

"LOS ESPEJOS DEL FIN DEL MUNDO"

Artículo publicado en "Escrito sobre el cine", Editado por la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, Comisión Sectorial de Investigación Científica, Universidad de la República. Montevideo, 1997.

***Por: - ALBERTO BLANCO LLERENA
- FEDERICO BELTRAMELLI MONTERO**

"Un tembloroso repiqueteo nos llama la atención. Un establecimiento entre los demás... expone enormes rostros pintados, fotografías de besos, de abrazos, de cabalgatas. Un polvo luminoso se proyecta y danza sobre la pantalla; nuestras miradas se empapan de él; toma cuerpo y vida, nos arrastra a una aventura errante: franqueamos el tiempo y el espacio, hasta que una música solemne disuelve las sombras sobre la tela que vuelve a ser blanca. Salimos, y hablamos de las calidades y defectos de una película. Extraña evidencia de lo cotidiano. El primer misterio del cine reside en esta evidencia. Lo asombroso es que no nos asombra. La evidencia nos saca los ojos, nos ciega..."

EDGAR MORIN

1. INTRODUCCION

Munido de una complejidad narrativa en la que convergen historias, lenguas, países, ciudades y en definitiva tiempos y espacios diversos, el film "Hasta el fin del mundo" de Win Wenders _que fue definido por él como "la última película itinerante"_ conforma una consecutividad de imágenes preñadas de un gran flujo de sensaciones que presentan, paradójicamente, la culminación y el zenit de una cultura de la imagen.

La concepción platoniana de diégesis que lleva al cine Etienne Souriau en la década del 50, como el universo espacio-temporal donde se desarrolla la acción y los sucesos en toda obra cinematográfica, nos permite introducirnos en la historia y el argumento que propone Wenders.

La película, una obra en clave irónica que incorpora en su corpus un conjunto de otros films, termina configurándose como un "gran film" que engloba la problemática de la representación, la mediatización en la "aldea global" propuesta por Mac Luhan, el eje de los sueños, llegando a cuestionar paradójicamente la propia experiencia cinematográfica.

La complejidad narrativa se evidencia en la concurrencia de varios films en uno solo, acompañado de una carga irónica permanente. Una parodia fílmica de las películas de amor, de espionaje, de ciencia-ficción, psicológicas, de detectives, de exploradores, antropológicas, de aventuras, hasta llegar a transformarse en una obra sobre el propio cine.

"Hasta el fin del mundo" muestra, sobre la base de presentar grandes films comerciales

y sus estereotipos, el cine mirándose a sí mismo.

En la categoría de "film de amor", encontramos a Claire Tourner persiguiendo a Sam Farber a través de quince ciudades en ocho países, viajando por cuatro continentes, terminando el periplo en Australia ("el fin del mundo"). Esta primera parte del film, el viaje alrededor del mundo, no es más que la contrapartida de "La Odisea" de Homero, si hubiera sido escrita con una pluma femenina y contemporánea (1). Claire interpreta una Penélope que por cierto no se queda esperando a Ulises, sino que lo sale a buscar hasta la remota Australia.

El título del film concita una convergencia de ambigüedades intrínsecas. "Hasta el fin del mundo" señala el final del tiempo y el espacio, las coordenadas de la diégesis. El comienzo y el fin no logran diferenciarse en el discurso que tiene una estructura circular, sí en la historia, en la cual el lugar y el tiempo son coordenadas indisolubles.

En el título se alude también a un posible final del tiempo, que se ve reforzado por el año en que transcurre la diégesis (1999, el fin del milenio), y el anunciado fin del mundo por el desastre del satélite. El miedo generalizado desde la década del 50, a un posible desastre nuclear, es también explotado por el director, que lo hace funcionar sobre la base de una intertextualidad que remite al film "2001: Odisea del espacio", palimpsesto implícito en el film de Wenders.

La segunda parte del film se conforma en torno al tema de la visión, los sueños, la imagen en la imagen, llegando finalmente al problema de la representación. Refugiados en un punto recóndito de Australia y viviendo con una tribu autóctona y primitiva, el científico Henry Farber (padre de Sam), instrumenta un laboratorio y construye un invento con el cual pretende hacer ver a su esposa ciega (Edith Eisner). Frente a un mundo temeroso de estallido nuclear que significaría un virtual fin del mundo, los personajes principales (Sam y Claire) haciendo uso del invento, quedan inmersos en la materialidad exhibida de sus propios sueños... un mundo tal vez más peligroso que el planeta en 1999.

Con la temática tratada en esta segunda parte, el film integraría el género mayor dentro del cine: el cine que trata del cine. Wenders fusiona casi todas las categorías fílmicas en una sola, que ocupa a todas las demás y a sí misma.

2. PROYECCION Y EXHIBICION.

Dos acciones que se enmarcan y se designan, técnica y estéticamente diferentes, son las propiedades de exhibir y proyectar imágenes. La distancia técnica que separa una experiencia de la otra, radica en primer lugar, en la evidencia inmediata de la comprobación de la visión en cada una de ellas. La capacidad técnica de proyectar es inherente al cine, un haz de luz que atraviesa al celuloide en forma de cono danzante (2), que perfora la oscuridad para verse frenado por la pantalla que lo transforma en una combinación de luces y sombras. La exhibición se define por la transmisión de información por canales electromagnéticos y la recepción por medio de haces de energía, que dibujan las imágenes transmitidas en un tubo de vidrio.

