

laFuga

Sobre la naturaleza de algunas citas

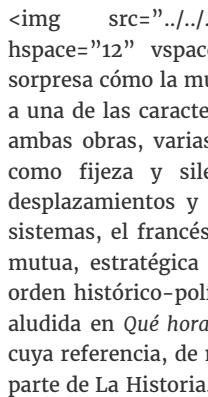
Por Pablo Corro Pemjean

Tags | Géneros varios | Cultura visual- visualidad | Crítica | Chile | Francia | Malasia

Investigador y académico. Profesor Asociado Instituto de Estética Facultad de Filosofía Pontificia Universidad Católica de Chile. Jefe del Magíster UC en Estudios de Cine.

Se trata, naturalmente de citas cinematográficas, algunas referencias a películas que hemos advertido recién y que parecen desconcertantes. El desconcierto se refiere a una especie de estridencia, o a la alteración de un acuerdo, a la conmoción de la costumbre en lo referido a las conexiones entre textos.

De la cita cinematográfica esperamos el envío a una imagen, a un personaje perfectamente reconocido, a un plano, a una secuencia de carácter ejemplar, con valor de estereotipo, o por su elocuencia excelente, de prototipo. La cita quiere asimilar para el texto propio un valor de la imagen de término, se trata de una operación de economía y, a veces, de política. La referencia comporta un gesto de poder, el poder de la sapiencia, de la cultura, del dominio de los textos, una certeza estratégica de la posición de la propia obra en el sistema de la cultura; la referencia implica un gesto de humildad, a esta altura de los tiempos de falsa humildad, puesto que en el límite la exposición de las dudas sobre la propia originalidad revela un pertrecho de conocimientos que repele la crítica.

 Hemos considerado con sorpresa cómo la música de créditos del filme *Qué hora es allá* (2001) de Tsai Ming-liang corresponde a una de las características musicales de *Los 400 golpes* (1959) de Truffaut. Varios factores separan a ambas obras, varias décadas, Oriente y Occidente, dos tradiciones cinematográficas, la parquedad, como fijeza y silencio del estilo del taiwanés; el dinamismo dramático, el gusto por los desplazamientos y la locuacidad verbal del francés. Es cierto que hace ya mucho tiempo ambos sistemas, el francés y el del lejano oriente (especialmente el de Japón, pero igual) manifiestan una mutua, estratégica admiración, pero ésta parecía justificada en lo argumental por operaciones de orden histórico-político, como en el caso de *Hiroshima Mon Amour* (1959) de Resnais (fugazmente aludida en *Qué hora es allá*), o en la versión revisada del filme, *H-Story* (2001), de Nobuhiro Suwa, cuya referencia, de naturaleza medio abismal, se fundaba en el prestigio de la Historia del Cine como parte de La Historia.

¿Para qué incorpora Tsai Ming-liang *Los 400 golpes* en su historia? El asunto de su otro filme *The River* (1997) nos descubre un interés ominoso por las relaciones filiales. Los abuelos, los Padres, son para los jóvenes, autoridades que acechan desde la oscuridad, sombras cuya proximidad inconsistente e inmediata determina la transgresión, sexual en el caso de *The River*, ritual, fúnebre, en el caso de *Qué hora es allá*. Los padres de Truffaut suelen ser repelentes, especialmente los de Antoine Doinel. Pero el asunto no va por ahí. En *Qué hora es allá* el filme de Truffaut representa una referencia acerca de la existencia de otro mundo, de otra cultura, de otro tiempo, de otras imágenes.

El protagonista vende relojes en la calle, es un relojero de cuneta, lo barato de su mercancía, y el stock numeroso, desvalorizan sus objetos. Una muchacha busca un reloj con doble huso horario, lo necesita para un viaje. El protagonista, accede a las insistencias de la joven, y le vende el suyo. La falta de su reloj le instala al protagonista la conciencia de otro sitio, conciencia de otro mundo, de otra hora, de un lugar que va con retraso, que sucede de día mientras él se desvela asustado en su dormitorio por la presencia fantasmal de su Padre. Así como la compradora encuentra su objeto, el relojero consigue en una tienda cualquiera, en el cajón de las películas francesas, *Los 400 Golpes*.

La película, referida en los créditos, aludida en el marco de una acción menuda, expuesta literalmente para el protagonista en un monitor de televisión en la escena del juego de la risa donde Doinel gira, inmóvil ante nuestros ojos y ante el objetivo situado en el eje del cilindro, es un objeto, un producto, un accesorio usado para conferir económicamente alguna densidad a Francia como mundo distante. Sin ir más lejos, sin fatigar más conexiones, hasta acá la cita es un intrincado juego, es decir un movimiento, para valorizar y depreciar a los dos filmes, un testimonio de la existencia y la inconsistencia de las culturas que los producen.

