

Cine: Quo Vadis?

Elena Losada

Resumen

¿Cuál es la función principal del cine? ¿Qué utilidad le adjudicamos? Estas dos preguntas son el hilo conductor de este artículo. Desde hace un tiempo se viene anunciando la "decadencia" del séptimo arte al convertirse en un mecanismo más de producción y consumo; en un medio para bombardear a la sociedad contemporánea con fines propagandísticos y experiencias ilusorias que alienan al espectador de sus circunstancias históricas concretas. ¿Pero, qué queda de la función social del cine? En este artículo pretendemos profundizar en este tema, a partir de las reflexiones de autores diversos que repensaron el papel que deben ocupar las artes escénicas así como la forma de hacerlo. Haremos un recorrido por el teatro épico en Bertolt Brecht, pasando por el cine como arte de masas y entretenimiento en Walter Benjamin, para culminar en uno de los directores de cine más representativos del llamado arte contemporáneo, Jean-Luc Godard.

Palabras clave

Teatro, *kátharsis*, extrañamiento, shock, cine, cultura de masas, alienación, entretenimiento, producción, crítica, compromiso, experiencia, empobrecimiento.

Nos gustaría empezar este escrito con una máxima brechtiana, tal como aparece en uno de los escritos de Walter Benjamin: *"no conectar con el buen tiempo pasado, sino con el mal tiempo presente"*²⁹. Vamos a dejar abierta esta máxima que según nuestro criterio, puede esclarecer muy bien todo lo que de este escrito se sigue. Empecemos pues por el principio. ¿Qué le pasa al teatro de la época en la que Brecht se sitúa? ¿Qué le hizo alejarse de las técnicas propias del teatro tradicional y proclamar un teatro Épico? Para respondernos a estas preguntas debemos acercarnos a uno de los ensayos de Brecht en el que sitúa su teoría para el teatro, éste es el *Pequeño Órganon para el Teatro*. Este ensayo comienza alertándonos sobre algunas de las características de la forma tradicional heredada de hacer teatro, cuyo origen encontramos en el concepto aristotélico del teatro. Mas adelante nos ocuparemos de esta forma de teatro tal y como Aristóteles nos la describe en su *Poética*. Pero, ¿qué es lo que ha cambiado? Posiblemente se trataba de una forma caduca de hacer teatro, que ya no se correspondía con la manera en que los hombres se relacionaban entre ellos y con el mundo. Para Brecht, el teatro consistía en elaborar reproducciones vivas de acontecimientos producidos entre los hombres con la única finalidad de entretenerlos. Esta es la función del teatro, y según Brecht, la de todas las artes. Sin embargo, esta función de entretener y divertir, no puede devenir estática, ya que en distintas épocas los hombres se han divertido de distintas maneras, según la forma de convivir entre los miembros de un determinado contexto social.

Frente a la realidad reproducida tenemos una actitud distinta de la que tenían nuestros antepasados. Por consiguiente, cabe sospechar que aún no se habían descubierto las diversiones específicas que correspondían a esa época. Razón por la cual, Brecht nos invita a pensar como hijos de una era científica, ya que la convivencia entre los hombres de su época estaba plenamente condicionada por la ciencia, además, de un modo completamente nuevo. *"Hace algunos cientos de años, algunas personas de diferentes países, aunque relacionadas, empezaron a hacer experimentos encaminados a descubrir los secretos de la Naturaleza"*³⁰. De este modo nos ilustra Brecht el panorama en sus orígenes: en países diversos pero en perfecta correspondencia, algunos hombres empezaron a hacer determinados experimentos, mediante los cuales esperaban arrancarle a la naturaleza sus secretos. De estos experimentos, los que servían para la práctica empezaron a ser comercializados y de esta manera, sacaban beneficio de estas nuevas ciencias que estaban

