

Realidad e irrealidad en el cine

Ethiel Cervera Díaz Lombardo

97

En el presente trabajo, se analizan en primer término los opuestos en el cine: lo real y lo imaginario. Delimitando y perfilando estos contrarios. Para después mostrar que estos extremos, en ocasiones no solamente se juntan, sino también se funden. Desde los inicios del cine, los hermanos Lumière fueron la antípoda de Georges Méliés, produciendo de esta contradicción el cine documental y el cine de ficción.

Sobre esta oposición se analiza, en primer término, la postura de Dziga Vertov, que busca registrar la realidad, tal cual es. Después se presentan las ideas principales del manifiesto Contrapunto Orquestal de Eisenstein y otros, de cómo el sonido modifica lo real. Posteriormente se relacionan las propuestas del Manifiesto del Color de Jorge Grau y otros. Y la manera en que el color se aproxima a la realidad y simultáneamente la torna subjetiva. También se describe el método del Cinema Verité, su forma de captar la realidad, y algunas derivaciones actuales, en donde se combina en una misma película, la ficción con el documental. Después se analiza el manifiesto Dogma 95 de Lars von Trier. Sus alcances y límites. Por último, se presenta una narración que contiene imaginación y realidad. (Palabras clave: Cine. Documental. Cine de Vertov).

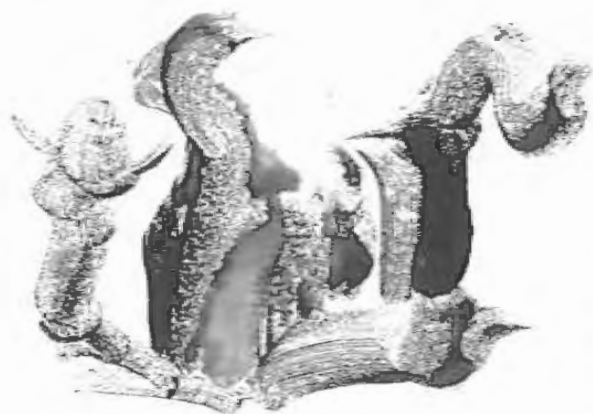
rración que contiene imaginación y realidad. (Palabras clave: Cine. Documental. Ficción. Dogma.

Desde los inicios del cine los hermanos Lu-

se cuenta creando imágenes que tendían hacia el realismo y mientras Georges Méliés construía un mundo lleno de imaginación. Al mismo tiempo, ambos estaban —los Lumière y Méliés— creando una famosa división: el cine documental y el cine de ficción. Sin embargo también se



cios del cine los her-
miere fueron sin dar-



originó la discusión, en tanto que el cine de los Lumière no era tan realista, como por ejemplo "La llegada del tren a la estación Ciotat" ya que la cámara dramatizaba la llegada del tren o bien simplemente que el ángulo de toma y los hombres que aparecen, reflejan el punto subjetivo de los Lumière, etcétera.

Sobre esta discusión se analiza en el presente trabajo, en primer término la postura de Dziga Vertov, que busca registrar la realidad tal cual es, esto es, como se manifiesta. Después se presentan las ideas principales del manifiesto Contrapunto Orquestal de Eisenstein, Pudovkin y Vasilievitch. Y de cómo el sonido altera el montaje y la dramatización. Posteriormente, se relacionan las propuestas del Manifiesto del Color de Jorge Grau, José Luis Guarner, Fernando Lorient, José María Otero, Salvador Torres-Garriaga, Jean d'Yvoire, y la forma en que el color se aproxima a la reproducción de la realidad y al mismo tiempo puede sugerir estados subjetivos.

También se describe el método del Cinema Verité, de Morin y Rouch y su forma de abordar la realidad, y algunas derivaciones actuales, en donde se combina en una misma película la ficción con el documental. Después se analiza el manifiesto Dogma 95 de Lars von Trier, Kristian Levring, Thomas Vinterberg y Søren Kragh-Jacobse, concretándolo en la película "La Celebración" de Thomas Vinterberg, así como sus alcances y límites. Por último, se presenta una narración, en la cual se la realidad y la irrealdad están unidas y al mismo tiempo distinguibles.

De hecho, a lo largo del trabajo, se observará en primera instancia, con ejemplos de películas, una diferencia muy nítida entre lo real y lo imaginario y, posteriormente, el lector se dará cuenta, lo frágil que es esta línea divisoria.

CRÓNICA DE LA REALIDAD

Dziga Vertov

Analizando las principales propuestas de Vertov establecidas en su método "cine ojo" y la forma de registrar la realidad, se describe lo siguiente: en primera instancia es importante destacar que Vertov extiende una red de camarógrafos en la antigua Rusia, con el objetivo de reunir la mayor posibilidad de facetas, ángulos y perspectivas del entonces país, que buscaba principalmente un cine objetivo y realista.

La conjunción de estas imágenes, de los diferentes camarógrafos, da como resultado final un montaje que hace coexistir una sucesión de acontecimientos con información, en el cual cada fragmento fue captando la realidad misma. Además, también utiliza como material, noticiarios y antiguos reportajes. Esto contribuye a que la coherencia narrativa pueda verse ampliada y fortalecida con el uso de este material ya existente. Y además que de preferencia sean en sus orígenes imágenes de reportaje o noticias, es decir, nada prefabricado. A estas imágenes Vertov les llama cine objetos ya que están editadas y esto es por la idea de tener registros de la realidad, que como tales, son objetos de conocimiento, y por lo mismo susceptibles de dar información, previa edición que los armonice y sin perder su reflejo de la realidad.