El terreno técnico despierta al estético, de allí que se desdibujen los límites, al menos en el análisis de la presentación y recepción de imágenes cuando nos enfrentamos a las experiencias de proyección y exhibición. Como arte de la modernidad el cine debe ceñirse a una participación masiva en su recepción, dada su característica de espectacularidad.

La visión en casi todas las artes se encuentra acotada, en lo inmediato, al lugar físico en el cual se realiza. Estos locales son específicos y se distingue en ellos un universo artístico que tiene como corolario la experiencia estética de la recepción. Cualquier experiencia de índole estética prevé y necesita de un espacio de quiebre, de un efecto de fractura en el cual se asegure una separación y un aislamiento.

"La técnica reproductiva, desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición" (3). El problema de la reproducción en el cine se atiene también a la multiplicación de cintas para la posterior exhibición en vídeo, extremo que trae aparejado la domesticidad de la experiencia estética.

El cine como local específico toma el nombre de la forma de arte al cual se sustrae, adscribiéndose a una relación metonímica entre la forma artística y el nombre del lugar que cumple con el propósito de verla realizada. La especificidad que rodea al cine como local encuentra su opuesto en la domesticidad de la exhibición del vídeo en cada hogar. Marcada diferencia es la que se puede establecer entre la proyección pública y masiva, y la exhibición privada y doméstica que conforma un detrimento de la espectacularización del cine como arte.

Algunas experiencias estéticas son compatibles con la convivencia y la domesticidad, no necesitándose locales específicos para presentarlas. Encontramos los ejemplos de la lectura, la pintura y la escultura, pero generan igualmente un aislamiento en el momento personal de su recepción. Se establecen lugares particulares dentro de un hogar para colocar las obras de arte, y las fotografías "excepto en las ceremonias forzosas de algunas reuniones aburridas, deben ser miradas cuando se está solo" (4).

Todas las artes se corresponden con una experiencia de quiebre, pero ninguna de ellas logra equipararse al cine. La privacidad, el apartamiento al cual paradójicamente se accede dentro de un cine, dista de las otras artes. En contrapartida la exhibición doméstica de un vídeo atrae demás placeres que el cine no permite; intereses comunes, la identificación con otros espectadores y su comunicación con ellos, generando la prostitución de la experiencia y desvirtuando la vinculación anónima con la obra.

En la experiencia de la televisión se siente cierto hastío ante la pérdida de la oscuridad y el anonimato, al redimirlos a un espacio familiar, connotado y conocido, que no suspende el espacio y el tiempo propios de la experiencia cinematográfica. Por eso algunas veces, se soporta "apenas la proyección privada de un film" (5).

El cine posibilita que el haz de luz nos atraviese al igual que al celuloide, y nos empuje a mezclarnos con las imágenes, invitándonos a romper la distancia entre la butaca y la pantalla, distancia prevista y sostenida espacialmente como necesaria en la exhibición familiar de un vídeo.

La disyuntiva proyección-exhibición ha dado nacimiento a una forma de designar el "modo de ver" la imagen del "cine en situación". Hace algunas décadas la Academia Francesa incorpora un neologismo para distinguir el verbo "ver" (cualquier objeto), de ver un film. El término en francés es "visionner", pero su uso devino en nombrar la visión de un film con cierta especificidad analítica. El neologismo retorna a su uso para conceder su significación en la década de los 80, a la visión en pantalla, sobretudo en computación y se transforma en un término de informática.

En español la Real Academia fija para el verbo "visionar" un significado derivado de "visión" en su segunda acepción: ver visiones o ver todo lo imaginario, tal vez el adecuado sentido que se quiso instaurar con el verbo francés "visionner", como referencia a una visión alucinada, diferente y sobreimpresa en la visión de un film.

"Ocurre como si, ante la imagen fotográfica (* léase cinematográfica), la vista empírica se desdoblase en una visión onírica, análoga a lo que Rimbaud llama "videncia", no extraña a lo que los videntes llaman "ver" (ni tal vez a esa satisfacción que los "mirones" logran con la mirada): una segunda vista, como se dice, reveladora de bellezas o de secretos ignorados por la primera. Donde parecía bastar el verbo ver, los técnicos inventaron el verbo "visionar", y ello no fue al azar". (6)

* Nota de autores.

3. LA EXPERIENCIA CINEMATOGRAFICA

La experiencia cinematográfica concita una particularidad que la sobredimensiona. Inmersos en una "cultura de la imagen" que desplazó en el siglo XX a la "cultura de la escritura", vemos que el cine lleva en el seno de su recepción-creación una identidad paradójica. Reúne por un lado una experiencia de quiebre y aislamiento personal, que a su vez tiene como condición necesaria su presentación pública y anónima, pero poblada y numerosa.

