scola edifica, contra la historia misma, una interpretación que se sabe simultáneamente equívoca e inadmisibile. La fidelidad paradójica de la escritura de la historia es que su fidelidad a la verdad de lo ocurrido se funda en la necesidad imperiosa de olvido. La fidelidad del lenguaje a la memoria se somete a las piedades implacables del amor, a sí mismo, a los otros. Casi al final de la película, en una secuencia jocosa y aparentemente marginal del film, en el que Casanova parece encontrar después de tiempo a una antigua y devota amante, Nannette, dueña de una hostería. Ella lo recibe, exultante. Poco después entra Restif. Ella se levanta. Jubilosa, los presenta

una vez más, inútilmente. Después, ella cuenta la historia. En el relato, le revela a Casanova que Zephire, hija de ambos, se convirtió en la esposa de Restif. Ambos asienten públicamente, se reconocen, admiten su parentesco, lo celebran. Más tarde, en una extraña confesión privada, mutua, otra historia se revela: la historia de ella no había sido sino una invención, el fruto de un conjunto de debilidades, de ella, de ellos. Y sin embargo, dicha en voz alta, pronunciada ante los otros, su comunidad, se hizo incuestionable. Las concesiones de Restif, no ajenas a un interés sexual por la mujer, se habían mezclado con la condescendencia hacia el sufrimiento de la mujer que había perdido a su hija y buscaba fervientemente restaurar los lazos de su memoria. La vaga condescendencia de Casanova, no impidió que más tarde se confesara absolutamente ajeno a esa paternidad. Las historias se entrelazan y se agolpan, se confunden en la fragilidad de la memoria y la proclividad de la ficción a arraigarse en las figuras íntimas de la pasión. Se fragua así una verdad más corpórea en alianza estrecha con la vida, pero radicalmente indiferente a la verdad historiográfica, perdida, irre recuperable, insignificante. Cada signo se despliega como anclaje momentáneo de la historia propia y expectación sin otro futuro que la emoción vivida efímeramente durante el trayecto:

- Te confiaré algo. Tu Zephire nunca fue hija mía, susurra Casanova.
- Quizás me creyeron demasiado, responde Restif.
- Creo nunca haber tenido una relación con Mme. Nannette... Ni la conocía... añade Casanova.
- Por qué dijiste... cuando mi suegra... Restif interroga con cierta curiosidad jocosa.
- Quién sabe... No lo sé... amor por la intriga, galantería, sentido del teatro... Cuando me abrazó al entrar, por qué negar y disgustar a una mujer de su edad ante la gente de su villa.
- No soy entonces tu yerno...
- No soy tu suegro...
- Y además, yo no tengo siquiera la seguridad de que mi Zephire sea la hija de Nannette. (NV)

La historia se pliega a las exigencias de la *efusión fabulante*. La narración no tiene más recurso que doblegarse ante el peso de la sombra que el mundo proyecta sobre las palabras; pero la narración asume, a su manera, la exigencia de credibilidad de la historia. El cine se confronta entonces con

las historias íntimas, con la certeza de las imágenes secretas, mudas, que tallan el relieve del propio pasado. Ante las imágenes de la pantalla, el silencio de la historia íntima se confunde con la súbita iluminación de los rostros panorámicos; la exigencia de verdad inherente a la imagen, se entrelaza con lo evocado, se enlaza una verdad con otra. El cine descarría las historias íntimas, las allana. Al desplegar las imágenes, sofoca las evocaciones, da voz y materia a los actos sin cuerpo del recuerdo. Construye fisonomías para los nombres, luminosidades y escenarios para la propia identidad. Con la imagen cinematográfica la evocación sufre una vuelta de tuerca, se confunde con las evidencias de la percepción.

Narrar la historia se asemeja demasiado a su invención: involucra también el trastocamiento de las máscaras, la soberanía de recrear un universo de pura ficción los personajes de una mascarada, de una escenificación grotesca que se inscribe en los intersticios creados por la mera potencia, de la posibilidad de lo real. El relato de Scola es también una exploración del relato ahí donde su arraigo en lo real se hace incalificable, donde toda certidumbre se suspende, donde los recursos canónicos de la inteligibilidad del pasado se conjugan con la pasión del asombro, la apuesta sobre la excepcionalidad y la evidencia de lo inadmisibles se revelan como el territorio propio de lo social. El destino, las fuerzas inauditas y singulares que dan forma al acontecimiento histórico parecen imitar el simulacro de la invención teatral hecho visible como las torsiones de un truco óptico o los espectros de una aberración lumínica. *La noche de Varennes* es el juego de la absoluta soberanía de una ficción en la que la parodia y el simulacro de la historia se confunden con la memoria; la invención se confunde con el saber, la verosimilitud de los hechos se vuelve indistinguible de las interpretaciones sobre el pasado, la conjetura se entrelaza con las certidumbres sobre el alma humana. Las imágenes de *La noche de Varennes* tornan en espectáculo admisible las motivaciones políticas e históricas y su alianza con la historia ínfima del deseo. La certeza de la infidelidad de la historia toma el rostro de las crónicas de la seducción.

En *La noche de Varennes* la mirada del narrador sigue a Restif de la Bretonne. Su deambular conduce la intriga. Después de una presentación canónica de Restif de la Bretonne, de su obra libertina y su alianza con los textos considerados peligrosos de Thomas Paine, la narración de Scola pone de relieve sus inclinaciones fetichistas y su inclinación por la exageración y la mentira. De la Bretonne había narrado en *Les Nuits révolutionnaires*<sup>4</sup> la

<sup>4</sup> Restif de la Bretonne, *Les Nuits révolutionnaires*, París, Librairie Générale Française, 1978.

captura del monarca en Varennes para después contar con desasosiego la llegada del destronado. *La noche de Varennes* toma como foco de la narración un episodio casual, que despertará la curiosidad de Restif de la Bretonne y que lo lleva a emprender la travesía que culmina en Varennes. Scola pone en escena el momento en que Restif escucha de labios de una mujer en el prostíbulo el proyecto de escapatoria del rey. La historia se gesta más allá de los textos, en el régimen de tramas ceremoniales, en los entramados de las pasiones crepusculares destinados al olvido. En *Les Nuits de París*, Restif de la Bretonne, que se hacía llamar a sí mismo “El espectador nocturno”, “El búho”, “el hombre al acecho”, había relatado un episodio inusitado; es la irrupción en la memoria, del acto fortuito. El peso del azar se advierte en la narración, en la escenificación retrospectiva de la historia. Restif pasa frente la puerta del palacio y en una confusión recibe un paquete irreconocible, sin rubro, sin identidad, pero rodeado de un halo enigmático. lo entrega a una mujer que sale de la residencia del monarca. Signos sin otra identidad que su vacío, su insignificancia presente y su promesa de sentido. Más tarde, encuentra a Thomas Paine a punto de abordar la carroza. Mira casualmente cómo se carga esos mismos paquetes —esos signos vacíos— en la diligencia y reconoce en una de las mujeres el mismo personaje nocturno a quien habían sido entregados. La curiosidad de Restif de la Bretonne lo lleva a seguir el mismo viaje. La trama narrativa de Scola seguirá el curso de ese objeto neutro. Los signos vacíos —que no son otra cosa que las vestimentas y los emblemas monárquicos de Luis XVI— se convertirán no sólo en la clave del film, sino de la historia real —“Si el rey hubiera portado su vestimenta nadie se hubiera atrevido a arrestarlo”, afirma de la Bretonne: la intriga que edifica el relato histórico no es sino el destino de los signos vacíos. Son estos signos los que suscitan la mirada interrogante de Restif y la exaltación y la reticencia de su mirada narrativa. Béatrice Didier no vacila en sugerir la proximidad de la memoria narrativa de Proust a la de Restif:

tiene la misma oreja de mosca o de camaleón que Proust, capaz de registrar todo, y la manera tan particular de mantenerse en el corazón de los acontecimientos, sin dejar de distanciarse de ellos.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Béatrice Didier, “Restif, entre Saint-Simon et Proust”, en *Les Nuits révolutionnaires*, p. 11.