Otro elemento fundamental para dejar que la realidad se manifieste tal cual es, es la captura de improviso de las imágenes. Sin ningún objetivo espectacular y mucho menos amarillista, este director propone que se capture con la cámara imágenes espontáneas, esto implica que el camarógrafo no sea visto, ya que en la medida que sea descubierto se convierte en un intruso que modificará el comportamiento natural de las personas involucradas, de manera que una situación real se torne ficticia. Además, este autor se manifiesta en contra del uso de escenografía y de actores.

En síntesis, Vertov niega reinventar la realidad, como expresión misma de la realidad. Toda interpretación es dudosa, subjetiva e irreal. De alguna manera sigue algunos aspectos que influyen en la cinematografía

de su tiempo, como es el caso de la Estética del Realismo Socialista: como propagar el socialismo, que el héroe sea el pueblo, que predomine lo colectivo sobre lo individual, que el arte se interprete como un reflejo de la realidad y un rechazo a la realización de películas de corte psicológico e individualista.

Sin perder la idea central que se obtiene de un hecho, el cine documentalista utiliza la edición. Si bien en este método se acepta la posibilidad de ésta, no se permite el montaje que intervenga para producir ilusiones. Sin embargo, el documental debe tener ritmo, continuidad y claridad, lo cual se obtiene mediante la edición. En su manifiesto Soviet Troik del año de 1922 establece:

Nosotros tomamos como punto de partida la utilización de la cámara, en que el cine ojo mucho más perfeccionado que el ojo humano para explorar el caos de los fenómenos visuales que llenan el espacio; el cine ojo se mueve y vive en el tiempo y en el espacio; y recoge y fija las impresiones de otra forma que el ojo humano [...] nosotros no podemos mejorar nuestros ojos, de como nos han sido hechos, pero la cámara puede ser indefinidamente mejorada [...] hasta hoy hemos violentado la cámara forzándola a copiar el trabajo de nuestro ojo.

Cuando mejor era la copia, más satisfechos estaban de la toma de vistas. A partir de ahora liberaremos la cámara cinematográfica y la haremos funcionar en dirección opuesta, muy alejada de la copia.¹

CONTRAPUNTO ORQUESTAL

Eisenstein, Pudovkin y Vasilievitch

Este manifiesto fue escrito por Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin y Grigory Vasilievitch. Desde la introducción, se aprecia en este trabajo una preocupación fundamental: que el sonido, al incorporarse a la cinematografía, corra el riesgo de que en lugar de magnificar su lenguaje, lo destruya. Y en el cine Soviético de 1928, el lenguaje cinematográfico te-

¹ Vortov, 1973:19.

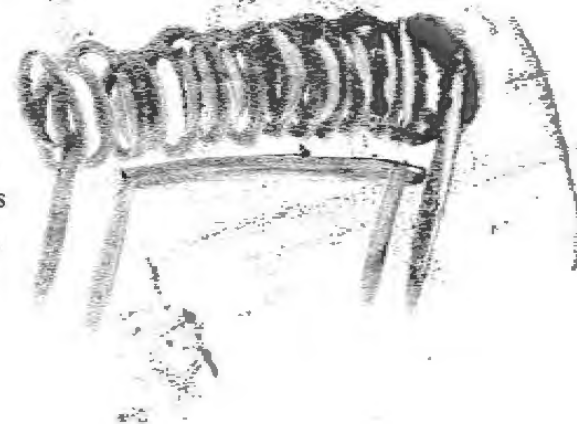
nía como piedra angular el montaje "El éxito universal de los films soviéticos se debe en gran parte a cierto número de principios del montaje, que fueron los primeros en descubrir y en desarrollar".²

Desde el arranque del escrito, se aprecia que la nueva técnica del sonido impacte de forma negativa la riqueza visual del cine como arte.

El primer punto que establecen es: "Los únicos factores importantes para el desarrollo futuro del cine son los que se calculen con el fin de reforzar y desarrollar sus invenciones de montaje para producir un efecto en el espectador".³ En relación con este párrafo se reitera la importancia del montaje, además de la contemplación del sonido como otro gran elemento, los cuales se adaptarán y transportarán sus elementos expresivos al lenguaje del cine, tal como en esa época lo comenzaron a trabajar con el arte de la pintura, la literatura, etcétera.

En el segundo asunto señalan: "En los primeros tiempos asistiremos a la explotación comercial de la mercancía más fácil de fabricar y de vender: el film hablado, en el cual la grabación de la palabra coincidirá de la manera más exacta y más realista con el movimiento de los labios en la pantalla, y donde el público apreciará la ilusión de oír realmente a un actor, una bocina de coche, un instrumento musical, etcétera".

Este primer periodo sensacional no perjudicará el desarrollo del nuevo arte, pero llegará un segundo periodo que resultará terrible. Aparecerá con la decadencia de la primera realización de las posibilidades prácticas, en el momento en que se intente sustituirlas con dramas de gran literatura y otros intentos de invasión del teatro en la pantalla.



² Romaguera y Romero, 1988:183.

³ *Ibid.*, 182.

Utilizado de esta manera, el sonido destruirá el arte del montaje.⁴ Sobre este punto existen dos factores básicos: primero la posibilidad, y que de hecho se da todavía con relativa frecuencia, de una falta de adaptación en la cual no se retome lo esencial de una novela y se transporte al lenguaje del cine. Y como consecuencia posible que los cortes directos, motor y enlace de la estructura del montaje, estén motivados por los parlamentos y el cine se convierta en un ilustrador de la novela.

En segundo término se vuelve apreciar la visión de los tres sobre el cine, una perspectiva que denota la no copia de la realidad, no con el objetivo de rechazarla, sino al contrario, tratando de evitar la falta de profundización en ella anteponiendo una cámara que simplemente capture lo que se le pone enfrente. Si la cámara va a registrar de acuerdo al ángulo que se le imponga, de todos modos es subjetiva, entonces mejor recurrir al arte del montaje que mediante diversos métodos nos permite penetrar la realidad y descifrarla.