Wenders como creador refuerza esa identidad paradójica del cine. El arte como creación necesariamente concurre a una ruptura con lo inmediato, una instancia individual, particular, única y no pública en su consumación. El director a través de la obra nos abre sus sueños, porque "todo aquel que realiza una actividad creativa debe fundamentarse, basarse en sus propios sueños". (7)

Otras artes en su creación prevén una recepción estética individual en relación con la obra. Por contraposición el cine adhiere a una recepción masiva y la creación en un film irrumpe en una "catarsis" pública que se ve como el sueño de otro. (8)

En esta "situación de cine"(9) se pueden identificar las características particulares que rodean la experiencia cinematográfica. Entrar al cine significa sumergirse en una oscuridad que invita al anonimato y a la privacidad. Entramos al cine sin saber quien se sentará a nuestro lado, ni queriéndolo saber, con una oscuridad que ausenta por algunos minutos el sentido de mundanidad. Este estado de individuación previo a la recepción, nos transporta a una situación de descanso, en la cual munidos de cierta inefabilidad, nos retrotraemos en una instancia regresiva que antecede a cierta "hipnosis".

La oscuridad de la sala y la posición distendida e irresponsable del cuerpo, imprimen cierta cuota de erotismo a la experiencia cinematográfica. La inhibición de la motricidad y su disminución junto a la fascinación de la pantalla, guardan cierta similitud con las condiciones que se dan en la infancia al constituirse imaginariamente el Yo, después de la "fase del espejo". (10)

Logramos distinguir en el espectador un fenómeno que podríamos llamar de hipnosis o somnolencia. La disminución de la actividad motriz, lo oscuro del cine, la desocupación con que se entra al mismo, el anonimato por fin alcanzado, el "polvo luminoso que se proyecta y danza"(11) sobre la pantalla, procrean un estado de semiregresión que refuerza la canalización de la energía psíquica disponiéndola para la asimilación del universo imaginario del cine. Se activa así lo que Barthes denomina como un estado hipnótico o lo que Julia Kristeva llama una instancia de fascinación capaz de cumplir la función de catarsis, que emularía a las tragedias griegas.

4. LOS SUEÑOS Y EL CINE

El cine basa su estrategia perturbadora de las emociones, en una primera instancia, en la captación de la realidad física por sí misma. El espectador no puede quedarse ajeno a las imágenes reproducidas fotográficamente, más si este mundo está presentado en movimiento. La atracción por las imágenes en movimiento causa una conmoción a nivel sensorial.

En otra instancia se encuentran las configuraciones espaciales y temporales de las que el cine es propietario, las cuales constituyen una mayor exigencia psicológica a las que debe apelar el receptor. "El cine es el mejor maestro, porque enseña no sólo a través de cerebro, sino a través de todo el cuerpo". (12)

Al igual que en un estado de sueño, el pensamiento reflexivo se redime ante el "vértigo mental" producido por las "tempestades internas". El espectador pierde el control de su Yo como regente de su conciencia y la misma se torna aletargada, "en un estado intermedio entre la vigilia y el sueño que favorece las fantasías oníricas". (13) El espectador se introduce, liberado del control de su conciencia en un laberinto donde encuentra correspondencias sígnicas con sus proyecciones psíquicas.

La convergencia a la que se sustrae el cine y los sueños, ha sido abordada por los teóricos desde la aparición del cine mudo, con el afán de auscultar la presencia de uno en los otros en forma simultánea. Respecto a este tópico, podemos citar su repetida presencia en los estudios sobre cine: "el cine es creador de una vida" (Apollinaire-1909), "el cine es sueño" (Michel Dard), "es un sueño artificial" (Théo Varlet), "parece que las imágenes que se mueven han sido especialmente inventadas para permitirnos visualizar nuestros sueños" (Jean Tédesco). (14)

La temática de los sueños y su representación recubre la trama de la película desde su inicio, extremo que se presenta en la experiencia del laboratorio, donde Claire y Sam Farber mediante la utilización del dispositivo inventado por el científico, logran apoderarse de sus sueños. La capacidad de registrar las "imágenes interiores" que poseía el invento, brindaba la posibilidad de transmitir directamente al cerebro, obviando los órganos sensoriales, impulsos eléctricos que conformaban las imágenes grabadas. De esta manera el Dr. Farber conseguía que Edith (su esposa), que era no vidente, pudiera rescatar imágenes que eran grabadas con anterioridad.

El descubrimiento del científico lograba registrar los sueños de las personas mientras dormían, los cuales podían luego ser reproducidos en una pantalla. De esta forma se accedía a sueños, recuerdos e imágenes mentales, que conformaban la faceta particular, individual y oculta de todo ser humano. La interioridad se encontraba desnuda y reproducida en su misma sustancia (las imágenes), otorgando la posibilidad de ser observadas por cualquiera. Actualmente es imposible reproducir los sueños y recuerdos sin la mediatización que prevé el uso de la palabra con sus características inherentes de exterior, compartida y convencional. Si creemos que entramos en los sueños de otros por intermedio de la palabra, estamos haciendo presente una ausencia por una representación de diferente sustancia; una interioridad que no ha podido ser nunca develada. Biológicamente no apto, el hombre busca cobijarse en invenciones tecnológicas que le otorgan la certeza de abrir, como el cine, una brecha hacia los sueños.