Esta tensión irreductible define la naturaleza del testimonio de Restif de la Bretonne. Su escritura se demora en la experiencia truncada por la efusión, por la memoria. La verdad de sus relatos no surge de su apego a los hechos sino al vértigo de la mirada, de su propensión abismal a lo innombrado de todo acontecimiento que se sabe siempre limítrofe, irrepetible, único. Su acecho nocturno de la vida de París revela en toda su crudeza las aristas de la pasión por el extravío de la mirada. En Restif, escribe Jean Varloot,

la función esencial de la penumbra es reforzar la agudeza de la mirada. El diablo de Lesage había levantado los techos, el "búho" circunscribe una imagen y filma. El silencio favorece su oído naturalmente fino, cómplice de la vista.<sup>6</sup>

El paralelismo de la escritura de Restif con el acto cinematográfico acentúa la alianza discordante, en su obra, entre cine y escritura. Párrafos más adelante, Varloot añade: "Restif se encuentra a sus anchas en la ficción de lo cotidiano". Su escritura oscila entre la ficción y el reportaje. "La poesía de Restif anuncia la del cine en blanco y negro, al asociar el pasado y la utopía, lo vivido y lo soñado."<sup>7</sup> El testimonio de Restif de la Bretonne es, sin embargo, quizás más que sus otros escritos, menos una crónica que una recreación, menos un registro que una mirada que vacila entre el horror, el entusiasmo y el desconcierto que se disgrega en voces y testimonios de otros. Los actos de esa población de los actos en la penumbra, narrados como resonancias parásitas, iluminan sin embargo, oblicuamente, el abatimiento del futuro. La verdad de las estampas y reflexiones de Restif no responden no sólo a su apego y rigor descriptivo sino a la visibilidad de su fervor. Sus relatos se inscriben ahí donde la ausencia de historia se hace patente, no sólo como vacío sino como exclusión, como desdén: la insignificancia de la voz y la implantación de los acontecimientos de los barrios bajos, de los arrabales omitidos minuciosamente de los recuentos, las crónicas, la historia. De la Bretonne inscribe en el texto la mirada sin lugar, extraña a la percepción de la historia de un París que se repliega para volcarse después en un asedio tajante y ambiguo en la estela del Terror.

<sup>6</sup> Jean Varloot, "Préface", en Restif de la Bretonne, *Les nuits de Paris ou le Spectateur nocturne*, París, Gallimard, 1986, p. 12.

<sup>7</sup> Jean Varloot, p. 27.

**La historia como olvidos íntimos:  
infidelidades de palabra, la conversación, la clausura**

En *La noche de Varennes* la narración del trayecto conlleva también la de sus momentos de reposo. El alto en las estaciones, los momentos cuando el viaje se suspende o se aplaza son, en la narración, el lugar que hace visible la disgregación de las historias, la discordia de las intimidades, el desencuentro de los hilos silenciosos de las historias propias. En *La noche de Varennes* el relato y el olvido se suceden en una serie fragmentaria. En efecto, el film de Scola es el relato de un trayecto, un cuento de viaje que transcurre enteramente en el camino, la crónica de un desplazamiento a través de parajes transitorios, limítrofes: encuentro momentáneo en el que convergen azarosamente personajes también marginales, inciertos, de dudosa reputación, en un momento también transicional de la historia en el que el rey es despojado de su aureola sagrada para transformarse en el emblema mismo de la amenaza a la ley. Pero es también la recreación de un lugar de encierro: la carroza. En el universo cerrado de la carroza se monta otra escenificación, la proximidad de los cuerpos azuza los rostros, los orilla a la mascarada de sí mismos: las cortesías, la tiranía de las efigies, el nombre propio. Ahí se acrecienta el juego de las máscaras, la representación. Los personajes se empeñan progresivamente en la modelación, la distorsión, la denegación y la confirmación de las identidades, sus mitos íntimos, sus espectros. Anécdotas, nombres, biografías, confesiones, confidencias impregnan la súbita escenificación de sí mismo en el trayecto. El anonimato encubierto por nombres vacíos es la condición para que emerja, develada en un resplandor, la confesión súbita, la efigie de sí mismo, sólo para disiparse nuevamente, en el ritmo que impone la sucesión de sombras y alusiones de la palabra. Los gestos ínfimos pueblan los cuerpos con la pasión del detalle. Los cuerpos en confinamiento son un pliego de jeroglíficos ofrecidos a la generosidad de la condescendencia, de la seducción y de los tedios del trayecto. El confinamiento no elude el recrudecimiento de las exclusiones, los desprecios, la violencia de las identidades. Después de un primer momento cuando sólo existe el orden anónimo, el hábito mecánico de los cuerpos, se va imponiendo en el encierro el peso de las narraciones, la invención y restauración de las historias, el peso de los nombres, las certezas que surgen de la memoria. El diálogo ocupa plenamente el espacio cinematográfico. Pareciera que se filma sólo palabras, gesticulaciones verbales, silencios, texturas de las voces. Y sin embargo, esas palabras no son sino un

reclamo de identidad, un apetito de memoria. En ese espacio clausurado, el viaje es la metáfora de la tensión pura que surge con la postergación de lo cotidiano, un desafío de identidad entre el reposo de las identidades habituales. Ahí, confinados, los cuerpos se abandonan a sí mismos, son arrastrados por la inercia de su propio nombre, por su propia ficción. El viaje aviva el espejismo de la propia historia, pone de relieve su sintaxis maquinal. Los personajes se enlazan desde sus propios deseos de identidad, de historia. La invención de sí mismos tiene como espacio privilegiado la clausura, es ahí donde se instiga la urgencia del encuentro, la pretensión de lo irreparable. Es en el estremecimiento de la clausura donde la fragilidad de la memoria fortalece la impaciencia de identidad.

La escritura se constituye en encierro cuando la memoria hace de la ficción el refugio capaz de redimir el cuerpo de la visibilidad del olvido; es ahí donde la verdad de la evocación exhibe la violencia de la ficción. En el confinamiento, la mirada adquiere una fuerza inusitada. Su materia retinente, su fisonomía elusiva, contrasta en los diálogos interiores con la modulación casi inorgánica, irrenunciable de las palabras. En la trama de Scola, la historia se adivina ya en la tutela casi inmaterial de los diálogos, en el agolpamiento de los ritmos verbales, en las evocaciones que se esbozan en los quebrantos de las conversaciones. Sometidos a la clausura, los cuerpos, las miradas y las palabras en el escenario ominoso de la carreta son la vía de acceso a la vida. La clausura convierte la contemplación de los campos, de las colinas, en una alegoría de lo ilimitado, pero también de un refugio contra la tiranía de la propia identidad, contra esa virulencia del nombre propio. En esa asfixia sólo el peso caprichoso de los residuos del lenguaje—los silencios, la tersura de una palabra, la fatiga de un ritmo, la suavidad inusitada de un acento, es decir, lo que escapa a la fijeza del mito, de la doxa, de la lengua— alienta el juego del amor, aplaza la fatiga de las identidades. *La noche de Varennes* hace patente que en esa zona de tránsito el mito de la palabra al aliarse con la memoria se implanta en la vida como un objeto dotado en sí mismo de la potencia y del resplandor de la duración. Y no obstante, ahí, en esa clausura, lenguaje y mito fracasan ante la memoria viva: el mito es pasado sin memoria y el lenguaje forja en la negación del tiempo, en la fragua de la regulación, los contornos de lo acontecido. Mito y lenguaje son ajenos a la duración nómada de la memoria, a la impostura volátil de la conversación, ambos están imposibilitados para restaurar la experiencia de lo atestiguado y la apuesta baldía de la identidad en juego, siempre en el filo del lenguaje.

