

La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:

La mirada sin razón de Rossellini a Jordá

Autor/es:

Vila, Santiago

Citar como:

Vila, S. (2000). La mirada sin razón de Rossellini a Jordá. La madriguera. (27):69-72.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41864>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



LA MIRADA SIN RAZÓN DE ROSSELLINI A JORDÁ

Por Santiago Vila

El internamiento clásico abarca, junto con la locura, el libertinaje de pensamiento y de palabra, la obstinación en la iniquidad o la heterodoxia, la blasfemia, la brujería, en resumen, todo lo que caracteriza al mundo *hablado* y prohibido de la *sinrazón*; la locura es el lenguaje excluido.

MICHEL FOUCAULT, *Historia de la locura en la época clásica*

El reciente estreno de *Monos como Becky*, de Jordá y Villazán, nos suministra la oportunidad de reflexionar sobre un cierto cine moderno que, sobre todo tras la Segunda Guerra Mundial, se articula desde el modelo de conducta y pensamiento considerado irrazonable por la razón del poder. Desde la mirada del *extraño* –niño, loco, marginado...– la realidad cotidiana se torna incomprensible: su aparente coherencia, artificio ideológico; el lenguaje, insuficiente para expresar el deseo. Esta mirada perpleja, desviada del sentido normalizado, produce un efecto filmico de *verdad*, antitético al de *realidad* producido por el cine clásico. Desde luego, esta *mirada de la sinrazón* en el cine moderno hay que relacionarla con sus precedentes en el cine de vanguardia –alemán y soviético–, a su vez en la estela de prácticas anteriores, filosóficas –Nietzsche– y artísticas –Van Gogh, Hölderlin–, que, desde el lenguaje de la locura, cuestionan lo limitado del discurso logocéntrico.

En este continuo histórico de representaciones irrazonables –que analistas como Worringer o Gie-

dion contemplan, en diversas formas, desde los orígenes más remotos– vamos a detenernos en los films de los años 50 de Rossellini con Ingrid Bergman, cuya propuesta estética sigue siendo una referencia válida para el actual cine moderno. Admitamos, con Bergala, que el gesto de Rossellini “se une al de otros grandes inventores de la modernidad en literatura, en las artes plásticas o en música, cuyo rol histórico ha sido abrir su arte a lo heterogéneo. Por esta brecha debía precipitarse en su seguimiento toda una tendencia del cine moderno: el que acepta la tarea de explorar el hiato entre el hombre y el mundo, entre la figura y el fondo, entre el hombre y la mujer, entre la consciencia y el caos de las cosas”¹. En este hiato, la mirada del espectador encuentra un *lugar* donde producir el sentido del texto filmico: lugar negado en el cine clásico, donde la mirada sólo puede seguir el constante desplazamiento de la narra-

ción, sometida a la lógica causal que acabará solucionando los conflictos planteados en la diégesis. En este sentido, la poética rosselliniana responde adecuadamente a la realidad de la postguerra europea: el paisaje de ruinas y la crisis moral se expresan mediante la introducción de un cierto caos en el lenguaje cinematográfico, caos indecible según el código clásico, obsesionado por la homogeneidad.

La ruptura que propone este cine moderno se presenta así como un escándalo de dimensiones ontológicas, puesto que esta realidad heterogénea no se encuentra solamente en el mundo exterior sino en el propio sujeto, dividido entre su expresión lingüística razonable y sus inexpresables

Roberto Rossellini



deseos irracionales. Si el film clásico construye una visión cerrada –circular– del mundo, Rossellini propone films fragmentados, abiertos a diversas significaciones. La representación clásica sostiene simbólicamente un Orden supremo que, estructurando el lenguaje según paradigmas razonables, implica la existencia de un Dios como garantía última del sentido. La representación moderna tomará partido por la sinrazón como referencia de la razón profunda e inexpressible del ser humano, donde las contradicciones se articulan dialógicamente sin resolverse jamás y la fragmentación de lo imaginario adquiere (otro) sentido desde la absoluta inmanencia de lo Sagrado.