La occidentalidad representada por el Dr Farree y el afán de superación en conocimiento, se contrapone con la visión depositaria de la sabiduría de las culturas aborígenes y primitivas. Los integrantes de la tribu australiana, son los primeros en percatarse de la

vejación de lo infranqueable en lo humanamente posible. "Son los únicos que comprenden en forma inmediata que los sueños pertenecen al terreno de lo sagrado, que no debe ser transgredido". (15)

El cinéfilo nos es más que un entrometido que trata de descubrir en el film como interioridad de otro, las urgencias que lo abruman y los sueños plasmados por el creador.

La máxima transgresión es la que realizan Sao y Calare al atreverse a ver sus propios sueños, instituyéndolos como sus propios films. Tal vez descubran su particular manera de hacer cine, grabando sus sueños y estableciendo un vínculo correlacional entre la proyección de sus sueños (mediante el mecanismo técnico) y su interioridad en el presente, que a su vez está siendo exhibida.

La experiencia de ser espectador del film "Hasta el fin del mundo" concita: participar de la fascinación y el sueño de ser espectador del film, a su vez descubrir los sueños de Wenders plasmados en la obra y al mismo tiempo internarse en los sueños de los protagonistas, estableciéndose una circularidad entre los sueños y sus creadores. Se consumirían así "los sueños dentro de los sueños", equiparándose con el concepto del "cine en el cine", que manejaremos más adelante.

5. EL ESPEJO NOS TOCA

La sumatoria de todos los procesos intra-interpsíquicos que se dan en una experiencia cinematográfica, se ven condensados en una entidad que aparece como fértil para concentrarlos.

La imagen como la representación de una ausencia, consigue en el "doble" un soporte donde sentar efectivamente la alienación y la necesidad mayor de concebir una superrealidad absoluta.

Edgar Morin sitúa en el concepto de "doble" una máxima que engloba una visión panóptica, con capacidad de comprimir la realidad presentada como inconmensurable. El "doble" se definiría como la concentración de "todas las necesidades del individuo...la inmortalidad...esta imagen fundamental del hombre, anterior a la conciencia íntima de sí mismo reconocida en el reflejo o la sombra, proyectada en el sueño, en la alucinación...y magnificada en la creencia, en la supervivencia, los cultos y la religión". (16)

El doble puede configurar una conciencia paralela, otro Yo, disociándose del hombre que duerme "para ir a vivir literalmente la vida suprarreal de los sueños". (17)

La fisión otorgada al hombre al poder distinguir su individualidad proyectada, hecha imagen, configura un depositario de "los deseos, temores...su superyo, y su Yo", instancia que no redime sino que afirma la potencialidad del ser, al realizar "el bosquejo fantástico de la construcción del hombre por el hombre". (18)

El espejo ha formado la idea de ser poseedor del "doble", como reflejo y reproducción de la individualidad en una imagen. La magia que se le otorga al espejo en la actualidad, al igual que al concepto de "doble", se ve recortada por su presencia en lo cotidiano. El cine toma al "doble" y al igual que en los sueños, lo pliega al individuo haciendo que viva y se refleje en él, en cada experiencia cinematográfica.

Cuando Claire comienza a observar sus sueños grabados, se encuentra con su "doble" presente en la pantalla. El "doble" se corporeiza en la imagen con una vida propia y en cierta forma se une a Claire como individuo en un presente. Este espejo que era reflejo, introyecta a Claire, separándola de la realidad e introduciéndola en el mundo "suprarreal de los sueños". La representación de la ausencia que presenta la pantalla, es su presencia en su ausencia. El "doble" que conduce a la necesidad exacerbada de la inmortalidad, impregna a Claire de un a-tiempo (el de los sueños) que la lleva a la imposición de su cronología individual en una suprarrealidad.

La experiencia que viven Claire y Sam transcribe tal vez, lo que Michel Dard plantea como la nueva sensibilidad que descubre en jóvenes cinéfilos y en su propia experiencia directa. "Nunca, en efecto, se ha visto...una sensibilidad de esa clase: pasiva, personal, nada humanística ni humanitaria; privada de cualquier objeto, o, mejor, adherida a todos ellos como la niebla y penetrante como la lluvia; difícil de soportar, fácil de satisfacer, imposible de refrenar; desplegando en todas direcciones, como un sueño excitado, esa contemplación...que acumula necesariamente sin dar nada". (19)

6. EL CINE EN EL CINE

La problemática de la imagen dentro de la imagen, el cine en el cine, el "mise en abîme", puede ser resuelta si tomamos lo que Roman Jakobson distingue como la función metalingüística. El metalenguaje consiste en el lenguaje que se tiene como referente a sí mismo; cuando se habla del código del discurso dentro del mismo discurso. Según Christian Metz cada film nace en el film y el código cinematográfico se instituye con la proyección de cada película en la cual se lo puede descubrir.

Lisa Block de Behar distingue una similitud del concepto de metalingüística con lo que se podría denominar "metacinematografía": cuando un film es objeto de referencia en el film mismo. El cine se toma como referente a sí mismo y se refleja como en un espejo con el film como discurso, el cual se articula explicando esta simetría.

El "mise en abîme" ("al borde del abismo") establecería una síntesis heredada de la heráldica y la blasonería, con sus representaciones de escudos hasta el infinito. Síntesis estructurada por imágenes dentro de imágenes, fusionadas en una representación infinita de inclusión. La correlación especular produce, por establecer un infinito de representaciones, una sensación de vértigo al no verse el final de la consecución de imágenes. Encontramos a la función metacinematográfica como la responsable de incorporar confusiones entre ficción y realidad, colocando al espectador siempre "al borde del abismo".