*La noche de Varennes* transcurre enteramente en el camino. No es más que la historia de un trayecto. Vacía de acontecimientos, transcurre en los bordes mismos de la historia monumental, de la memoria social de los acontecimientos, donde se extinguen la memoria y la historia.

### Escenificación de los cuerpos: la seducción como cruce de silencios

Innumerables pasajes narrativos de *La noche de Varennes* escenifican el lenguaje de la seducción, su consagración, su fracaso: la seducción —figurada privilegiadamente en la efigie de un Casanova envejecido, fatigado, educado en su vejez en una “nueva sabiduría que preserva del desencanto” (Casanova, NV)— aparece como la consecuencia de la adivinación y el arrebatado de lo insólito. A la vez, la seducción significa el desenlace de la historia, su fracaso revela la figura de lo irrepetible mismo: nunca dos veces la misma caída, la misma promesa, los cuerpos se vuelven también transitorios, efímeros, intersticiales como el infortunio de la promesa. La clave de la seducción se adivina solamente en la sombra de la palabra. La seducción es el nombre de la suspensión de otro futuro que la inminencia, es la precipitación en la identidad fija, el canon. La plenitud que se cree adivinar como anticipo de la promesa, reside en la precariedad de la espera, en la vigencia de lo ausente, en la postergación que se cierra a la imagen del futuro como término, como encierro. La seducción no supone la entrega corporal sino el gesto que suscita en el otro la deliberada intensidad del tiempo, de la espera: de ahí que el recurso de la seducción sea la palabra y, en ella, la fulguración de la identidad y el vestigio de adivinación que late en la promesa.

Lo que fascina de la promesa de seducción es una fantasía paradójica: anticipa una posesión total y acarrea la excitación de la incertidumbre, de lo que sólo se vislumbra. Esa incertidumbre es la que despierta la espera de una experiencia de plenitud. La seducción de la promesa es otorgar otra identidad a quien cede a ese mundo indiferente que se bosqueja en las palabras. Es entonces la promesa de plenitud y de muerte, de la realización plena del amor que se confunde con la aniquilación. Sin embargo, la promesa de seducción da otro rostro al inacabamiento, el rostro de la expectativa sin historia, sin el arraigo en el fracaso. La seducción fascina, como toda promesa, a partir de la mirada fragmentaria que suscita, imperfecta, un futuro sin bordes que se anuncia sólo en el detalle. Barthes había advertido: no es el objeto total lo que fascina sino su desvelamiento como objeto



figurado. Es la contemplación intermitente del intersticio, la visión momentánea de lo fragmentado lo que suscita el goce. Es ahí, en ese detalle que desaparece, que se extingue o que se eclipsa, donde se arraiga la fascinación y, eventualmente, el amor. Así, la promesa de seducción es al mismo tiempo anuncio de totalidad y oscurecimiento de la historia y suspensión de la experiencia. El detalle parece revelar, en su fulguración momentánea, la emoción intemporal de la plenitud. El cuerpo que fascina carece de espesor, de contornos. Su tiempo escapa al decaimiento: tiene la vocación a lo intempestivo, es correlativa del espanto. El espacio que abre no es el de la presencia, lo percibido; sino el espacio sin bordes que se da con la adivinación de lo ausente. Al contrario que el miedo y el terror que se expanden, que irradian y que constituyen una atmósfera difusa, la fascinación se resguarda en el apego, en el esclarecimiento fugaz.

Para Shoshana Felman, "la seducción es antes que nada un realizador de la creencia".<sup>8</sup> El cuerpo es el punto ciego, inasequible de la promesa, al mismo tiempo que su culminación. La multiplicación de los cuerpos y las fisonomías, de las historias, es también la proliferación de fantasmas, de desenlaces, de futuros. Ambos escritores de los márgenes, aparecen distanciados emblemáticamente en *La noche de Varennes*. Restif vestido todo de negro, delgado, bajo de estatura, sin otra gracia que la mirada inquisitiva y burlona, mientras que Casanova viste todo de blanco ya manchado por el tiempo, un traje percutido, un porte altivo e intransigente, la vejez con los rastros del asedio. Entre ellos es marcada la diferencia de las fisonomías, los rostros, el contraste desapacible de los cuerpos. Quien seduce pronuncia la promesa del encuentro y de la alianza como culminación de la historia. La promesa encierra también, muda, la anticipación del final, del abandono. El cuerpo futuro de la promesa está arraigado en una fantasía que lo antecede y lo alimenta, es el cuerpo de una historia. El cuerpo creado por la promesa es la invención de una duración —sea ésta efímera o infinita—, un destino. La adivinación es el signo de la seducción. El seductor es el augur y el historiador, el que advierte lo indecible del pasado y lo inimaginable del futuro. El augurio es la nostalgia de un cuerpo rescatado de su eclipse, devuelto a la visibilidad. Pero la promesa es falsa. Como la del augur y la del historiador. El seductor tiene como destino el fracaso final, la contemplación final, inconfesable, de lo indecible, del misterio que habita los cuerpos

<sup>8</sup> Shoshana Felman, *Le scandale du corps parlant*, París, Seuil, 1980, p. 42.

y la historia. Al hablar de las insólitas condiciones en que se dice que han llegado a ocurrir las conquistas de Casanova. M. Vendel exclama:

“Quizás asista aquí mismo entre las dos estaciones a su milésima conquista.”  
 “¿Por qué no satisfará a M. Vendel?” señala provocadoramente Mme. de Laborde.

[Mme. de Laborde recuerda situaciones de “conquista” narradas por Restif en sus relatos, acaso autobiográficos, que ocurren en los lugares y situaciones más insólitos.]

“No se dejará vencer por una carrosa...” concluye Mme. de Laborde.

“No encuentro eso divertido...” exclama Casanova. “Es lo mismo, lo que es importante es que haya... (pausa, vacilación) que en el amor haya, que haya... (silencio... Casanova mira con cansancio, acaso con tristeza o nostalgia hacia fuera, el paisaje domina la toma)...

“¿Qué haya...?” pregunta la viuda.

“Misterio”, irrumpe Restif. (NV)

La palabra misterio es equívoca y contradictoria: enuncia lo impronunciable. No aquello sobre lo que pesa una prohibición, sino lo que rechaza incluso la fuerza negativa de la imaginación. Es lo inimaginable mismo, señala el punto vertiginoso de una cultura y un lenguaje, el punto abismal de la pasión, la precipitación muda, nocturna del amor.