102

Ahora el tercer párrafo del mencionado manifiesto, anticipa un uso no apegado a los ruidos que se producen en el mundo físico y una aplicación de la música, de forma que esta participe como otro lenguaje que intensifique los contenidos.

Sólo la utilización del sonido a modo de contrapunto respecto a un fragmento de montaje visual ofrece nuevas posibilidades de desarrollar y perfeccionar el montaje.

Las primeras experiencias con el sonido deben ir dirigidas hacia su no coincidencia con las imágenes visuales.⁵

Los riesgos de hacer coincidentes la música con la imagen son: que la música solamente acompañe a la imagen sin ninguna aportación. Y que la imagen se subordine a la música, de forma que el cine se convierta en un ilustrador de la música.

⁴ *Ibid.*, 183-184.

⁵ *Ibid.*, 182.

El cuarto aspecto se refiere en principio al desarrollo del cine y la importancia de incorporar gradualmente los subtítulos y párrafos explicativos al montaje.

En el último punto los manifestantes apelan y reiteran el uso del sonido como contrapunto.

MANIFIESTO DEL COLOR

Jorge Grau, José Luis Guarnier, Fernando Lorient, José María Otero, Salvador Torres-Garriaga, Jean d'Yvoire

Los autores de este manifiesto parten de una concepción de la realidad, en la cual el mundo es un lugar ilusorio o como una representación de algo esencial. Como una especie de ensoñación de otra gran realidad, la cual es unidad perfecta. Donde está lo eterno y lo absoluto. Por tanto la trascendencia de la realidad, continuamente efímera, es fundamental y se logra de una manera superior a través de las artes. Éstas para ellos muy cercanas a lo espiritual, pueden expresar mediante detalles concretos y reales una realidad suprema.

103

El hombre, al entrar en contacto con la creación, una vez perdida la visión de Dios va descubriendo la presencia de Algo superior, trascendente, más allá de la realidad inmediata.

Siente la fuerza vital de su propio ser e inmediatamente la necesidad de expresarlo, de transmitirlo a sus semejantes mediante una representación concreta. Según su capacidad y sus medios, crea diversos sistemas de expresión a los cuales llama artes y que constituyen distintas representaciones de una misma cosa: la esencia de la vida.⁶

Esta naturaleza superior como origen de todos los fenómenos puede ser expresada solamente mediante un arte que sea capaz de transmitir la totalidad. El cine, por el momento, penetra por el sentido de la vista y del

⁶ *Ibid.*, 214.

oído. Pero mediante los avances tecnológicos logrará afectar a diversos sentidos y simultáneamente mostrar la diversidad de aspectos de una realidad dada y así transmitir lo esencial de la misma.

La evolución técnica del cinematógrafo le fue confiriendo potencialidades para retomar de la realidad, aquello que nos conecta con una naturaleza básica. Primero el cine aporta el movimiento real dentro de cuadro. Posteriormente incorpora el sonido asimilándolo a su propio lenguaje y después, tema de este manifiesto, el color, elemento que existe en la realidad, pero tiene una característica ambivalente. Por un lado se acerca más a la realidad tal como es, pero por otro lado tiene la cualidad de producir estados de ánimo y emociones subjetivas en el espectador.

Sin embargo, en este trabajo, se establece la posibilidad de un futuro inmediato en el que el cine podrá ensanchar los límites de la pantalla y ser un arte *total* que escudriñe en la realidad objetiva y concreta y logre los pasos siguientes: primero, participar en el misterio de las cosas, es decir que lo real no aparece sino solamente mediante la visión de la coexistencia de las relaciones. Lo cual implica descubrir las interacciones que existen dentro de un hecho. Y una vez reconocidas las relaciones, observar la estructura que de ella nace, como se define, que transmite, es decir, que elementos esenciales tiene que se suscitan en todos los seres.⁷

En esta visión de una realidad que tiene que ser interpretada, descubierta, interpelada y al mismo tiempo dejándola pasar por el arte, los autores establecen las grandes ventajas que otorga el color:

En primera instancia es el color la forma plástica de mayor fuerza expresiva. Además en-

sancha el horizonte del creador, ya que el cúmulo de significados, sensaciones y emociones se desarrollan según las yuxtaposiciones que se realicen. Este juego de combinaciones implica que el cineasta y el cinefotógrafo y director de arte profundicen en el uso del color, con aplicaciones que trasciendan al mismo, como medio de transmisión.

Otra gran virtud del color es su influencia de tipo psicológico, como para crear atmósferas, mediante un lenguaje sutil, que no afecta directamente al intelecto y sí es captado en primera instancia por los sentidos.

En términos de significado del color, además de señalar la subjetividad de los estados de ánimo individuales, se establece la imposibilidad de los documentales de reproducir la realidad, ya que el significado de los colores es cultural. Y en cuanto a la idea de que el documental en blanco y negro es más objetivo, se propone lo contrario, por la razón de que la gama de gris estimula la imaginación subjetiva.

CINEMA VÉRITÉ

Edgar Morin y Jean Rouch

Una especie de derivación del método del cine ojo, lo encontramos en el llamado cine verdad, en el cual el cineasta y etnógrafo Jean Rouch y el antropólogo y estudioso de la Comunicación, Edgar Morin realizaron un trabajo interesante, *Crónica de un verano* (1961).

Salieron a la calle con una cámara de 16 mm y entrevistaron a los parisinos con una pregunta directa, que de entrada parecía sencilla "¿Es usted feliz?" las personas acababan por emitir respuestas sobre vivencias y experiencias muy personales, así como reflexiones sobre el tema sugerido. A partir de estas respuestas es que se creó la película.