En "Hasta el fin del mundo" se presentan varios ejemplos de "la imagen dentro de la imagen" o el film incluyendo al film. Entre ellos los teléfonos que combinan la transmisión de la voz y la imagen de quien habla, la máquina registradora de imágenes que maneja Sam Farber en su periplo y las grabaciones que realiza Claire alrededor del mundo, robando imágenes que Wenders reproduce en un montaje paralelo con el propio film. Estas secuencias emulan las grabaciones con cámaras de vídeo caseras (por la poca definición) e incrementan el realismo de la película por el carácter subjetivo de las tomas, además de producir el efecto que prevé la metacinematografía como fusión inclusiva de imágenes.

La experiencia de la superposición del "sueño en el sueño", de la circularidad de los sueños y sus creadores, nos proporciona otro ejemplo del fenómeno de encontrarnos "al borde del abismo". Vemos aquí representada la consumación de la circularidad que se arrastra al infinito. Claire, Sam y el Dr. Farber se compenetran en la máquina de exhibir sueños, creando así un mundo particular de correlación entre sus sueños y su ser en presente. Este cosmos se incluye dentro del film de Wenders (un sueño fijado materialmente), que a su vez es recibido por los espectadores en un estado progresivo de iniciación onírica.

7. LA FOTOGRAFIA Y LA MUERTE

Al registrar una "copia" de una porción de realidad, los fotógrafos se mueven no siendo conscientes que de alguna manera son "profesionales de la muerte". (20) La propia presencia que corrobora la fotografía la deja exenta de cualquier revisión, "es un certificado de presencia" dice Roland Barthes. Pero una presencia que hace coincidir en un tiempo y espacio nuevo el "estar ahí de la cosa" y "el haber estado ahí" (21), que asegura un pasado que se ve y se toca como presente.

La fotografía como mensaje sin código, no es una copia fiel de la realidad, sino solamente un emergente de lo real sucedido. Legítima una entidad independiente que no imita ni representa, sino que por el contrario instituye una propiedad del ser nunca antes vista, "una conciencia puramente espectadora". (22) Esta encuentra en la fotografía, la realización de un registro que provoca el interjuego de presencia-ausencia, introduciéndonos en la sensación del "haber estado allí", que acompaña una conciencia más proyectiva. Esto último estaría implicando que la fotografía pertenece más al campo de lo mágico que del arte. La síntesis "mágica" de la fotografía al querer conservar la vida, lleva a que el acto de disparar la máquina emule, metafóricamente, la posibilidad de congelar en una placa la presencia misma de la muerte, configurándose como acto y consumación de la misma.

Toda sociedad establece la necesidad de otorgar la muerte a alguna entidad al menos presente. Al coincidir con el retroceso de ritos y religiones con sus cuerpos simbólicos imperantes, emerge la fotografía como receptáculo de la muerte sin configuración institucional, tal vez "una muerte chata".

Encontramos la paradoja de que la fotografía como instancia de creación y eternización se consume en un tiempo fugaz por su propia materialidad. Se contraponen con la "inmortalidad" del monumento, al cual las sociedades modernas renunciaron instituyendo la magia de un mensaje sin código, con una duración mínima en el eje temporal. La fotografía como entidad independiente logra condensar en su interior fracciones que poseen ciertas cuotas de muerte.

En "Hasta el fin del mundo" Edith la madre de Sam, mediante el invento de su esposo (el científico), logra captar imágenes de una realidad que le era ajena, por su condición de no vidente. La aprehensión de esas imágenes por parte de Edith establece cierta analogía, con el testimonio de lo real que se impregna en la fotografía. Edith luego de recibir esa carga de tiempos, espacios, presencias y ausencias de las imágenes de sus seres queridos, acumula la síntesis vida-muerte contenida en las imágenes. En ese momento vemos el "estar ahí" y la certeza de que lo que está allí va a morir. Así la Sra. Farber se deja morir, tal vez con la seguridad de poder hacer eterno lo que registro en sus imágenes internas.

Edgar Morin en su ensayo antropológico "El cine o el hombre imaginario", traduce un tratamiento de la fotografía como trasiego de la ausencia a un presente buscado y querido por quien mira la foto. Según Sartre quien mira la foto desea que "el original se hubiera encarnado en la imagen"(23)

La experiencia de mirar fotografías de acontecimientos y seres queridos es un ejercicio de contemplación reconfortante para el individuo, que trae y acerca a sí la presencia de la ausencia.

El enfoque antropológico de Edgar Morin, descubre en la fotografía una fuerza ritual que transgrede lo cotidiano, para instalarse en una instancia de culto a la muerte que atenúa la

ausencia. Morin se pregunta si "la difusión de la fotografía ¿no ha reanimado en parte las formas arcaicas de la devoción familiar?. O más bien, ¿las necesidades del culto familiar no han encontrado en la fotografía la representación exacta de lo que los amuletos y objetos realizaban de una manera imperfectamente simbólica: la presencia de la ausencia?".