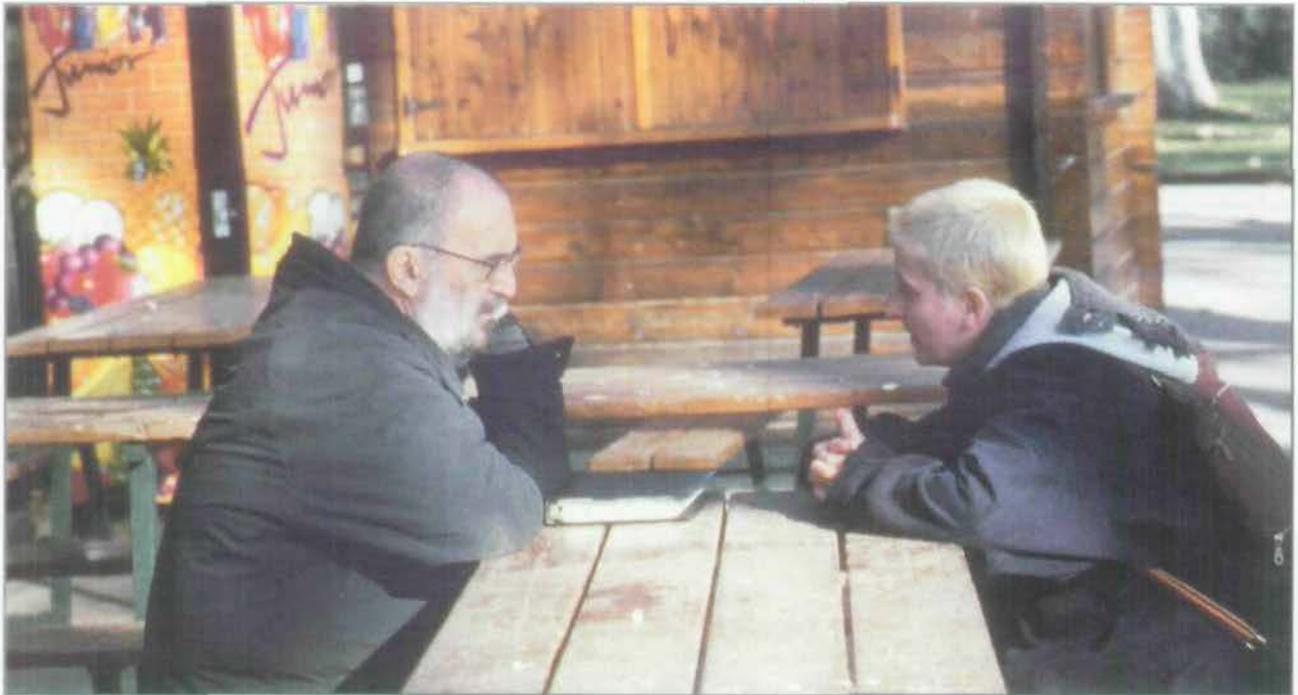
Podemos considerar la relación de esta mirada rosselliniana con la sinrazón según un doble aspecto, observable en dos de sus films característicos de la época considerada. En *Europa 51* (1952), la sinrazón es *objeto de la mirada*, lugar de la identificación del espectador con la protagonista, finalmente encerrada en un psiquiátrico. Su perplejidad ante el mundo “normal” es el tema del film; su mirada de angustia y extrañeza es un paisaje observado implacablemente, alegoría del caos europeo fechado en el título. Este retrato podría considerarse dentro de una historia de la representación visual de la locura en las artes occidentales (con Goya en lugar destacado), en la que participarían cineastas como Wiene, Dreyer, Buñuel, Browning, Herzog y von Trier, entre los más notables. La identificación con esta mirada nos hace percibir la radical extrañeza de los gestos cotidianos y de los personajes considerados emblemáticos de la normalidad: el marido, la madre, el comunista, el policía y el sacerdote parecen figuras grotescas, representantes de un tipo de locura respecto a la cual, la supuesta sinrazón de la protagonista supone una extrema lucidez. Se asume así el demoledor aforismo de Pascal: “Los hombres son tan necesariamente locos, que no ser loco sería ser loco por otra manera de locura”.