En esta crónica, el reflejo de la realidad parte de las experiencias de los entrevistados y con la recreación de las mismas. Si lo comparamos con el método de Vertov no resulta tan puro, en cuanto a recoger la realidad tal cual es y como se manifiesta. Sin embargo en otro estilo es una forma de partir de la realidad misma.



⁷ Cfr. *Ibid.*, 216.

El cine verdad se nos presenta como una oscilación entre lo real y lo imaginario. Tiempo después, Edgar Morin dijo: éste es el del hombre envuelto en la cultura de masas dominante, la cual es una cultura que subordina a la cultura nacional, la cultura política, la cultura religiosa. Una cultura que distrae de lo esencial del hombre, que propone mitos como la eterna juventud y felicidad, contrapuesto a los conceptos arcaicos y tradicionales acerca de la muerte y cómo asumirla. "La vida no sólo es dialéctica, sino trágica: la existencia no tiene *happy end*".⁸ Si la cultura de masas pone en primer término la juventud y la felicidad, sobre otros aspectos de la vida como la vejez y la muerte, ¿que tratamiento les da a estos últimos?

La cultura de masas que valora solamente al individuo privado e ignora al más allá no puede más que rechazar, camuflar y euforizar el fondo trágico de la existencia y naturalmente la muerte.⁹

106

La cultura de masas no sólo ignora un acontecimiento tan importante como la muerte, sino que evade el concepto y la reflexión sobre ella. En un contexto en el cual la civilización "progresas sin fin por la evolución social" resulta lógico que no entre el hablar y el decir sobre lo individual y privado. Y a cambio entra perfectamente la felicidad como un eterno presente. "Felicidad [...] religión del hombre moderno religión sin sacerdotes [...] ideología de la cultura de masas, es decir la ideología de la felicidad [...] *leitmotiv* de la civilización y de la cultura de masas".¹⁰

Morin también estableció cómo en esta cultura aparece lo estético y lo profano en lugar de lo mágico y religioso. "La cultura de masas reviste los mismos procesos psicológicos que actúan en la magia o la religión. Donde lo imaginario se percibe también como real, o casi más real que lo real".¹¹

⁸ Morin, 1980:460.

⁹ Morin, 1966:158.

¹⁰ *Ibid.*, 160.

¹¹ *Ibid.*, p. 88.

Para este autor en el cine, en el momento más trágico de la obra los personajes que mueren, no mueren en la realidad social, ya que la relación entre cine y espectador es una relación estética.

Uno de los ritos más arcaicos y universales es el sacrificio, el es más que un transplante psíquico de una víctima expiatoria de las fuerzas del mal, de la desgracia o de la muerte, como el carnero emisario del judío. O bien el sacrificio de un ser inocente y puro que se convierte en un mecanismo purificador que provoca la catarsis.

En las series televisivas cuando surgen los asesinos, la muerte o el sexo. No aparecen de manera catártica ante el espectador, sino solo divierte y entretiene los miedos, instintos y pasiones del hombre.

Las estrellas de cine, campeones, príncipes, *play-boys*, exploradores y artistas célebres son presentados como los dioses olímpicos.

En tanto que lo funesto, como la muerte —las noticias amarillistas que hablan de los muertos en los accidentes en la carretera de manera espectacular— sustituyen el sacrificio. "Murieron ellos, pero no yo".¹²

Para Morin la imaginación tiene un sentido fundamental en la vida del hombre y la relación que tiene el hombre con los otros hombres y con los medios. Y en especial el cine el establece que "Lo imaginario empieza con la imagen-reflejo, a la que dota de un poder fantasma —la magia del doble— y se dilata hasta los más locos sueños [...] deforma a nuestros deseos y también a nuestras angustias."

¹² Cfr. *Ibid.*, 88-93.



107

Libera a nuestros sueños de triunfo y también a nuestros monstruos interiores que violan los tabús y la ley, o bien se lanza a la embriaguez de los instintos y los sueños.¹³

Existe desde 1930 una tendencia de lo imaginario hacia el realismo, esto estimula al espectador a identificarse con el héroe de la pantalla cinematográfica. Asimismo, hay la tendencia vívida a presentar acontecimientos sociales como cuentos, esto es como formas imaginarias de presentar la historia.¹⁴

Tal parecería que lo imaginario sólo pertenece a las películas, radio-novelas, comedias televisivas, etc. pero la cultura de masas tiende a fundir lo imaginario en los sucesos. En el terreno de los sucesos, noticias, por televisión se utilizan estructuras de montaje como el lenguaje paralelo, de manera que, el acontecimiento es emitido por la televisión como un espectáculo.

"La información novelada y vedetizada, por parte, y el suceso por otra, utilizan, a fin de cuentas, los mismos procesos de proyección-identificación que las películas".¹⁵ Edgar Morin no sólo parte en la práctica del hombre concreto en su vida cotidiana sino que también reflexiona sobre este hombre de las grandes ciudades, utilizando conceptos contrapuestos, como la cultura de masas y la alta cultura, o bien lo real con lo imaginario y lo religioso con lo profano. Es así que se dirige "Al hombre nuevo de las sociedades evolucionadas pero este hombre, cuyo trabajo es parcelario y burocrático, encerrado en un medio técnico y en el monótono maquinismo de las grandes ciudades, busca su evasión en la jungla, en la sabana o la selva virgen que le son evocadas por los arcaísmos culturales de los ritmos y las presencias. La reacción contra un universo abstracto, cuantificado y objetivado se opera mediante una vuelta a las fuentes primeras de la afectividad".¹⁶ Así para Morin el hombre posee una serie

de experiencias que se alojan, en el inconsciente colectivo. Estas experiencias se están actualizando en el aquí y ahora de cada individuo y el motor fundamental que las aviva es la intuición.