Los fotógrafos registran imágenes, sobretodo los aficionados, de cuanto suceso escapa a lo cotidiano. El único hecho no fotografiado es el duelo, tabú proclive a portar lo siniestro en su entera consumación. Tal vez el duelo sea la verdadera presentación de la muerte, por lo tanto no merecería ser registrada en su inmensa "chatura".

Las proyecciones de nuestro espíritu que tiñen las placas son las propiedades que la fotografía fija y nos devuelve, por eso su riqueza no está en lo que registra, sino en lo que el individuo encuentra de alusivo en ella. Edith Farber en el film empaña las imágenes que logra captar, con evocaciones que dependen intrínsecamente de sus sentimientos. Por ello la experiencia de Edith trasluce un ritual personal que trasunta la simple evocación y canaliza la muerte.

8. EL PROBLEMA DE LA REPRESENTACION

"Hasta el fin del mundo" es un film en el que se presenta, de manera coyuntural e implícito en su trama, el problema de la representación. La problemática es planteada en la actualidad con carácter dilemático y ha sido fruto de reflexiones ante la eclosión en el mundo de las imágenes a través de los grandes medios de comunicación visual. El sistema de procreación de imágenes se colapsó dando origen a un sinfín de representaciones virtuales que han llegado a instaurar, lo que se ha dado en llamar "la crisis de la representación" en la sociedad contemporánea.

Si bien estamos inmersos en plena crisis representacional, el problema es de larga data. Podríamos remontarnos a los orígenes del pensamiento occidental, los clásicos griegos: Platón y Aristóteles, que aportan una perspectiva que vislumbra el génesis mismo de una discusión hasta el momento no superada.

El individuo logra aprehender su pensamiento sólo mediante el mecanismo de la introspección, recorriendo la configuración de sus imágenes interiores. Los esquemas de pensamiento de otro individuo son inaccesibles salvo por la vía mediata de la representación, los sistemas sígnicos, primando entre ellos el lenguaje. Así se logra representar lo real por intermedio de la correlación establecida entre fúntivos semióticos que comprenden signos como representantes de lo real.

El hombre tiene la necesidad imperante de pasar por la representación como forma de aproximarse a la realidad. El individuo logra apartarse de la situación, lo que Cassirer denomina la fractura antropológica, es decir la condición natural del hombre de separarse de las condiciones de la situación en que se encuentra. Este precepto establece una ruptura con las circunstancias que a través del signo las representaciones permiten, suspendiendo las coordenadas temporales y espaciales al abstraerse en una interiorización.

Si el individuo no tiene una relación primaria y directa con las cosas, el gran problema es ¿qué relación guardan esas representaciones con la realidad? La facultad humana de establecer representaciones bajo forma de signos y especialmente por las configuraciones icónicas, se distorsiona al mediatizarse y recrearse por intermedio de aparatos técnicos, que deslindan completamente al hombre de lo originario de la idea.

Toda representación guarda con lo representado relaciones de semejanza o de diferencia, pero manteniendo y compartiendo siempre propiedades particulares con los objetos representados. Toda representación intenta ser, en cierta manera, una copia de la realidad, una imitación. Lo que para los griegos recaía en la figura de la mimesis como experiencia de representar a la cosa a través de una imitación que lleva implícito al objeto.

Platón en su obra "La República" incursiona dentro de la planificación de una ciudad ideal en el tema de las artes como formas que se da el hombre, para intentar copiar meramente la realidad. Sin duda el gran filósofo griego, se encontraba obsesionado con el poder que procreaba la imitación y manifestaba una aversión hacia ese fenómeno.

El mismo Platón dice: "de suerte que hemos demostrado suficientemente que todo imitador no tiene sino un conocimiento muy superficial de lo que imita, que la imitación es un puro entretenimiento, sin seriedad alguna, y que los que se dedican a la poesía trágica...son tan imitadores como es posible serlo". (24)

Platón deplora a las artes de la imitación porque son representaciones que se encuentran en un tercer grado del original, del objeto como ideal, que solo puede haber sido ideado por una entidad superior. Para Platón estas representaciones son tal vez objetos degradados por estar

muy lejos del original. "Pues bien, a esta declaración quería yo conducirte cuando decía que la pintura y, en general todo arte de imitación realiza su obra muy lejos de la verdad y que así mismo tiene el comercio, relación de amistad con aquella parte de nosotros más alejada de la razón y que no se propone nada sano y verdadero". (25)

El verdadero arte se orientaría a lograr representar el plano de las ideas, el arquetipo, a lo que nunca el individuo accederá. En un primer grado de alejamiento del arquetipo se encontraría el concepto de la idea, el que tenemos del arquetipo mismo. En un segundo grado de distanciamiento encontramos al objeto-idea, es decir la idea del objeto que cada uno tiene, y que luego la construye alguien, el artesano.

En un tercer grado, al que Platón presenta con tanta aversión, ubica las imitaciones practicadas por los poetas, pintores y escultores, imitadores de una creación particular como lo es la del artesano, y que consiguen así apartarse tres grados de la verdad. "Es evidente, además que el poeta imitativo no es naturalmente propenso al principio racional del alma, ni su talento se esfuerza en ajustarse a ese principio por propio que quiera conquistar los aplausos de la multitud, sino a los caracteres irascibles y volubles que son fáciles de imitar". (26)

El poeta imitador de la fracción del alma que se entrega a emociones varias, al representarlas, crea en el hombre la efusión de la parte irracional del alma, que se instituye a través de la imitación como una conciencia espectadora de la tragedia de los otros, como una forma de colmar los deseos indebidos de su alma.