En *Viaggio in Italia* (*Te querré siempre*, 1953), la sinrazón es el *lugar de la mirada* que escribe el film, la (il)lógica que sutura los tiempos muertos y trabaja en la exactitud significativa de los encuadres. Se construye así un texto abiertamente fragmentario, que cuestiona el paradigma lingüístico mediante la interrelación fantástica de realidad y ficción, produciendo un efecto de (otra) verdad. Por ejemplo, en el cine de Dreyer, *La passion de Jeanne d'Arc* respondería al aspecto de la sinrazón como objeto observable, mientras que *Vampyr* se entendería desde la sinrazón como lugar de la mirada. Ambos films pueden considerarse precedentes notables de los de Rossellini, si bien con diferente estética.

Desde esta taxonomía, es interesante considerar el ca-

so de *El gabinete del Doctor Caligari*. Como se sabe, inicialmente estaba concebida como la visión de un mundo objetivamente desquiciado, de modo que la distorsionada escenografía era expresión de la irracionalidad social. Por sugerencia de Fritz Lang, se añade un prólogo y un epílogo, de expresión realista, que sitúan al narrador en un manicomio. Se transforma así la plástica expresionista en visión subjetiva, deformada por la mente enloquecida del protagonista, de modo que la sinrazón pasa a ser objeto de la mirada filmica, alterando radicalmente el sentido buscado por los autores. La corrección de Fritz Lang consigue sobre la expresión del film el mismo resultado que consiguen los representantes del poder sobre la protagonista de *Europa 51*: *encerrar la mirada de la sinrazón*, siguiendo la historia occidental de castigar con la reclusión a los representantes de la diferencia. “Ni en el cielo ni en la tierra, el desorden de las pasiones, de lo inorganizado, de lo inarticulado, podría tener derecho de ciudadanía. Se encierra y se reduce, como se encierra la locura y se reprime lo ilógico, el mal esencial”, explica Blanchot². Esta diferencia condenada al encierro es verdaderamente heterogénea, comprendiendo insensatos, libertinos, criminales, librepensadores, etc., que eran encerrados juntos en la época clásica que estudia Foucault³. Sade, primero recluso en la cárcel y luego en el manicomio a causa del contenido inmoral de sus escritos, sería un buen ejemplo de esta imbricación histórica de libertinaje y locura: la escritura de la sinrazón es prohibida y el escritor, encerrado por demente.

Monos como Becky participa de ambos modos de mirada moderna. El film observa a los pacientes de la Comunidad del Maresme, que producen sus diversas representaciones ante la cámara: como personajes de una obra sobre Egar Moniz, como espectadores críticos de su propio trabajo interpretativo y como sujetos neurotizados por experiencias traumáticas. Y todos los niveles de representación están imbricados, lo que explica que los pacientes-actores narren su síntoma cuando son interrogados sobre sus personajes ficticios: ¿no es la vida, mediatizada por el pensamiento “normal”, una determinada representación impuesta al sujeto? No sólo la mirada declarada irrazonable es encerrada en el film sino también la correspondiente al sujeto supuestamente razonable, como expresan las reflexiones peripatéticas de neurólogos y filósofos en el claustrofóbico laberinto. De hecho, el espacio filmico encadena una serie de *lugares manifiestamente limitados*: el autobús, el zoológico, la casa-museo de Moniz, los diversos despachos y habitaciones de los personajes entrevistados, la sala de estar de la Comunidad, la habitación donde ensayan, el patio donde representan, etc. La *mirada encerrada*, en



sus diversas formas, es el tema de la observación exhaustiva de la cámara que, por su parte, constantemente se manifiesta como tal, negando la ilusión de documental "objetivo" y mezclando en el montaje realidad y ficción.