La otra cita que nos interesa conecta al cine con la literatura, al cine con una escritura autorreferente. Se trata de una aparente alusión al filme *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, 1975-1976-1979) en la novela *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño. La *opera magna*, especie de creación colectiva, de Patricio Guzmán sirve como síntesis morfológico-dramática del Chile de la Unidad Popular para un instante en la memoria febril del cura H. Ibacache, doble del cura-poeta-crítico Ignacio Valente o José Miguel Ibáñez Langlois, potenciado actancialmente por Bolaño.

Nocturno de Chile es un texto de memorias, una angustiosa reconsideración de la probidad en el ejercicio de la crítica literaria, probidad como autonomía política. En la figura del cura crítico literario, que para alguien no instruido en la escena literaria chilena, parecería un personaje estrafalario, una mezcla inverosímil, Bolaño insiste con aquello de las relaciones posibles entre la literatura y el mal (ya lo había pensado Bataille), entre la literatura y la delincuencia, la literatura y la política, la literatura y el fascismo.

En el relato, el día del triunfo de Allende, Ibacache, pasmado ante ese límite de la locura de Chile, decide abstraerse de todo y releer a los griegos.

Que sea lo que Dios quiera, me dije (...) Empecé con Homero, como manda la tradición, y seguí con Tales de Mileto y Jenófanes de Colofón y Alcmeón de Crotona y Zenón de Elea (qué bueno era), y luego mataron a un general del ejército favorable a Allende y Chile reestableció relaciones diplomáticas con Cuba y el censo nacional registró un total de 8.884.768 chilenos y por la televisión empezaron a transmitir la telenovela *El derecho de nacer*, y yo leí a Tirteo de Esparta y a Arquíloco de Paros y a Solón de Atenas y a Hiponacte de Efeso... (Bolaño, 2000, s. n.)

y así sigue, enhebrando, como en una especie de montaje paralelo, el desmedido inventario de clásicos con una serie limitada de acontecimientos visuales que cifran los mil días de la Unidad Popular, alternancia que remite a nivel de la conciencia individual y de la conciencia histórica, como uso y abuso de textos, diversos modos de la indiferencia y lo indiferente.

Tras una página de alternancias, cuando el montaje de Bolaño, o el montaje del Espíritu de Chile, se revela como montaje acelerado, ascendente, surgen las referencias cinematográficas, citas a secuencias que literalizan el espíritu y el origen de la cifra histórica,

y también releí a Demóstenes y a Menandro y a Aristóteles y a Platón (que siempre es provechoso), y hubo huelgas y un coronel de un regimiento blindado intentó dar un golpe y un camarógrafo murió filmando su propia muerte y luego mataron al edecán naval de Allende y hubo disturbios, malas palabras, los chilenos blasfemaron, pintaron las paredes, y luego casi medio millón de personas desfiló en una gran marcha de apoyo a Allende, y después vino el golpe de Estado (Bolaño, 2000).

Del coronel en adelante hasta el Golpe la secuencia de acciones corresponde minuciosamente a los hechos señalados en el final de la segunda parte de *La batalla de Chile: El golpe de Estado* (1976). Sin embargo, las referencias se concentran y lucen con la precisión de una cita en aquello de que “un camarógrafo murió filmando su propia muerte”.

Se refiere al episodio de la muerte de Leonardo Henricksen, camarógrafo argentino, cuyas imágenes consigue y utiliza Guzmán como recurso político de carácter admonitorio, como elemento de prueba de las intenciones criminales de los militares. Escuchamos una y otra vez a Guzmán repitiendo esta frase, repitiendo esas imágenes, en el final de la primera parte de *La batalla de Chile*, en el inicio de la segunda, más de veinte años después, en *Salvador Allende* (2004), imágenes que remiten a su obra y a sí mismo con intenciones monumentales, ejemplares, pero que no podrán alcanzar jamás la desafortunada gloria de la oportunidad de Henricksen, límite inalcanzable del compromiso

documental que replica un poco tiempo después su propio camarógrafo, Jorge Müller.

De existir esta cita, Bolaño atravesaría con ella dos modos de la conciencia artística, dos modos de su intencionalidad, como conciencia comprometida o como conciencia parasitaria, forma, esta última, que acecha sistemáticamente la actividad de los críticos.

Bibliografía

Bolaño, R. (2000). *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama.

Como citar: Corro, P. (2005). Sobre la naturaleza de algunas citas, *laFuga*, 1. [Fecha de consulta: 2026-02-13] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/sobre-la-naturaleza-de-algunas-citas/49>