La adivinación es creación de cuerpos e historia. De ahí la historia como promesa de cuerpo y de sentido, como seducción destinada al destino de toda seducción: la decrepitud, el sinsentido, la confesión de impotencia. La historia es una propuesta de una disciplina extinguida y probablemente inaccesible. La fantasía disciplinaria se encuentra al final de las utopías que se centran sobre en la maleabilidad indiferente del cuerpo, en la intervención del cuerpo en la sintaxis inerte de la estampa sadiana. Las utopías eróticas se contraponen, dialogan, se cancelan recíprocamente. Sade, cuya pasión por la destrucción del cuerpo presente se enfrenta precisamente a la utopía tenue de contacto gozoso de Restif, confluyen sin embargo en la pedagogía. La utopía se enfrenta con propia extinción en la exigencia y diseminación de las pedagogías. Los cuerpos se tornan ejemplares, universales.

Sólo que la condición de toda adivinación, como de toda promesa, es el olvido, la extinción del pasado, desoír las derrotas de la anticipación, ignorar la mortandad de la iluminación, acallar los abatimientos del augurio. Casanova es el adivinador, el que, concededor de la esencia femenina, es

capaz de vislumbrar sus historias. Pero la clarividencia no esconde su juego de fingimiento, no exige sino el deseo de creencia, de olvidar la propia historia en el empeño de entregarse a la cancelación del futuro, a la promesa infértil. Todo recuerdo vela la seducción, lleva la huella del fracaso: devuelve el nombre propio, todos los nombres, como el emblema de lo irrealizado, del desencanto. Ningún error, ninguna desavenencia de lo narrado y lo atestiguado secretamente por la propia experiencia, ninguna estrategia para desmentir la verdad, derrotan el deslumbramiento que precede la entrega o la devoción. Así, la seducción por la adivinación no es sino un rostro de otra seducción más conmovedora: la que cede a la promesa. Ambas son un rechazo del pasado el anuncio de la vocación dual de los cuerpos, del deseo.

*La noche de Varennes* es precisamente el destino dual y equívoco del cuerpo, su vacuidad y la presencia siempre fragmentaria que da su arraigo a la seducción. Pero *La noche de Varennes* enfatiza un punto de crisis, sin retorno, para la promesa de seducción: el de la repentina iluminación que anuncia la decrepitud, la muerte, la historia singular de los cuerpos, su destino propio, su memoria, su aura. Restif, pero sobre todo Casanova, son en el film de Scola, la efígie del envejecimiento. La vejez separa los cuerpos, son cuerpos marcados por un reposo sin espera. Son cuerpos invadidos por la muerte de los otros, cuerpos que residen en el territorio del duelo. Esos duelos, la plenitud de la propia muerte deja sus marcas –sus signos– sobre el cuerpo. La historia impregna esos signos y se despliega ante la mirada. Irreversible, la historia separa a los sujetos, los confina en su propia identidad: es, paradójicamente, un encierro y un triunfo del que sólo se obtendrá la redención de las muertes, todas.

La voz de Restif de la Bretonne, hilo conductor del relato, aparece como un testimonio de la seducción:

“¿una mujer diaria?”, pregunta el inspector a la hija de Restif en la secuencia que encabeza la anécdota. “Oh no, muchas más, a veces hasta tres en un día”, responde la muchacha. (NV)

Esa seducción no es ajena a la prostitución, el juego de una voz sin identidad y en permanente transfiguración: una voz frágil ante las inclinaciones de la efusión, la ensoñación y el erotismo, arrastrada a la metáfora y dominada por la pasión y los fantasmas de la mirada. Restif es introducido a la intriga en un prostíbulo, marcado ya por el fetichismo, la presencia de

la perversión, pero también, como seña residual de una sexualidad singular. *Voyeur* y fetichista, Restif se abandona a una escritura a la deriva de los impulsos, gravita alrededor de la fascinación por el velo, por la opacidad enigmática del objeto incierto, de un objeto que velado por una negación que lacera el deseo. El fetichismo domina esa historia íntima, pero en *La noche de Varennes* se vuelve el emblema de otro fetichismo, más vasto, más desconcertante: el de los procesos sociales mismos, el de los juegos de poder cuyo fundamento es el fetiche: el vestido del Rey aparece como un centro en sí mismo, encrucijada de las estrategias del despotismo, del sometimiento de los muchos al cuerpo vacío del uno, del monarca. Ese fetiche aparece en la interpretación de Scola como un símbolo capaz de despertar por sí mismo el pasmo reverencial, la visión divina de la monarquía.

Pero el fetiche y la perversión derivan en la fuerza argumentativa de la utopía, en su vocación pedagógica. Se advierte en esta alianza de la perversión y la pedagogía, la obsesión de occidente por tender un velo, una trama de signos ante la irrupción de la muerte, ante la evidencia de la desaparición. Esa vocación de erradicar los signos de la muerte vaciará a Occidente de su fuerza vital. Se sabe ya la complicidad que aproxima toda pedagogía a una disciplina cuyo fondo es el vacío del cuerpo. Los retablos mortíferos de Sade no esconden detrás de su proliferación de posturas, gestos, sino la convocatoria de un destino donde esas figuras, esas estampas visuales que dominan la sexualidad, consagren la inmovilidad del placer. La culminación de la utopía sadiana es la apatía, el afecto sin alteraciones cuyo fundamento es la eficacia pedagógica del mal. Transformación del cuerpo presente, inabarcable, en cuerpo visible, futuro, inmóvil: el horizonte de lo inerte es el cumplimiento de la finalidad del cuerpo. Solamente el acceso al goce hace posible la densidad momentánea de los cuerpos. No es que la promesa del placer en la utopía de Sade reclame la transgresión de la norma: el proyecto sadiano se alimenta de la promesa de acceso al cuerpo disciplinado. Ahí reside la posibilidad de encontrar en el mal la violencia que despierta el goce. El cuerpo disciplinado es clasificable, descriptible: objeto dócil, maleable, cuerpo ínfimo destinado a la combinatoria. Pero es también un cuerpo explicable como el movimiento mecánico de la Naturaleza. Pero ese cuerpo, disciplinado según el código neutro y sin finalidad de la naturaleza, hace posible su degradación, el mal. Sade pone en boca de uno de sus personajes:

estoy perfectamente seguro de que no es el objeto del libertinaje lo que nos anima, sino la idea del mal, y que, en consecuencia, es sólo por el mal que nos excitamos y no por el objeto, de tal forma que si ese objeto estuviera despojado de la posibilidad de hacernos hacer mal no nos excitaríamos por él.<sup>9</sup>

A diferencia de Sade, en la utopía de Restif de la Bretonne, plenamente libertina, la multiplicación jubilosa de la prostitución —esa relación que, para Barthes, libera del vértigo de la pregunta por la identidad, el “quién soy yo para el otro”— se enfrenta a toda relevancia del mal, sin perder, sin embargo, el lazo que conjuga la primacía de las sensaciones y las exigencias contradictorias, insostenibles de la razón. La utopía de la Bretonne bosqueja el mundo donde —en evidente respuesta a las utopías sadianas— “el libertinaje no tenga nada de cruel para el sexo de las gracias, y les infunda más bien la vida, que causarles la muerte; donde el amor, devuelto a la naturaleza, exento de escrúpulos y prejuicios no presente sino imágenes rientes y voluptuosas.”<sup>10</sup> la mirada de un sensualidad iluminista se aparta de la que ha referido Casanova en sus *Memoires*: Si la utopía de Restif de la Bretonne se alimenta de la vocación para una exploración de las “delicias del amor”, la de Casanova se expresa una pasión en los límites nocturnos del proyecto iluminista: la exploración de los confines de una libertad que se revela como una moral que hace patentes de los alcances equívocos de la razón. No se trata de la consagración de la razón sino, como en todas las utopías libertinas, el destino de la razón como tragedia. Roustang reconoce en las *Memoires* de Casanova una tentativa radical pero que ha sido destinada deliberadamente al fracaso:

Lo que él intenta construir es un hombre libre, no en el sentido clásico, sino en el sentido de que no estaría sometido ni a obligación ni a un imperativo. No se atribuye la maldad de violentar las leyes por las que la sociedad lo encadena, más bien las exacerba al entregarlas al ridículo. Es por la burla y el libertinaje que busca corroerlas desde el interior, sin tocar su superficie, lo que obstaculiza su obsesión de que todo está permitido.