OTRA MODALIDAD DE LA CRÓNICA

Un método interesante y similar al de Morin y Rouch lo encontramos en la película *¿Quién diablos es Juliette?* Es un procedimiento de historia de vidas. Mediante entrevistas a los personajes vamos conociendo sus experiencias, su contexto, sus padres y abuelos. Así nos acercamos a la realidad de dos personajes y sujetos: Juliette Ortega y Fabiola Quiroz. El director Carlos Marcovich, va narrando sus biografías, a través de una estructura muy contemporánea. La película fue rodada desde octubre de 1995 a enero de 1997. Combina géneros, así de pronto sin darnos cuenta de manera casi natural, se introduce un videoclip, que nos da otra faceta de Juliette y de Fabiola, de forma que las canciones y las imágenes del videoclip se convierten en una extensión de los deseos y expectativas o frustraciones de las dos mujeres. El director nos muestra la cámara y nos enseña con frecuencia el micrófono, para recordarnos que estamos presenciando a individuos y no actores, inclusive en una ocasión le da la cámara a Juliette. Pero este reflejo directo de la vida de personas en momentos se torna poético. Así por ejemplo, en ocasiones, la película entra en relación directa con escenas de otra película *El callejón de los milagros* produciéndose una fusión muy lograda entre lo real y lo ficticio. La in-

¹³ Morin, 1975:110.

¹⁴ *Ibid.*, 110-120.

¹⁵ Morin, 1966:141.

¹⁶ *Ibid.*, 81.



certidumbre y las dudas que interpreta la protagonista de *El callejón de los milagros* son transferidas a los personajes de Juliette y Fabiola. Otra forma de montaje que combina lo real con lo irreal es el leit motiv o estribillo, que consiste en la imagen de un hombre que esta llevando su equipaje continuamente. Es la imagen del hombre que abandona su hogar. El tema de la ausencia abraza y enlaza las dos biografías reales de Juliette Ortega y Fabiola Quiroz.

Otro método reciente y que podríamos situar como intermedio entre la propuesta de Dziga Vertov en su *Cine Ojo* y el proyecto de Jean Rouch en su *Crónica de la realidad*, es el del grupo Dogma 95.

DOGMA 95

Lars von Trier, Kristian Levring, Thomas Vinterberg
y Søren Kragh/Jacobsen.

110

En 1995 los daneses, arriba firmantes, establecieron el manifiesto Dogma 95 en Copenhague, buscando disolver el cine tradicional e insertando un cine directo que debe ajustarse a los siguientes lineamientos:

EL MANIFIESTO DOGMA Voto de Castidad

Juro someterme a las siguientes reglas, establecidas y confirmadas por Dogma 95.

1. La producción debe desarrollarse en exteriores. No podemos emplear accesorios ni elementos decorativos. (Si un accesorio



en particular es necesario para la historia, se debe escoger uno de los exteriores en donde se encuentre este accesorio.)

2. El sonido no deberá producirse aparte de la imagen y viceversa (No se debe utilizar música, salvo que ésta esté presente en el lugar donde se desarrolla la película.)

3. La cámara debe llevarse en los hombros. Todo movimiento o inmovilidad concebible con la cámara en los hombros están permitidos. (La película no debe desarrollarse donde esté colocada la cámara, la producción debe desarrollarse en donde le corresponde a la película.)

4. La película debe ser a color. No se permite la iluminación especial. (Si no hay suficiente luz la escena deberá cortarse o bien podrá instalarse una sola lámpara sobre la cámara.)

5. Los efectos y filtros fotográficos quedan prohibidos.

6. La película no deberá contener acciones superficiales (asesinos, armas, etcétera, de ningún tipo).

7. Las alienaciones temporales y geográficas están prohibidas (es decir, la película acontece aquí y ahora).

8. Son inaceptables las películas de género.

9. El formato de la película debe ser de 35 mm estándar.

10. El director no debe recibir crédito.

Además, juro, como director, abstenerme de todo gusto personal. Ya no soy un artista.

Juro abstenerme de la creación de una "obra" porque considero que el instante es más importante que la totalidad. Mi meta suprema es forzar a la verdad para que salga de mis personajes y del cuadro de la acción. Juro hacer esto con todos los medios disponibles y al precio de todo buen gusto o consideración estética. Así pronuncio mi voto de castidad.

Copenhague, lunes 13 de marzo de 1995.¹⁷

La celebración de Thomas Vinterberg, llegó a México en la muestra de 1998, en ella se aprecia la aplicación de los presupuestos de Dogma 95.

¹⁷ Lipkes, 1999.

111

La celebración nos muestra la brutal tragedia del incesto, comienza con la llegada de los hijos a casa de la madre y el padre a la celebración de los sesenta años del padre. El director nos presenta la llegada de los hijos de manera muy similar a un reportaje, sin alardes técnicos, ni redundancias, pero con pinceladas de la atmósfera familiar: relaciones hostiles, deterioradas, etcétera.

Comienza el festejo y ya se percibe el *leitmotiv* o estribillo, del hermano mayor Christian que cada vez que toma la palabra, previamente golpea la copa con la cuchara. Este estribillo como estructura de montaje no distrae, al contrario fluye con la incertidumbre y la sorpresa hasta llegar al silencio de los invitados cuando Christian denuncia: "mi padre violó a mi hermana y a mí." Así se revela el conflicto, hasta descubrir que otra hermana muerta por suicidio, había sucumbido porque el padre la poseía con frecuencia. Todo esto se presenta como una novela de misterio, la imagen realista se volatiliza y nos lleva a imaginar, a crear imágenes que no suceden en la pantalla. El Dogma, afortunadamente se esfuma y se hace impermanente.

