

Cuadernos de cine

Título:

De una India, otra (india song)

Autor/es:

Bonitzer, Pascal

Citar como:

Bonitzer, P. (1984). De una India, otra (india song). Cuadernos de cine. (4):39-45.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42558>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo 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:





**DE UNA INDIA, OTRA
(INDIA SONG)**

Pascal Bonitzer

Dúne Inde l'autre (India Song)
Pascal Bonitzer
Cahiers du Cinéma n°258-259 Julio-Agosto 1,975

Traducción: Antonio de la Torre

Anne-Marie Stretter... Michael Richardson... la mendiga de Savannkhet... el vicecónsul de Francia en Lahore... los leprosos de Shalimar... Es imposible no ceder al encanto, al placer, a la música de las palabras y del espacio imaginario construido con esta fantástica economía de medios a la cual Marguerite Duras nos tiene ya acostumbrados. La música, el perfume, el ensueño del que están cargados estos nombres, y la fecha, 1.937. Pero, ¿qué encanto es este? La India blanca 1.937. Añadamos a la música, a la poesía de los nombres, la imagen admirable de Bruno Nuytten, el vestuario (Cerrutti 1.881) de Claude Mann, Mathieu Carrière, etc. delgadas siluetas blancas, fantasmas vestidos de lino, de smoking veraniego, de traje de noche cuya inmovilidad o las lentas evoluciones apenas fijan un relato vaporoso como el incienso, incierto como el crepúsculo en el delta del Ganges, tembloroso como el aire caliente de los trópicos. Desde luego, salta a la vista: es la moda retro.

Hablemos un poco de la moda retro, Retro quiere decir nostálgico, más o menos reaccionario. ¿El film de Marguerite Duras sería, pues, reaccionario?. ¿su efecto principal sería dar cuerpo a este tipo de nostalgia que ahora solemos designar con el término retro? Pero ¿nostalgia de qué?

De un deleite, del disfrute de los amos y señores, o sea, de plus-de-jouir absoluto. Eran hermoso, eran racistas, pero sabían vivir. ¿Qué quiere decir este discurso sino: "Nosotros, que no somos racistas ni hermosos, o que lo somos con una mala conciencia, con menor deleite, hemos perdido ahí una cierta inocencia, un cierto placer, un "arte de vivir", del cual ahí tenemos los restos: "lo que nos queda de ellos", este sucedáneo irrisorio: Gold Tea. En su color ambarino, su gusto ahumado, su frescura encontraréis algo de ese objeto perdido".

India Song mima innegablemente este discurso, la se

ducción de plus-de-jouir ante la descolonización, de la que Jean-Pierre Oudart señala, por otra parte, su referencia histórica.

Añadamos por nuestra parte una connotación hegeliana: hermosos y racistas, los sudistas, las S.S. etc., deberían desaparecer históricamente hablando. La moda retro designa en este sentido a su público como servil (se le llamará pequeño-burgés) en lo que jamás representa al goce modélico, el goce del amo, sin mostrar a la vez su muerte: "Lacombe Lucien", "Portier de nuit", o con algunas variantes "Chinatown". Ellos están muertos, vosotros vivos, y entros ellos y vosotros está, ya sólo está ioh seducción, diosa del marketing! esa imagen de paraíso terrestre, oropeles manchados de sangre, o de forma más directamente intercambiable, una botella llena de té: si los films retros son siempre trágicos, también tienen un resorte cómico secreto (el mérito del pub Gold Tea es la demostración).

En determinados aspectos, India Song obedece perfectamente a este esquema, y lo sigue incluso demasiado bien, hasta la caricatura y la parodia. Este aspecto forzado proviene evidentemente de la técnica de puesta en escena, es decir, de los planos largos, del juego hierático, y sobre todo, la disyunción entre la imagen y el sonido, entre el campo y el fuera de campo.

En otra parte subrayé el efecto de extrañeza que produce la voz en off en el sistema de una ficción. En este caso es, al menos, doble: por una parte, las voces múltiples que pueblan el espacio en off y lo animan (describiendo, sugiriendo con pequeños y eficaces toques el olor a muerte del incienso; la bruma violeta del delta del Ganges...), voces que ningún rostro fija nunca en la pantalla y que pertenecen bien a las caras que vemos evolucionar, bien a personajes invisibles y no identificables, o bien a nadie ("voces intemporales"). Estas voces mezcladas componen una red floja y desgarrada de palabras y de frases, una fuga

de palabras y de frases, rodeando como de humo o de vapor de incienso las lentas siluetas que fija el marco. La sensación de lentitud, de torpor, de ociosidad colonial se encuentra acrecentada.

Por otra parte, o mejor complementariamente, la imagen privada de voz, de sonido, con sonidos, música y voces errantes en la indeterminación del fuera del campo, marca el relato con una especie de trastorno; introducen en él y en los espectadores como una pantalla, la pantalla del pasado, porque esos cuerpos y rostros jamás se expresan de viva voz. (En el cine, la voz viva es necesariamente in, nunca off). Más que en "Céline et Julie" pensamos en "L'invention de Morel": son muertos, fantasmas, huellas, sin otra consistencia que los fosfenos, todo lo que se desliza ante nosotros.