<sup>9</sup> Citado en Yvon Belaval, “Préface”, en D.A.F. de Sade, *La philosophie dans le boudoir*, ed. realizada, anotada y prologada por Yvon Belaval, París, Gallimard, 1976, p. 24.

<sup>10</sup> Restif de la Bretonne, “Preface” en *L'Anti-justine*, París, Le Pré aux Clercs, 1998, p. 17.

De ahí su necesidad de enmascarar de mil maneras sobre todo para no ver lo que transgrede. Busca también la libertad al exigir de la realidad que muestre en la escena sus fantasmas y que, por ello, pierda todos sus imperativos.<sup>11</sup>

La sensualidad de Casanova tiene un único destino: la incertidumbre, esa luminosa catástrofe de los cuerpos, ese fracaso venturoso de la seducción. La posibilidad de lograr la libertad por la multiplicación de las máscaras interroga no sólo el sentido de la seducción, sino también el alcance de la transgresión, no la revocación de la ley sino la exhibición de su arbitrariedad y con ello, la suspensión de su obligatoriedad: escenificación y burla son los recursos para la suspensión de la fuerza imperativa de la ley. La fuerza de la ley se extingue ante la mimesis exhibida como representación grotesca y, al mismo tiempo, como violencia real contra los imperativos de la moral en ejercicio.

*La noche de Varennes* muestra el desenlace final de la mascarada que se preserva hasta convertirse en la exhibición pública de su artificio. La serie de las máscaras termina en la mimesis grotesca de sí mismo. La máscara como escenificación del tiempo, como exhibición de la manipulación de la propia mimesis, como nostalgia y como confesión tácita del fracaso de la seducción. En la efigie que forja Scola, Casanova se exhibe con un maquillaje deslavado, la erosión de la energía del porte, el desvencijamiento del cuerpo, el abandono del resplandor impecable de la vestimenta: aún bajo la erosión del agobio, los rasgos de la mascarada primordial se mantienen, Vemos a Casanova, aquejado de achaques, cojeando, con una peluca que encubre su calvicie. Los signos que antes revelaron su fuerza de seducción hacen visibles los signos de la extinción del a vida: el rictus de cansancio, el desencanto ante su propio lenguaje. La seducción deja de ser la metáfora de la burla de la ley moral, deja de evocar la irrisión de la ley, para reducirse a una mero episodio, al costo vital de una experiencia. El fracaso de la seducción, su escándalo no es sino la sabiduría de la degradación de lo vivo. Las imágenes de Scola ahondan en la mirada que anuncia el amanecer del silencio en el cuerpo, la clausura de la mascarada de la seducción. El rostro de Casanova ostenta los signos de la reticencia, y de la claves ridículas de la fascinación: su fama de mago lo tornaba un ser divino, consagrado

<sup>11</sup> François Roustang, *Le bal masqué de Giacomo Casanova*, París, Minuit, 1984, pp. 11-12.

por la prohibición. Fundaba su fascinación en su aura distante y su capacidad para el augurio.

En *La noche de Varennes* la seducción desemboca ineludiblemente en el fracaso: Casanova rechaza la invitación abierta de la viuda que ha caído presa de la irradiación del nombre y la leyenda del personaje; Thomas Paine rechaza, al final, la tentativa de acercamiento de Mme de Laborde; la cantante de ópera elige seguir sola su trayecto y rechaza las ofertas de su amante.

“No me consuelo...”, dice la viuda a Casanova. “Mi vida es un desierto. Y me desconcerté viéndolo. Hizo su milésima conquista ahí. No la rehuse... Hoy todo es posible, usted lo ha dicho. Sería mi felicidad. Se realizará mi felicidad... Haga una locura, lléveme. Iremos a donde quiera, a mi casa en la campiña.

Por favor, Giacomo...”

“Querida Señora –responde Casanova– lo que usted llama locura, hubiera sido sabiduría hasta hace un tiempo, pero a los 66 años se adquiere otra sabiduría que no da la felicidad, pero que nos evita la decepción... Le agradezco su doble proposición pero yo soy el único que puede lamentarlo. (Se mira a un pequeñísimo espejo) No es el viejo el que le ha cortado el aliento, sino su nombre, su fama y su pasado, cosas que ya no existen. En todo caso, Señora, gracias otra vez.” (NV)

Casanova devela descarnadamente las claves de la seducción: es sólo el nombre propio, la evocación de un pasado, la estela del heroísmo que se tejen en torno de él. Una vez exhibidas esas claves, sólo quedan los cuerpos, el fracaso. Casanova seduce a partir del mito que lo nombra y que lo inscribe ya en el territorio de la leyenda: la seducción surge solamente de la narración que lo antecede, lo figura como un cuerpo y una potencia desplegada, como una fantasmagoría de la plenitud corporal. Casanova es el nombre de una historia espectral. La seducción no es sino el arraigo en los cuerpos de esas palabras vacías, equívocas, de ese juego de intersticios del lenguaje, de resplandores ínfimos del nombre.

Las *Memorias* de Casanova no son sólo el fracaso de la seducción sino también el de la historia. La palabra está invadida por la obsesión del tránsito de los nombres, las presencias, y la bruma agobiante de la repetición: las figuras entran y salen a la espera de la identidad, de una identidad que por tiene la certeza y la duración de los cuerpos entregados, de las sexualidades deslizantes y sin linderos.

La seducción es el diálogo entre afectos inconmensurables: la seducción reclama la indiferencia ante la reciprocidad del amor. No hay respuesta para la seducción. Esta es unilateral. Entre quien seduce y quien es seducido no hay siquiera el extraño consuelo de la asimetría, sólo un vínculo tajante. Y de ahí la pendiente del olvido. La violencia de la ennumeración que no es sino el fracaso de la memoria, el desahogo de una historia que ha desafiado la apuesta mortal de las identidades. La memoria aparece de un solo lado: sólo quien ha sido seducido tiene el privilegio brutal de la memoria de la devastación del amor. La memoria de Mme. de Laborde revela desde el primer encuentro con Casanova en el umbral de una posada, durante una parada, sin que éste lo advierta. La agitación del retorno, de una repetición que niega sin embargo, toda posibilidad de identidad de lo que retorna: todo ha cambiado, ellos, las circunstancias, la historia, la memoria; todo ha caído en la serenidad de la devastación. Y sin embargo, toda la historia de Mme. de Laborde parece agolparse en el silencio mudo de la conmoción que no ha suscitado siquiera el reconocimiento. Aflora una reminiscencia a la espera de una consagración, un vínculo que todos saben destinado a la confirmación de la imposibilidad. Las historias se separan irreversiblemente. De un lado, el puro vacío, el simulacro de sentido, en la otra, la devastación de la historia, el reclamo imposible de olvido. Para ellas no hay otro olvido, no hay otro consuelo que la búsqueda de un asentimiento de la experiencia: "Así es". Uno y otro no son sino figuras de un mismo rostro: el de la precipitación en la muerte. Scola esboza en el diálogo de imágenes, en la exploración de la visión "negativa" de los signos, el acto de memoria como un permanente recommienzo, como un destino en diálogo que es también una complicidad. la complicidad no puede eludir un último gesto, extremo: el de la confesión amorosa. En un momento de un trayecto lento, accidentado, en que los pasajeros tienen que bajar de la carroza y se da finalmente el juego deshilvanado de las conversaciones y los requerimientos, Mme de Laborde y Casanova se encuentran en la privacía que les da un momento de descanso en el camino:

"¿Usted sabe... que lo vi cuando tenía cinco años?", pregunta Mme. de Laborde.