La madre siempre silenciosa, solapando el incesto y cuando se atreve a decir algo, señala a su hijo con estas palabras: "tu siempre, desde pequeño has sido muy imaginativo, inclusive jugabas con un amigo imaginario". La madre manipuladora, prefiere ser sirviente de los deseos de su esposo. El padre cuando recibe la acusación, al principio intenta disimular, pero una carta de la hija suicida lo desnuda ante los invitados. Al final acepta su culpabilidad, pero antes es golpeado por su hijo menor que se negaba a creer al hermano mayor, inclusive defendía al padre. Aquí surgen dos elementos de estructura narrativa importantes para nuestro análisis:

Primero un montaje simultáneo que muestra al hijo menor sacando a su padre de su propio cuarto para golpearlo. Mientras le pega, en contrapunto se alternan imágenes de los demás hermanos cantando y bailando. Aquí el dogma se respeta, la simultaneidad por definición es en un aquí y ahora. Segundo, el hijo mayor embriagado cae y en su delirio imagina a la hermana muerta y que ésta le habla y al mismo tiempo estira su

mano que contiene una luz. Aquí se sigue respetando, aunque aparentemente se rompiera el Voto de Dogma, ya que no es un *flash back*, se justifica por el delirio que surge como imagen subjetiva de un personaje por el alcohol. Donde surgen las imágenes de la hermana que falleció y el recobrar la conciencia y ver en realidad la luz que refleja la habitación donde se encuentra. En esta escena es difícil separar los límites entre una escena real o irreal. Sin embargo, es importante señalar que en esta película se define un cine directo, sin cortapisas, que si bien la emotividad de la imagen cinematográfica por sí misma estimula la imaginación, también busca profundizar en la parte oscura del hombre de una manera realista.

En palabras del mismo director, al definir la misión de Dogma 95, establece:

Contraatacar la mediocridad y lo convencional en la forma artística más conservadora de nuestros tiempos: el cine. Hacer cine debe de estar ligado a cierto grado de riesgo. Dogma 95 es mi intento de desnudar las películas, de acceder a la película desnuda.¹⁸

INTERPUESTO: REALIDAD E IRREALIDAD

1. Una película clásica
2. Una película moderna
3. Tres crónicas de un taxista

Para finalizar, en el presente trabajo se describen dos películas que combinan lo real y lo imaginario de manera diferente, tanto por la época en que fueron realizadas, *Hiroshima mi amor*, 1959 y *Los muchachos no lloran*, 1999, como porque ambas parten de hechos reales. Además se pre-

¹⁸ Ibid.

senta una forma de expresión, la narración de un taxista. Ésta tomada de la realidad, tiene en común con el cine que combina lo real y lo irreal.

Una película clásica

Hiroshima mi amor de Alain Resnais con guión de Marguerite Duras, arranca desde el principio, con esta mencionada combinación y a la vez contradicción. Ya que inicia con un montaje paralelo que al mismo tiempo se integra con un montaje por antítesis. Estas dos estructuras narrativas expresan, por un lado, la acción de una relación de tipo amoroso y, por el otro, un especie de documental de un museo de Hiroshima, que a través de fotografías nos enseña los horrores que causó la bomba atómica sobre los edificios y los individuos. Los cuerpos mutilados y deformados por las radiaciones, reflejo de una acción sustancialmente realista, se mezclan con los cuerpos sensuales de la relación de los amantes. Rostros de dolor se interconectan con rostros de placer. En ocasiones se unen, es decir no se diferencia entre el placer y el dolor. Ciertos gestos de éxtasis sensual, se confunden con los del sufrimiento.

También se podría decir que el montaje se desarrolla casi linealmente, efecto realista que logra Resnais, salvo en los *flash backs* que son conducidos principalmente por el nostálgico recuerdo de la protagonista. Aquí se vuelven a interponer las dos realidades, en términos de realidad cinematográfica tenemos: el tiempo presente en donde los amantes se relacionan, se unen y se separan. Otro tiempo, mencionado arriba, es el lastimoso recuerdo de sus personas y de la guerra.

Así, reiterando, es una película que indaga sobre el tiempo y en el fluir de éste se reúnen imágenes de un tremendo realismo y de una relación que se suspende en el tiempo, ya que la cámara recorre los cuerpos de manera tan cercana a ellos, que se convierte en pura espacialidad, como una pintura donde no hay tiempo. Aquí es donde el director pasa de lo real a lo imaginario.

Una película moderna

Otro caso en el cual se interponen lo real y lo imaginario se da en la película *Los muchachos no lloran*. El primer dato es que la película parte de un acontecimiento real. Pero aún más, el acontecimiento fue registrado anterior a la película por un documental, "The Brandon Teena Story" de Susan Muska y Greta Olafsdottir, crónica de un crimen de odio ocurrido la noche del 31 de diciembre de 1993 en Falls City, Nebraska.¹⁹

En este documental se describe de manera periodística, mediante entrevistas con las personas que presenciaron el hecho: los policías, los amigos de Brandon, las novias, etcétera.

En la película *Los muchachos no lloran*, el proceso de creación es diferente, ya que comienza por un guión escrito por la misma realizadora Kimberly Peirce, quien lo desarrolla en coautoría con Andy Bienen. El guión desde un principio trata de indagar en las raíces psicológicas de los personajes, de investigar a fondo los motivos, los deseos, las frustraciones, los miedos, el machismo y la represión que se expresa en una explosión, mediante el acto del asesinato de una homosexual.