La experiencia cinematográfica recubre una manera de imitar la parte emotiva del alma. Su representación es creada imitando el segundo grado y a veces hasta un tercer grado, configurando una instancia en la que es posible una práctica de catarsis del espectador, que según Platón y salvando las diferencias de época, no sería aconsejable abrevarse.

La sustitución de la realidad por intermedio de la reproductibilidad técnica de los medios, en la que la imitación es el procedimiento predominante y subyacente, llevaría a un cuarto grado de separación de la verdad, arribando a una supresión y hasta destrucción de la realidad.

El film de Wenders nos presenta una secuencia que, en forma coyuntural, podemos analizar como Platón concibe a la imitación y su grado de terceridad.

Edith en la secuencia en la que logra incorporar imágenes por el invento del Dr. Farber, percibe los íconos en forma similar a pinturas. Se distingue un segundo grado de imitación en el hecho de que Sam Farber capta imágenes con ayuda de la máquina de "visión", y en un tercer grado en la reproducción de ellas y su recepción por parte de Edith, similar a la observación de cuadros. "Las primeras fotos que un hombre contempló...deben haberse parecido semejantes, como dos gotas de agua, a pinturas". (27)

Aristóteles en "El Arte poética" menciona a la imitación como necesidad intrínseca en los caracteres biológicos de hombre. Esta capacidad connatural al individuo lo diferencia de los demás animales; la imitación es responsable, en cierta forma, de la supervivencia del hombre. (28)

La función instintiva de la imitación se transforma en una función artístico-estética. La necesidad de imitar por placer mediante la creación artística, que parecería prescindible y lujosa, se vuelve imprescindible porque no existe comunidad humana que no transforme la necesidad en placer mediante las obras de arte. "Todos se complacen con las imitaciones, de lo cual es indicio lo que pasa con los retratos...". (29) transformándose el placer estético nuevamente en una necesidad.

En "Hasta el fin de mundo", la necesidad exacerbada de imitar y representar al infinito, se ve reflejada en el placer que Claire y Sam encuentran en poder transmitir las imágenes a Edith. Ese placer degenera nuevamente en una adicción al lograr grabarse sus sueños y reproducirlos, llegando a separarse y destruir el principio de la realidad. Los protagonistas mediante la reproducción especular, imitativa y mediatizada de sus interioridades, conforman en sus imágenes interiores un mundo de sueños y de ficción del que se vuelven adictos. Ha existido un desmedido exceso de imágenes, una violación de los sentidos como receptores, que ha llevado a los personajes a verse despegados de las coordenadas, introduciéndolos en una circularidad propia.

El film trasunta lo cinematográfico para introducir a la escritura, soporte de la lectura, como actividad racional que se opone a las imágenes, que llevan a un final virtual del mundo dando origen a un nuevo comienzo. Al igual que el mito de la verbocreación, se recrea lo antes perdido: la racionalidad...y por ende la conexión con la realidad. Así la escritura y su orden racional logran un efecto de curación en Claire. Sam encuentra el orden, al compartir su sueño con dos aborígenes, en un sitio de apariencia desolada. La experiencia de sueño de que Sam es partícipe ordena y encauza su interioridad distorsionada por la representación externa de sus sueños.

Win Wenders como cineasta plantea una paradoja, que encubre una ironía de la cual él es coautor. Siendo un realizador de cine y teniendo indefectiblemente que reproducir imágenes en sus creaciones, propone en este film ironizar los géneros cinematográficos mediante la exageración estereotipada de sus tramas. Presenta además un título cuya ambigüedad aparece como inconmensurable, y él mismo plantea que la adicción desmedida de imágenes pueden llevar "hasta el fin del mundo".

Al final del film, abre un nuevo comenzar (del milenio) a través de la escritura y la lectura, configurándose así un eterno retorno.

9. EL ESPEJO SE HA ROTO

"Parece que no ocurriera nada, nada pasa si no pasa por la visión natural o mecánica: el ojo o la cámara".(30)

La sociedad contemporánea emula a la perfección la cita anterior, entregándose a extensiones técnicas ofrece su realidad al mejor postor mediático. La autenticidad pregonada a través de los aparatos de la visión, que logran "imitar" fielmente una realidad "accesoria" a la del hombre, circunscribe a imágenes parciales una totalidad que no pueden aprehender.

La realidad estigmatizada por la crisis de la representación, fracciona y da origen a un "enigma" que consiste en acaparar la condición material de la realidad. El ojo inquisidorial de la cámara promueve crear lo hasta ahora no existente, haciendo emerger de lo oculto, un imaginario que estaba ausente.