"¿Es verdad?"—exclama Casanova.

"¿Le puedo confiar un secreto?", murmura Mme. de Laborde.

"Usted fue el primer amor de mi vida."

"Me conoció demasiado temprano y yo demasiado tarde." Responde Casanova.



“Pues sí... (Pausa, miradas) Nuestros compañeros de viaje nos esperan”, termina Casanova.

“Podrían pensar que nos hemos alejado para tener una pequeña conversación... amorosa...”, añade Mme. de Laborde.

“Para mí lo ha sido”, concluye Casanova. (NV)

La confesión de un amor pasado, es el nombre de un tiempo ya transcurrido, clausurado, que ha recobrado y desandado el estremecimiento de la seducción. El rostro del seductor es el de la ausencia de historia, de memoria; es la memoria de una indiferencia. El amor sin la ficción de la promesa que se abisma en el presente, haciendo de la espera una cancelación paradójica del futuro. El desencuentro no es sólo de las edades, sino de la memoria y del futuro, de la verdad de lo narrado. Y la imposibilidad, asumida hasta el límite de lo descarnado es el último reducto del erotismo. El crepúsculo de la seducción es, acaso, la marca residual, memorable, del amor. Es el juego que urde finalmente una alianza entre la memoria y la creación de un pasado común, de una presencia vivida en la estela del recuerdo: un erotismo que se experimenta en el nudo abismal de las historias. El momento extremo del erotismo que no es otro que el de la mutua confesión de amor, sin más cuerpo que la afirmación de un afecto sin duración, sin intensidad, una memoria pura del afecto, sin arrebató, sin la ilusión de la comunidad.

Restif de la Bretonne, Sade, Fourier: las utopías de los sentidos, del placer, impregnan el pensamiento político de fines del XVIII, imponen al libertinaje de los siglos precedentes una inflexión. No es la rebelión contra los designios de una moral fincada en la emanación teológica del mal. Se trata de un placer que busca su liberación del extravío, recurriendo a la libertad limítrofe de la razón. El cuerpo se disipa: se convierte en superficie, en la mera condición de las sensaciones. Condillac había anticipado ya la nueva relación entre cuerpo y sensación con la estremecedora metáfora de la estatua capaz de adquirir progresivamente series discordantes de sensaciones, para así revelar la fisonomía de los mundos posibles que se forjan en los sentidos. El empirismo prefigura la exaltación sadiana que se interna en las paradojas de la libertad. El cuerpo como soporte neutro de las sensaciones no es sino una vertiente que hace visible el cuerpo inerte del monarca que se pavonea y se confunde con las insignias del poder.

## La disgregación del cuerpo neutro: contra el centro del cuerpo monárquico

Durante el siglo XVIII, el universo del cuerpo se trastoca, se expande, su alianza se propaga hasta hacerse tangible en los rostros incomparables. La metáfora del cuerpo se infiltra en los lenguajes. Los objetos celestes y la materia química, pero también los organismos biológicos, las fisonomías, las sensaciones, la pasión, la sociedad, los estratos se transfiguran bajo la metáfora omnipresente del cuerpo, entidades e identidades autónomas, que se entregan a la nominación, al espectáculo, a la mirada. Momento álgido en el cual se alcanza el cenit de la corporalidad: momento de luminosidad del cuerpo, pero también umbral que marca su oscurecimiento radical, su caída en la sombra ante la primacía de la efigie sagrada del poder. Scola juega con la gravitación del poder en los signos del cuerpo y sus investiduras.

En el relato de esos días conmovidos por la huida y la aprehensión del rey, leemos en las *Noches revolucionarias*: “¡Tres días de líos y de agitación! Sin embargo, la noche del 22, se supo la noticia del arresto en Varennes de Louis y de su familia. Se supo cómo el jefe de la posta de Sainte-Menehould le dijo al conductor: “¡Detente o tiro dentro de la carroza!” y Louis dijo: “En el caso, detente.”<sup>12</sup> No hay en la escritura de Restif un relato del arresto y el confinamiento del rey. Nada del levantamiento y la inquietud populares que impidió la huida de Luis XVI. Esos tres días no dejaron otra huella en la escritura que esa consignación de un detalle marginal de la detención del monarca. Scola captura el momento en que Restif mira cómo el cuerpo del rey se revela finalmente como un mero soporte del juego de emblemas de lo social. El cuerpo del rey y de María Antonieta aparecerán siempre como alusiones distorsionadas en el lenguaje, como residuos de una narración de juegos carnavalescos poblados de disfraces y máscaras. Su rostro, borrado durante toda la película, aparecerá con el resto de la familia del rey, en un juego de medallones que Mme. de Laborde muestra a todos sus compañeros de viaje: imágenes de cabezas truncadas que prefiguran ya el cuerpo fragmentado de la monarquía y el destino de la decapitación.

Finalmente, en la secuencia en que concluye el viaje. La carroza llega a Varennes. Restif de la Bretonne y Mme. de Laborde logran introducirse al recinto donde está detenido el rey. Logran encontrar un sitio entre la multitud que se agolpa ante la habitación donde se ha realizado el arresto.

<sup>12</sup> Nicolas Restif de la Bretonne, *Les Nuits révolutionnaires*, p. 216.

Miran a través de una rendija abierta a ras del piso en la pared de su cárcel improvisada en Varennes. Movimientos de pies, piernas truncadas, pasos en la coreografía de la iracundia. Aparecen los cuerpos de la familia del monarca, sólo el movimiento de sus piernas miradas a través de rendijas, no hay rostros. Acaso voces. Las fisonomías del rey y su familia se adivinan en el movimiento de pies, en voces arrancadas de los cuerpos con las huellas del terror del arresto que precedería la ejecución. Cuerpos de identidades devastadas, imágenes desmembradas, los cuerpos del rey y la reina se vuelven una mímica grotesca que intensifica el patetismo de una devoción incalificable: esos cuerpos sin rostro se ven sometidos a la miseria, vacía de investiduras, despojada de los signos del poder, ataviadas con la proximidad de la muerte degradada. La utopía del cuerpo consagrado del poder monárquico se transforma en un teatro gignol grotesco, poblado de piernas que se mueven al ritmo del acecho. La certidumbre inquebrantable ante el poder monárquico se abate, se repliega en los espejismos del fervor. Se hace visible el fundamento de esa veneración abstracta del pueblo, frágil, reversible, fiel sólo a los signos de los cuerpos sin rostro, sin carne. La verdad de la historia se contempla en vilo en esos pies que recorren las tarimas. El rey no es sino un cuerpo vacío, cuya violencia estratégica consiste en que es el mero soporte de los signos de la realeza: un cuerpo en sí mismo indiferente, inerte. El cuerpo monárquico, soberano, intangible es sólo un espectro de metonimias, en que partes del cuerpo o vestimentas constituyen el eje narrativo de toda la película. La fuerza de las investiduras que es también el emblema de la separación, de la distancia que funda el ejercicio del despotismo. El cuerpo del rey se abisma en sus vestimentas. La historia re-creada por Scola gira en torno del desplazamiento que lleva del cuerpo narrado del rey, marcado por el signo vacío de su vestimenta, a una no-visibilidad, al cuerpo del rey exhibido como mero soporte de los signos del poder.