Muy bien podría ser ese el dispositivo de un drama hegeliano-retro, dicha y muerte de los amos (es el caso de la casta de una gran burguesía colonial). Falta, sin embargo, una dimensión esencial: la seriedad histórica, el espíritu de seriedad hegeliana que se refleja en los films retros a través del realismo de la puesta en escena. Hay en el relato algo más que modifica completamente el cuadro. Este algo es del orden de un residuo, pero no el residuo de un plus-de-jouir convertible en valor de cambio irrepresentable, del tipo "lo que nos queda de ellos, Gold Tea".

Es justamente el residuo de la representación, lo irrepresentable. Es para eso para lo que sirve el espacio en off en "India Song": para inscribir la preocupación en algo que no se deja reducir por la representación, por el discurso histórico, por lo trágico. En "India Song" hay, pues, algo que según parece no tiene nada que hacer narrativamente en la cuasi- o pseudo-narración de los amores y del suicidio de Anne-Marie Stretter, pero que viene transversalmente a frecuentar y secretamente a modificar el relato. Este algo es, por ejemplo, el canto de la mendiga de Savannkhet, o

la evocación de los leprosos de Shalimar por el vicecónsul de Lahore, e incluso tal vez el lamento, el amor, la locura del hombre de Lahore.

La mendiga, los leprosos, no son en absoluto los siervos, los trabajadores que esperan la muerte de los amos. Sin duda evocan al Otro, pero no el Otro dialéctico ligado contradictoriamente al Uno y destinado por la Historia a ocupar el sitio de este: el amo. Completamente fuera de campo, son totalmente extranjeros, totalmente extraños. La mendiga, los leprosos no trabajan. Parásitos y deshechos sociales en lo real, son aquí literalmente parásitos y deshechos del relato. No trabajan, no tienen status de dominados legales, si no, no estaríamos lejos de una clásica ficción política y de una clásica puesta en escena de las contradicciones de clases. ¿Pero, qué hacer con los leprosos de Shalimar y la mendiga de Savannkhet?. Claro que la reja marxista-leninista funciona también para ellos: lumpen -pero cada uno sabe que es una de las categorías neurálgicas del marxismo-leninismo-. ¿Qué hacer con el canto ininteligible del Otro? En "Nathalie Granger", libro de Marguerite Duras, la escritora opone en una pequeña nota al pie de página, a la clásica noción de violencia de clase, la impensable, imposible noción de una clase de la violencia.

La violencia de clase es del dominio de lo posible y de lo imaginable por cuanto es el medio por el cual la Historia avanza: está hecha, históricamente, hegelianamente, para ser enmarcada, canalizada, subordinada y rebasada (por el Partido, por el Estado del "pueblo entero"). Es una figura astuta de la razón. Pero una clase de la violencia, ¿de qué tipo de clase puede tratarse y a qué clasificación apela?. La violencia en este sentido, es precisamente lo que hace saltar toda noción de clase y todo espíritu de clasificación, toda paciencia del concepto. Una "clase de la violencia" no es una clase más que paródicamente. "Clase" de intensidad pura en que comunican transversalmente, musicalmente, sobre las longitudes de onda del canto y

del lamento, del gemido cantado, del fuera del canto, la mendiga y el vicecónsul, los leprosos sobre los que dispara (y el silencio de Anna-Marie Stretter: siempre hay lugar para el silencio en las ficciones de Marguerite Duras). No faltará la risa por estos apareamientos (de personas serias), y, en efecto, son clases que dan risa: la clase de los leprosos, la de los mendigos y de los vicecónsules.

Desde el punto de vista serio, trágico, de la ciencia de la historia, deberíamos detenernos ahí, y denunciar en Duras una Vicki Baum, retro y modernista a la vez. Prefiero ver algo diferente al encanto exótico en la evocación de los leprosos de Shalimar. La cuestión de los leprosos y de las leproserías es, en efecto, la más abrasadora y rechazada del espacio occidental, desde la época clásica. Michel Foucault lo recuerda al principio de "L'Histoire de la folie": "Lo que seguirá, sin duda, mucho más tiempo que la lepra, y se mantendrá aún, en una época en que tras muchos años los hospitales de leprosos se hallen vacíos, son los valores y las imágenes que se han adherido al personaje del leproso. (...) En los mismos lugares, a menudo, los juegos de la exclusión se encontrarán extrañamente parecidos dos o tres siglos más tarde. Pobres, vagabundos, corrigendos y cabezas alienadas retomarán el papel abandonado por el leproso...". La leprosería es el modelo arquitectónico de nuestro mundo. La ficción de "India Song": una leprosería nómada, de límites móviles, fluctuantes, que traza el "socius" en el gesto de exclusión en el que se constituye.