Todo poeta tiene como necesidad y tarea el crear, no teniendo como cometido el desestructurar la realidad. Encontrándose en el dilema de no poder atrapar la realidad, no puede más que asumir la función de dirigir "la imperdonable mirada, la mirada que no puede reprimir...y a quien solo le queda...la imagen, porque esa fue su opción".(31)

Wenders a través de la paradoja que presenta en el film (un cineasta que alerta sobre las imágenes e invoca a la lectura), asume un espíritu crítico respecto al arte en el cual se desenvuelve. A su vez le es imposible retractar su percepción del cine como técnica representativa e imaginario de lo real. "Sacó buen partido de la utilización de un recurso, pero ese recurso modificó sustancialmente su visión: la visión del mundo a partir de la nueva técnica ya no fue la misma".(32)

La fragmentación de la realidad prevista en el cine, ha llegado a un punto tal que no se intenta ya representar la realidad por intermedio de imágenes, sino que en la actualidad se asiste a la pérdida total del referente, el cual ya no se intenta imitar.

Las representaciones quedarían huérfanas, libradas en el mundo de la telección a la producción de simulacros, que ponen en duda la existencia misma de la verosimilitud. Esto desestabiliza la soñada eventualidad, prevista por los apocalípticos, de un retorno de la realidad decifrable, que Wenders lo representaría en el film con la desactivación del satélite y la vuelta a los "motores de explosión".

Baudrillard refiere a la simulación diciendo: "...no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal".(33) La metáfora de la relación especular con que se explicaban las representaciones imitativas y las fotocopias de un original hasta el infinito, toca su fin. Las dudas radicales que incorporan las simulaciones verosímiles, han roto el espejo.

* CITAS BIBLIOGRAFICAS

- (1) La República. 9 de enero de 1994, Mdeo. Uruguay.
- (2) CFR. Barthes, Roland. Lo obvio y lo obtuso. "Salir del cine". Paidós, Barcelona 1986, pág. 353.
- (3) Benjamin, Walter. Discursos interrumpidos. Taurus, Madrid, 1973.
- (4) Barthes, R. "La cámara clara". La República de Platón, 7-4-94 N° 24, Mdeo. Tomado de "La Chambre Claire". Cahiers du Cinema, Gallimard, Seuil, Paris 1980.
- (5) Barthes, R. Lo obvio y lo obtuso, op. cit.
- (6) Morin, Edgar. El hombre o el cine imaginario. Seix Barral, Barcelona 1961.
- (7) La República. 9 de enero de 1994, op. cit.
- (8) CFR. Metz, Christian. Psicoanálisis y cine. Comunicación N° 23. Paidós, Barcelona.
- (9) Barthes, R. Lo obvio y lo obtuso. op. cit. pág. 351.
- (10) CFR. Aumont, Marie, Vergala y Vernet. Estética del cine. Paidós, Barcelona 1989.
- (11) Morin, E. Op. cit. pág. 9.
- (12) Krakauer, Siegfried. Teoría del Cine. Paidós, Barcelona 1989, pág. 208.
- (13) Krakauer, S. Op. cit. pág. 212.
- (14) Morin, E. Op. cit. pág. 14 y 15.
- (15) La República 9-1-94. Op. cit.
- (16) Morin, E. Op. cit. pág. 37.
- (17) Ibidem, pág. 38.
- (18) Ibidem, pág. 39.
- (19) Kracauer, S. Op. cit. pág. 214.
- (20) CFR. Barthes, R. "La cámara clara". Op. cit.
- (21) Barthes, R. Lo obvio y lo obtuso. "Retórica de la imagen". Op. cit. pág. 40.
- (22) Ibidem, pág. 41.
- (23) Morin, E. Op. cit. pág. 27.

- (24) Platón. La República. Eudeba, Bs. As. 1966. Pág. 513 y 514.
- (25) Platón. Op. cit. pág. 515.
- (26) Ibidem, pág. 518.
- (27) Barthes, R. "La cámara clara". Op. cit.
- (28) CFR. Aristóteles. El arte poética. Espasa, España 1979. Pág. 31.
- (29) Ibidem, pág. 31.
- (30) Block de Behar, Lisa. Una retórica del silencio. Siglo XXI, Méjico, 1984. Pág. 156.
- (31) Ibidem, pág. 158
- (32) Ibidem, pág. 159.
- (33) De Armas, Gustavo. La República de Platón, "El espejo se ha roto". 2-6-94, N° 31, Mdeo.

* BIBLIOGRAFIA GENERAL CONSULTADA

- ARISTOTELES. El Arte Poetica, Espasa, España, 1979.
- AUMONT Y OTROS. Estética del cine. Paidós, Barcelona 1986.
- BARTHES, Roland. Lo obvio y lo obtuso. Paidós, Barcelona, 1986.
- "La Chambre Claire" Tomado de Cahiers du Cinema, París, 1980.
- BENJAMIN, Walter. Discursos interrumpidos. Taurus, Madrid 1973.
- BLOCK DE BEHAR, Lisa. Una retórica del silencio. Siglo XXI, Méjico 1984.
- DE ARMAS, Gustavo. "El espejo se ha roto". La República de Platón, 2-6-94, N° 31.
- KRAKAUER, Siegfied. Teoría del Cine. Paidós, Barcelona 1989.
- METZ, Christian. "Psicoanálisis y Cine". Comunicación N° 23. Paidós, Barcelona.
- MORIN, Edgar. El cine o el hombre imaginario. Seix Barral, Barcelona 1961.
- PLATON. La República. Eudeba, Bs. As. 1966.

* Bibliografía del SEMINARIO DE SEMIOTICA, 1er semestre 1994. Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, UdelaR.