Por el contrario, el momento de la extinción del cuerpo, del rostro del rey será el momento de aparición de los rostros campesinos, de su diversidad, de su propia individualidad. Scola se demora, en la parte final de la película, en esos rostros marcados por la emoción contradictoria del rechazo de la figura monárquica. *La noche de Varennes* hace visible también el surgimiento de los rostros de cada hombre del pueblo. Se quebranta la unidad del pueblo como cuerpo homogéneo, como fisonomías que se funden en una sola unidad, en el fervor de la servidumbre ante el monarca. El pueblo se revela como una amalgama en disgregación de rostros singulares, propios, que cobran toda peso narrativo en la fuerza emotiva de su contras-

te, de su distinción, de su capacidad expresiva propia. Los rostros alcanzan por primera vez una legibilidad propia que rechaza acaso por primera vez, la densidad indiferenciada de la masa en fusión cuya visibilidad contrasta con la nitidez con la que se destacan los rasgos de la aristocracia.

“En el fundamento del totalitarismo se advierte la representación del pueblo-uno”, escribe Claude Lefort. En esa misma secuencia en que culmina el relato, cuando el carruaje con la marquesa llega por fin a Varennes, ella mira, acaso por primera vez los rostros de esos hombres y mujeres que rodean enardecidos la improvisada cárcel del monarca. La cámara se detiene en esos rostros, cada uno singular, innumerables e irremplazables. Ella exclama más tarde, como en una confesión de extrañeza frente a la hostilidad de esos hombres ante ese monarca convertido en reo, frente a lo irreconocible del “pueblo”: “Cuando se los ve de cerca son muy distintos.” El hundimiento del cuerpo neutro del monarca, vacío, centro del poder y sin embargo emblema de la unidad del cuerpo social, es la reaparición del cuerpo, pero no el de la seducción, sino el de su fracaso. No el cuerpo neutro sobre el que se impregnan las huellas de los sentidos, sino el cuerpo atravesado por la historia y el sometimiento, por el tiempo.

Es la búsqueda de una reconstitución de la identidad del cuerpo más allá de la referencia especular de un centro corpóreo. Una vez caído el cuerpo del rey, una vez sin sustento la personalización del poder, sugiere Lefort, el Antiguo Régimen es incapaz de atribuir al poder un lugar y un cuerpo. Una vez caído el Rey el poder monárquico pierde el atributo de lo visible, se disgrega en múltiples rostros, en identidades ínfimas y signos sin un vértice que marquen la soberanía. Con la fantasía democrática acompañada por el Terror lo que cae no es un orden político o un régimen administrativo íntegros; se conserva la relativa continuidad de las instituciones políticas, administrativas e incluso legislativas. Después del estremecimiento de masas hay una paulatina recuperación de las instituciones del Antiguo Régimen. Lo que ha cambiado es la clave del universo simbólico del poder: el cuerpo del rey se aniquila; el cuerpo se disipa, desaparece el centro que parecía contener los emblemas de la duración y la condensación de todo vínculo social. En la imaginación la disgregación del cuerpo del rey se propaga a la sexualidad, a los cuerpos. En *La noche de Varennes* la alianza de tiempo, espacio y cuerpo en el relato histórico culmina en la vacuidad metafórica del cuerpo monárquico, en la invención de otra visibilidad para el cuerpo, que trastoca enteramente el juego de la seducción del poder, de sus estrategias, donde el cuerpo carece de otra identidad que la de su inscripción en la vasta e incierta confluencia de las tensiones disciplinarias.

El cuerpo vacío del rey, su a-significancia no es sino la alegoría de la densidad neutra, incalificable, del cuerpo del poder, un centro absoluto cuya fuerza reside en la extrañeza ante la significación: lo innombrable mismo que, sin embargo, se impone como una efigie material, tangible. Es el vórtice de la voluptuosidad de la servidumbre que se vence ante la contemplación de la plenitud cautivante de la efigie de un centro poblado por la densidad misma de sus signos.

*La noche de Varennes* escenifica la calidad dual de los cuerpos: en principio, el cuerpo es una metáfora ya inmóvil para designar el campo social, su unidad, su identidad. Luego, la metáfora del cuerpo se desplaza, se convierte en recurso de inteligibilidad de lo social mismo: Tocqueville recurre insistentemente a la referencia al cuerpo cuando busca comprender la pendiente de la disgregación social que desemboca en el estallido revolucionario. En Tocqueville, la metáfora del cuerpo conjuga el universo inorgánico de Lavoisier y la interrogación sobre el ánima que alienta las fisonomías que comienza a afirmarse en la cauda de la Historia Natural del siglo XVIII. Cuando analiza las relaciones entre la nobleza, la burguesía y “el pueblo”, Tocqueville escribe:

Observemos en la pequeña parte de la nación [la burguesía] separada del resto, divisiones infinitas. Parecería que el pueblo francés fuera como esos pretendidos cuerpos elementales en los que la química moderna encuentra las nuevas partículas separables a medida que los observa más de cerca. No he encontrado menos de treinta y seis cuerpos diferentes entre los notables de un pequeño poblado. Estos cuerpos diferentes, aunque extremadamente menudos, se empeñan en empuñarse todavía más. Cada día se purgan de las partes heterogéneas que pudieran contener, con el propósito de reducirse a los más simples elementos.<sup>13</sup>

Las imágenes de Tocqueville ahondan la metáfora del cuerpo, incorporan a la mirada el carácter abismal que había tomado el universo inorgánico: el cuerpo formado de otros cuerpos, el cuerpo que revela en su fisonomía, la sintaxis tácita, inaccesible, de los cuerpos íntegros aunque íntimamente fragmentados. Sólo que, en el *Antiguo Régimen*, la fragmentación es suturada por la imagen del cuerpo del monarca. Al exacerbarse la mirada,

<sup>13</sup> Alexis de Tocqueville, “L’Ancien Régime et la Révolution”, en *Tocqueville* (introd. y notas de Jean-Claude Lamberti), París, Robert Laffont, 1986, p. 1010.

la frontera entre los cuerpos se multiplica hasta convertirse en una multitud de identidades capilares. La mirada ha encontrado en su creciente agudeza el punto más extremo de la tensión política: los cuerpos ínfimos de los ciudadanos de la revolución surgen a una identidad sin nombre, sin identidad, pero sin centro.

La revolución democrática, subterránea durante tanto tiempo, explota cuando el cuerpo del rey se destruye, cuando cae la cabeza del cuerpo político, cuando, con el mismo golpe, la corporeidad de lo social se disuelve. Entonces se produce lo que me atrevería a llamar la desincorporación de los individuos.<sup>14</sup>

Esa desincorporación es también la aceptación de la imposibilidad de la verdad intangible pero al mismo tiempo absoluta de la monarquía, el escándalo de la promesa impronunciable de plenitud de la monarquía. La historia que emerge de la violencia revolucionaria se revela tan abismal como los confines microscópicos de las fisonomías últimas. La parábola del cuerpo social se derrumba con la supresión del cuerpo del rey, con la entrega de la identidad social a la indeterminación democrática, carente de perfil y de identidad. La democracia labra otra visibilidad: el cuerpo social se hace visible sólo como disgregación, es inaprehensible como emblema, como centro.