Esta mezcla de sistemas de representación, prohibida por el código clásico, remitiría a la *escritura de la sinrazón* ejemplificada en la de Sade, que quiebra el paradigma lógico mezclando los géneros literarios para decir lo indecible según la moral histórica. La herencia de la escritura sadiana en el cine moderno practica un semejante cuestionamiento de la lógica metonímica del discurso. En el film de Jordá y Villazán, la escritura abiertamente fragmentaria, la mezcla de espacios y tiempos y la estructura de constantes retornos —subrayando siempre la diferencia en la repetición— niegan el sentido clásico (la escritura "normal") para construir lo plural del texto moderno, polisémico y entregado a la lectura del espectador activo.

Desde el principio, la mirada del espectador crítico ha construido esta modernidad en los textos cinematográficos fijándose en lo que de *resistencia al sentido* (de la representación clásica) puede encontrarse en el plano fílmico. Así, en *Le repas de bébé* de Lumière, se valoró el movimiento aleatorio de las hojas de un árbol, en el fondo reencuadrado por una ventana, sobre la representación, consciente y en primer plano, de la escena doméstica. Lo que significa valorar la expresión del azar sobre la del sentido, la huella de verdad sobre el símbolo de realidad. Es lo que propone Barthes en su teorización del "sentido obtuso", que "va más allá de la psicología, de la anécdota, de la función y hasta,

hablando claro, del sentido"⁴. Se valora así la "significancia" (la manera de significar) sobre el significado, proponiendo un cine antinarrativo cuyas imágenes se abren a la pluralidad significante.

La confrontación especular de la mirada del espectador con la de la protagonista tras las rejas del sanatorio, al final de *Europa 51*, inaugura este espacio del cine moderno consciente de su enfrentamiento a la norma clásica. El sujeto construido por este nuevo lenguaje fílmico no se ve solamente determinado por la ley razonable sino también por su deseo de lo imposible (según la palabra y la ética social), y en la dramática confrontación de estos dos aspectos encuentra su (escindido) lugar. El encierro de la protagonista en la diégesis del film está inspirado en un suceso real, según Rossellini: en Roma, durante la guerra, un traficante del mercado negro comienza, por escrupulo moral, a regalar sus productos; su mujer y sus familiares, indignados por este derroche, le fuerzan a declarar su conducta a la policía, la cual lo ingresa en un sanatorio mental; allí, el psiquiatra decide recluirlo *según un razonamiento estrictamente lógico*: "Como científico, debo ver si este hombre se comporta como la media de los hombres. Él no se comporta como la media de los hombres: así pues, lo he recludido en el manicomio (...) La ciencia debe calcular, ver, medir, regularse sobre lo que ha conquistado, lo que conoce. Todo lo que está fuera de sus límites, hay que olvidarlo completamente"⁵. Toda la crítica al pensamiento razonable del poder, por parte de Marcuse (otra influencia declarada) y de los teóricos de la antipsiquiatría, está así concisamen-

te expuesta en el film, cuya protagonista sufre una experiencia semejante a la del pródigo vendedor romano.

La consideración del lenguaje de la locura como expresión de la verdad profunda del ser humano puede únicamente localizarse en el arte moderno y en la teoría inaugurada por las investigaciones de Freud, que acepta el diálogo con la sinrazón expresada en los sueños y delirios. Por ello, la referencia del psicoanálisis es un instrumento teórico tan pertinente para el análisis de los textos de la modernidad, ya desde la época de las vanguardias. El reconocimiento del *otra sentido* (el del deseo imposible) supone un modelo de sujeto dual, en cuyo espacio coexisten los dos tiempos opuestos, el de la razón histórica y el de la sinrazón pulsional. Modelo enfrentado al logocéntrico, que reduce el ser humano a su dimensión razonable.