En cuanto a la investigación psicológica de los personajes, Kimberly Peirce señala "Entre más se desenvolvía la historia me daba más cuenta de que el simple hecho de que esta persona haya existido era completamente fascinante. El intentar explicar qué es por lo que estaba pasando internamente y darle sentido de cómo se las arregló para encontrar un lugar en la vida de tantas personas y por qué provocó una represalia tan intensa, valió todos los años que me tardé en resolverlo".²⁰

Se presenta así la película en donde lo imaginario, la ficción y la interpretación pueden desembocar un imaginario muy potente, que penetró y reflejó lo que fue un acontecimiento. La investigación del hecho y la profundización en los personajes permitió una aproximación importante a la realidad.

¹⁹ Bonfil, 2000.

²⁰ Cineteca Nacional, 2000.

Tres crónicas de un taxista

Nuestro amigo ciudadano adelantaba sus vacaciones de semana santa, no precisamente para descansar, sino de hecho, necesariamente pidió un día en su trabajo, ya que tenía que asistir al juzgado para arreglar un asunto de tipo familiar, que le estaba presionando meses atrás. Dado su nerviosismo, decidió no manejar su auto particular y pidió un radio taxi. A las 10:30 a.m., en punto el taxi llegó a su casa. El taxista con una amabilidad y cordialidad natural comenzó a salir de la colonia y avanzar rápidamente colonia tras colonia. Sin embargo, tarde o temprano, como señaló el taxista: viernes 14 de abril, fin de quincena, inicio de vacaciones de la semana mayor. Todo como para ir a vuelta de rueda. Nuestro amigo pasajero le mencionó que tenía que estar en punto de las 11:30 a.m. El chofer tranquilamente le señaló que tenían tiempo suficiente... Que para tráfico el de una ocasión.

116

Primera crónica

El periférico venía a vuelta de rueda, hacía un calor seco que producía mucha sed. De hecho, del pavimento surgía ese vapor tan real que produce sudor y al mismo tiempo, al emanar del asfalto, quiebra las imágenes y las vuelve irreales.

Decía el conductor: en una ocasión llevaba a un cliente que es de por sí muy serio, pero esa vez con tanto calor y la prisa que tenía, hablaba menos que nunca. De hecho comencé a platicarle y lo sentí como que no tenía ganas de conversar. Y el tráfico de plano se paró aquí por San Jerónimo. Hasta me bajé del coche para ver si había algo. No se vio nada extraño. Sin embargo, para no echarme la responsabilidad le pregunté a mi cliente, ¿nos seguimos por periférico o si usted prefiere le intentamos por avenida Revolución?, por periférico, contestó con tono molesto. Los automóviles en momentos se paraban y de vez en cuando andaban. Hasta que nos acercamos a un punto crítico. Vi por el espejo retrovisor a mi cliente, esperando que aquella boca malhumorada estallara en una tre-

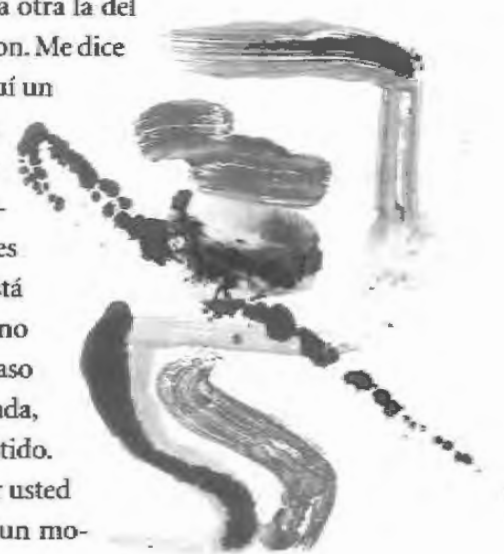
menda leperada, junto con un golpe en el asiento. Cual sería mi sorpresa que la boca tensa se deslizó suavemente convirtiéndose en una sonrisa y más adelante una mirada con cierta complicidad acompañaba a un tono de voz, que decía: ¡con razón!, ¡con razón!... tanto tráfico.

Lo que miró aquella mañana mi cliente fue algo increíble. Una mujer con minifalda, no que, con microfalda y sentada con las piernas cruzadas en el cofre de una camioneta de color azul turquesa, de idéntico color llevaba su vestido, se ve que lo hizo a propósito. Y además había un hombre que debajo del automóvil intentaba arreglar la descompostura con intervalos, ya que a ratos miraba a la chica y a ratos arreglaba el coche. Y por esa mujer, usted cree en lugar de hacer una hora en todo el recorrido, la hicimos en menos de quince cuadras. Todos los conductores, inclusive las mujeres lentamente pasaban para mirar y ¡por supuesto el tráfico parado!

Segunda crónica

No hombre usted, no se puede imaginar lo que yo he visto en este negocio. Hace unos meses que me hablan de la base, ya ve que donde me llamó es la central, pues en la otra la del parque, fue donde me llamaron. Me dice el coordinador de la base, aquí un señor quiere un servicio a una cuadra de la iglesia. Huy me dije, este seguro está enfermo o es un discapacitado, pues como usted sabe la iglesia está a dos cuadras del sitio. Para no hacerle el cuento largo que paso por él y, qué enfermo ni qué nada, era un joven fuerte y bien vestido. Le digo: ¿para dónde quiere ir usted joven?, y me dice, espéreme un mo-

117



mento luego regreso. No pasaron ni quince minutos cuando llega rápido con una mujer y me dice en tono nervioso ¡vámonos!... ¡vámonos! ¿Para dónde quiere usted que los lleve?, y ¿qué cree que me contestó? ...para donde quiera pero rapidito rapidito. Pues, que agarro por la avenida principal y que veo por el retrovisor y adivine como venía la mujer. ¡Con vestido de novia! Bonita, bonita pero bonita. Pues ya caí en la cuenta, ésta se arrepintió y éste seguro la convenció y ¡que se pelan!