La democracia inaugura la experiencia de una sociedad inaprehensible, que escapa a todo dominio, en la que se calificará al pueblo como soberano, ciertamente, pero en la que no dejará de interrogarse por su identidad, o la permanecerá latente.<sup>15</sup>

La revolución no es sólo la destrucción de un campo estratégico de ejercicio de poder sino una vasta interrogación sobre la identidad, la mirada, los cuerpos y la interrogación no puede dejar al margen el sentido del futuro, de la promesa.

*La noche de Varennes* al explorar el orden de la escritura, su clausura, el silencio de la historia, la vacuidad de la promesa, el fracaso de la seducción,

<sup>14</sup> Claude Lefort, "L'image du corps et le Totalitarisme", en *Confrontations*, n. 2, 1979, recogido en *L'invention démocratique*, París, Fayard, 1981, p. 179.

<sup>15</sup> Claude Lefort, p. 180.

la mascarada de las identidades hace de la narración cinematográfica el ejercicio de una múltiple ironía que reclama la invención de otro lugar para la memoria, para sus imágenes, para el relato cinematográfico mismo. La mirada de la historia se confunde: se narra la mirada del narrador, se reproducen en momentos sus propias reminiscencias, se sigue a la mirada destinada a la escritura, pero arrastrada por la inquietud del azar, y que presenciara conjeturalmente un episodio excluido de la escritura. Todo el film es una larga meditación irónica sobre el silencio y la aceptación del fracaso de la palabra: la maquinaria óptica confunde testimonio y alegoría, relato y escenificación plástica.

En *La noche de Varennes* la ironía está encubierta por la ficción y por el simulacro de la historia. La ironía hace patente con la sombra del humor y la torsión de los signos la experiencia de un vacío que se implanta entre la inquisición de la mirada y la propia imagen. La voz de la ironía es impersonal, sin identidad, sin cuerpo. El testimonio de la ironía no es sino la negación radical de lo perceptible. La ironía rechaza la inocencia de la imagen, el apego a lo mirado. Es su revocación, su trastocamiento: la iluminación de lo irrepresentado. Es la visibilidad de lo que se ha sustraído a la mirada. La inquietud y la gracia de sus descripciones imperceptibles surge de la ausencia de lo que nombra. Y sin embargo, la fuerza de la ironía está en su pretensión de verdad. La ironía rompe la alianza entre verdad e imagen. La ironía es una mirada incisiva y opaca, de edad incierta, es el fracaso de la fascinación de los espejos. Funda su violencia en la exacerbación del detalle que no es otra cosa sino el rastro fragmentario de una evidencia que emerge con el fracaso de la mirada. Es esa distancia entre la voz y sus signos, entre los signos y lo percibido, entre la percepción y la evidencia lo que advierte de la radical negación que define la ironía. La palabra irónica es la violencia de un vértice que escinde las geometrías errantes del lenguaje, la elocuencia de las descripciones. La narración de Scola exhibe cada rasgo de la ironía: las imágenes, los nombres, los tiempos, los signos, los escenarios responden minuciosamente a lo evidente, pero la narración se abisma en el detalle para revelar los límites de la mirada. Sus imágenes son indiferentes a las certezas de la historia, son incluso su negación. La mirada de Scola no tiene lugar: no se mira desde ningún lado. Ni ficción, ni relato, ni historia, sino la visión de lo meramente conjetural, lo inimaginado. El cine se coloca entre la crueldad de la vida y la impaciencia de la desaparición. La ironía de la imagen en el cine, repite paródicamente la promesa de la máquina óptica: *repetir* a su antojo el estremecimiento ante la visión

de lo no vivido, de lo no ocurrido, lo no visto. *La noche de Varennes* revela la imaginación *inherente* a la pasión óptica: adentrarse en la mirada, en el detalle, es abandonarse a esa iluminación de lo no visto, al juego irónico de la mirada, a su capacidad para recobrar como evidencia el mero susurro de la percepción. La ironía de la imagen es exhibir, flagrantemente, la desmemoria de la percepción. El cine revela la fertilidad del olvido, su papel en la verdad espectral de la historia. Las imágenes de Scola sugieren, con su propensión paródica, otra promesa: la visibilidad de lo conjetural, la reiteración de lo inexistente para la historia, la contemplación de lo que reside en la zona intersticial entre lo imposible y lo olvidado.

*La noche de Varennes* ahonda la parodia trágica de los artificios ópticos: conjura nuestra condena a olvidar lo que no ha tenido lugar. El cine engendra la evidencia de lo que ha permanecido muerto, al margen de la vida, del tiempo, del recuerdo, y que se vislumbra como un mera potencia, un azar, el duelo ante una historia in-vivida. La historia existe en el film como una mera irradiación y fulgor de una muerte —lo no vivido, lo invisible— mostrada como acontecimiento. Cuando remeda la historia, la imagen cinematográfica no es más que una memoria aberrante, inhumana —la memoria de dios, de lo que es ajeno a la muerte—, memoria omnipresente e intemporal, que se despliega ante los ojos indelebles del azoro. Irrumpe como iluminación que nos ha deshabitado, como una visión no sólo de lo pasado, sino de lo posible que ha sido devastado por un olvido que antecede a la memoria. El cine se finca en las voces de los relatos históricos para alimentarse de sus silencios, de sus contrariedades, de sus límites, de su olvido. La voluntad de verdad expresada por la imagen se convierte en relato. El tiempo de la imagen se confunde con lo real mismo, pero hace posible otra duración; conjura la textura volátil de la reminiscencia. Convierte la duración fotográfica de las imágenes en recurso de verdad. La lectura de la ficción encuentra su eco en la evocación, la ensoñación y la nostalgia. Sólo cuando la ficción alcanza estas resonancias sus invenciones arbitrarias aparecen como anticipación o la síntesis de una historia. Los espectros de la imagen se transforman en recuerdos, en reminiscencias, en el cuerpo y la evidencia de los extravíos del deseo. Así, el acto narrativo se transforma en historia por una mutación arbitraria en los signos con los que significa el tiempo y el acontecimiento, el aquí y ahora. Lo ocurrido se trunca, se ordena, se compone, según el ritmo de silencios y olvidos del lenguaje. A veces sigue puntualmente las crónicas históricas, otras recoge invenciones literarias, en momentos irrumpe incluso la cita directa de autores o bien las



acotaciones de un diccionario de época, hay ocasiones en que se abandona a su propia invención o sus propuestas siguen puntualmente las convenciones de la expresión narrativa en el cine. El film pone en escena una recreación de la época y una crónica, una invención y una descripción de acontecimientos, una exploración de los límites del sentido de las imágenes y un comentario y una crítica a la propia escritura de la historia, una reflexión sobre la naturaleza del relato cinematográfico y una prolongación y una refracción de la ficción con que se resguardaron los acontecimientos revolucionarios. Las imágenes no *repiten* ningún acontecimiento. En *La noche de Varennes* se hace patente la doble imposibilidad de la repetición: no es posible volver mirar lo ya mirado, aunque lo no ocurrido pueda mirarse incontables veces en la reiteración mecánica del film. Se trata de un relato insidioso y perturbador porque revela el velo y el ensordecimiento de las voces que circundan todo efecto de realidad. Surgen ante la mirada los cuerpos que dan sus nombres al olvido.