El sentido de ambas representaciones antitéticas encuentra una sugestiva expresión en los modelos del "discurso del amo" y del "discurso del analista", teorizados por Lacan⁶. El "discurso del amo" da cuenta de la realidad construida por el lenguaje razonable, estructurado desde el significante de lo Uno, que domina la pluralidad de significados (saberes concretos) como el amo a sus esclavos. Es expresión del poder fálico y separa al sujeto de su objeto de deseo, irrazonable según el pensamiento metafísico occidental. Por contra, el "discurso del analista" (del psicoanálisis) considera en el lugar dominante, el objeto que desea el sujeto, precisamente porque el lenguaje se lo ha arrebatado, al negarse a nombrarlo. Objeto no-significante, vacío que moviliza la libido. La presencia de esta falta explica que lo excluido por el lenguaje resiste a lo Uno, desplegando la pluralidad desde lo inconsciente. El sentido de esta *otra representación*, no razonable, es construir la relación del sujeto con su objeto perdido, mediante elaboraciones de la fantasía. Esta realización imaginaria del deseo imposible, llamada "fantasma", es la figura dominante en el discurso, enfrentado así al de la racionalidad del poder, como la mirada sin razón a la visión clásica.

Esta *lógica del fantasma* sostiene, efectivamente, la coherencia interna del cine moderno que estamos considerando. En *Europa 51*, la obsesiva presencia del hijo muerto se interpone entre la mirada de la madre y la realidad normalizada según el "discurso del amo", de modo que los rituales burgueses, el trabajo proletario y la ideología de los aparatos sociales (familia, policía, religión y medicina), manifiestan su verdadero carácter de instrumentos del poder. Los actos de la protagonista, fiel a su deseo, no son justificables desde la lógica individualista del capitalismo: su identificación con los que sufren no puede comprenderse desde ninguna tendencia reconocida (*nombrable* según categorías

preestablecidas, como "catolicismo" o "comunismo"), luego es condenada, puesto que sus jueces, según declaran, deben "defender la sociedad tal como es". Ella se sitúa en el lugar de la heroína trágica, enfrentada a la ley por seguir su deseo imposible: *el lugar de Antígona*, también condenada a ser encerrada viva en una tumba, también defendiendo la sinrazón del fantasma (de su hermano muerto) contra la lógica del poder.

En *Monos como Becky*, la razón del fantasma de Moniz, inventor de la lobotomía, reconocido socialmente con el premio Nobel, es negada por las opiniones de neurólogos, filósofos y pacientes. Negación asumida por el propio film, cuya escritura cuestiona el saber del pensamiento razonable contenido en la representación clásica. La alteración de la vista y la memoria de Jordá, consecuencia de su derrame cerebral, produce su identificación con "los otros" (los pacientes del Maresme) y la ubicación de su mirada filmica en el lugar de la sinrazón. El olvido fuerza una especial consciencia respecto al lenguaje: en el olvido está lo que se desvía del "yo" (el sujeto razonable), presentificando todo lo que excede a la capacidad de la palabra y es, por ello, rechazado como locura. En consecuencia, el discurso no es unificador sino que, mediante un virtuoso montaje muy fragmentado, expresa la heterogeneidad desde el lugar de lo plural, opuesto al del "yo" del lenguaje logocéntrico. Este lugar está representado por la irracionalidad torturada: por los chimpancés enjaulados en el zoológico, contemplados por los pacientes recluidos, en una admirable *puesta en abismo* de los espacios carcelarios. Este lugar de la sinrazón se manifiesta en el campo sonoro mediante los chillidos de monos que parecen contestar, en *off*, el discurso final de Moniz. La última imagen, contracampo visual de esta expresión sonora, corresponde a un primer plano de papel moneda, significante del sentido último del discurso del actual poder: el dinero.

Notas

1. Bergala, Alain. "Roberto Rossellini et l'invention du cinéma moderne", en *Roberto Rossellini. Le cinéma révélé*. Paris, Ed. de l'Etoile, 1984, p. 12. Traducción mía.
2. Blanchot, Maurice. *El diálogo inconcluso*. Caracas, Monte Ávila, 1996, p. 409.
3. Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica. I y II*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1979.
4. Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona, Paidós, 1986.
5. Entrevista con Rossellini, en *Roberto Rossellini. Le cinéma révélé*, op. cit., pp. 44-45.
6. Lacan, Jacques. *El Seminario. 17. El reverso del psicoanálisis*. Barcelona, Paidós, 1992.