Después que me dice, lléveme al centro comercial. Cuando llegamos, no pude dejar de admirar su vestido de novia de cola larga... larga... larga como los tradicionales. Como una hora después llegaron con muchos paquetes y ella con un vestido nuevo, de hecho todo nuevito. El señor que me dice: ¡llévenos a la zona hotelera! Y bien astuto que se vio, porque cuando los dejé, pensé, si después los parientes o la policía me preguntan: ¿en dónde los dejó? como voy a saber, como les voy a precisar, si allí existen hasta tres o cuatro hoteles por cuadra y además están las estaciones camioneras, tanto la de los micros como la de los autobuses foráneos.

Una vez que los dejé que me dirijo al sitio, pero en el camino me di cuenta que ya era hora de comer y que me voy para la casa de usted. Ya, para en la tarde que fui a la chamba, me dijo el coordinador de base: vinieron muchas gentes a buscar a una novia que se había ido con un hombre en un taxi y les dije que si tenían las placas, pero no sabían o no se acordaban del coraje que traían. Y ni hablar les dije, así no puedo ayudarles, si ustedes me dicen las placas yo con toda seguridad les digo a dónde fueron y con qué chofer.

Tercera crónica

El pasajero se encuentra bajo una contradicción manifiesta: entre el realismo del relato del taxista y las abstracciones que intentaba entretejer, para ordenar sus pensamientos y darle argumentos a Héctor Mata, ilustrado abogado. Se movía entre la imaginación y el realismo. El taxista continuó sin más transición que ésta: ¡No hombre! lo que sí se vio grueso,

como dicen los jóvenes, es lo que le sucedió a un compañero la otra noche...

Dice que ya muy noche, que como a las tres o las tres y treinta de la madrugada, las calles vacías, ya se imagina, vacías... vacías... vacías. Y más que había llovido. Él, entonces, se dijo, ya me voy a dormir ni un alma está por aquí. Dice que bastó con pensar esto, cuando a lo lejos un hombre le hace la parada. Cuando se acercó no alcanzó a ver su rostro, pero lo dejó entrar a su taxi, ya que no sintió riesgo de asalto, inclusive lo que si vio con claridad es que era un señor muy elegante con una capa muy negra.

Después a mi compañero se le antojó acelerar, meterle la pata como dicen los chavos, pero no lo hizo, no nos gusta atemorizar al cliente con nuestra prisa, nos gusta dar buen servicio, verdad no es por nada. Y bueno más adelante mi compañero tiene la curiosidad de ver a su cliente y ya sabe conversar. Para encontrarle la cara comienza como decimos nosotros a espejear, o sea, a ver por el espejo retrovisor y... ¡que no lo ve! Se dijo a sí mismo: ¿se habrá dormido, ya es tan tarde? Y en un alto, que realmente no era alto, ya ve usted, es eso que cuando es muy de noche ponen en los semáforos en preventiva, flasheando le dicen. Y entonces que se voltéa, así para atrás, asomándose al asiento trasero y qué cree ¡ahí estaba sentado serio... serio! Serio, derecho, recto, impávido, volátil y fue entonces cuando mi compañero cayó en la cuenta, llevaba sabe usted, a un vampiro. Imagínese que susto, mi amigo se enderezó y siguió manejando esperando que de un momento a otro lo atacara. Pero afortunadamente llegaron al hotel que le había pedido lo llevara ¿y qué cree?, el vampiro le pagó completito hasta el último quinto. Lo que sí, cuando le estaba pagando no sonrió nada. Serio... serio.



BIBLIOGRAFÍA

- BONFIL, CARLOS, 1998, "Festen, La celebración", *La Jornada*, 5 de diciembre.
 ———, 2000, "Los muchachos no lloran", *La Jornada*, 18 de marzo.
 LIPKES, MICHEL, 1999, "La Revolución Dogma", *Revista 1900*, enero.
 MORIN, EDGAR, 1966, *El espíritu del tiempo*, México, Taurus.
 ———, 1975, *El cine o el hombre imaginario*, Seixbarral, México.
 ———, 1980, *El método. La vida de la vida*, Cátedra, México.
 ROMAGUERA, JOAQUIM y ALSINA ROMERO, 1988, *Textos y manifiestos del cine*, Argentina, Corregidor.
 VERTOV, DZIGA, 1973, *Enciclopedia el séptimo arte. El cine*, tomo VIII, España, Nueva Visión.
 Tomado de Cineteca Nacional, 2000, <www.muestra.com.mx>. Internet, 5 de marzo.



Congreso de semiotistas

Giménez-Welsh, A. (comp.), *Ensayos semióticos. Dominios, modelos y miradas desde el cruce de la naturaleza y la cultura*, México, Porrúa, 2000.

JESÚS ELIZONDO

Hace tiempo que se habla cada vez más de la semiótica. Es común encontrarla en los planes de estudio de universidades y escuelas de periodismo y comunicación. Sin embargo, pareciera que una primera aproximación al tema nos diría que la semiótica es algo así como un método para hacer análisis de la imagen. Por lo menos, ése es el enfoque se le da en las escuelas de comunicación. Pero, conviene hacer notar que la semiótica es un método lógico de análisis de las ideas. Resulta cuando menos paradójico, que cuando hablamos de semiótica, nos vemos en la necesidad de ha-

blar de su historia, como si su historia fuera la semiótica misma. Y esto es un error. La semiótica es el estudio formal de los signos. Cuando decimos formal nos referimos al análisis lógico de un proceso dinámico y vital: la semiosis, así tenemos que la semiosis es el objeto de la semiótica. Pero ¿qué es la semiosis? La semiosis es el proceso por el cual concebimos en términos de signos todos los procesos vitales: la asociación de ideas, la asociación de imágenes; la percepción sensorial en todas sus dimensiones. Aprender el mundo como un proceso semiótico es leer el mundo en términos de signos