29 Walter Benjamin, *Iluminaciones III: Tentativas Sobre Brecht*, p. 152

30 Bertolt Brecht, "Petit Organon per al teatre", en *Teatre*, p.19

emergiendo. Unas industrias, que según Brecht, a pesar del paso del tiempo, seguían intactas en cuanto a sus métodos y que, gracias a la competencia, experimentaron un desarrollo enorme en muchas localidades. Al mismo tiempo, en las ciudades se concentraban las grandes masas humanas que, organizadas de una manera completamente nueva, iniciaron una producción gigantesca: *“Muy pronto la humanidad desplegó unas fuerzas cuya intensidad ni siquiera en sueños se hubiese podido imaginar”*³¹. El arte y la ciencia coinciden en un hecho, a saber, el de aligerar las vidas de los hombres: la ciencia se ocupa de su mantenimiento, y el arte, de su entretenimiento. Y en esa era científica, el arte extraerá el entretenimiento de la nueva producción. ¿Cuál era entonces la actitud productiva delante de la naturaleza y delante de la sociedad que se debía adoptar y así poder obtener placer en el teatro? En Brecht, ésta se traduce en una actitud crítica. La crítica como el gran método de la productividad. A saber, la crítica brechtiana insistió sobre las técnicas y la forma que debía adoptar el teatro, sin dejar de lado su función social, y también sobre lo que el actor y el espectador deben (o no) experimentar.

Brecht se esforzó por instaurar, en el marco de los ensayos intentados después de la Primera Guerra Mundial en Alemania y Rusia, un nuevo teatro: un teatro revolucionario. Quiso reformar la idea clásica del autor dramático que se encierra en su habitación intentando expresar su propio mundo y sus pensamientos, substituyéndolo por la de un jefe de conjunto. De tal forma que, como en una empresa, organizaba un trabajo colectivo, a la manera en que la nueva división del trabajo se fue imponiendo en la vida moderna. De este modo, Brecht pone el teatro al servicio de las masas, y no al servicio del poeta, *“Nuestras representaciones de la convivencia humana están destinadas a los constructores de diques, a los cultivadores de árboles, a los constructores de vehículos, a los revolucionarios de la sociedad, a quienes traemos a nuestros teatros y a quienes rogamos que no olviden, cuando están con nosotros, sus joviales intereses, con el fin de confiar el mundo a sus cerebros y a sus corazones para que lo transformen según su criterio”*³². Para Brecht, el teatro solo podía adoptar una actitud tan libre, si se disponía a las grandes masas de los que producían mucho, que sin embargo vivían dificultosamente. Mas adelante clarificaremos este fenómeno social de las “masas” que podemos encontrar en el texto de Benjamin *La Obra de Arte en la Época de su Reproductibilidad Técnica*.

El teatro Épico y sus técnicas

El teatro de Brecht se asimila a un filme, la obra se expone por secuencias, representando cada una de ellas con un máximo de relajación. El desarrollo del drama avanza con lentitud y calma, desarrollándolo como un todo y aislando frecuentemente las secuencias, cuyas contradicciones subraya. Brecht nos produce en sus obras un sentimiento de continuidad, el cambio de decorados consiste en una cortina blanca detrás de la cual estos se efectúan. De manera que se podía ver detrás de la cortina iluminada efectuarse un trabajo material, técnico. Así, la escena que nacía no salía de la nada, del misterio, sino que era realizado por el trabajo de los hombres que participaban en el espectáculo. Puesto que la representación, como nos dice Benjamin, *“... por su armadura artística debe ser montada transparentemente”*³³.

El tema principal en Brecht es el pueblo, y cualquier otro tema (los grandes, los reyes...) quedan representados en función del pueblo y nunca por ellos mismos. El drama deja de ser drama y pasa a ser una narración en la que se cuentan las dificultades, situaciones cotidianas que vive un hombre en su determinado contexto social. Cuando hablamos de la finalidad del dramaturgo, no podemos hacer que ésta recaiga en cautivar al público. La finalidad en este caso tiene que ser la de despertarlo, hacer que se haga las preguntas que el propio autor no se plantea, que reaccione y que no se convierta en un sujeto pasivo incapaz de pensar, completamente adormecido. Este tipo de

31 Bertolt Brecht, “Petit Organon per al teatre”, en *Teatre*, p.19

32 Bertolt Brecht, “Petit Organon per al teatre”, en *Teatre*, p. 21

33 Walter Benjamin, *Iluminaciones III: Tentativas Sobre Brecht*.

público adormecido es el que se empieza a reconocer en los teatros, en los espectáculos de la época. Brecht lo describe como si estuvieran hipnotizados, “(...) parece una reunión de gente que duerme, pero con sueños inquietos”³⁴.

Así pues decíamos que si el teatro dramático consistía en comprometerse con el héroe, el arte del teatro épico persigue todo lo contrario, esto es, en provocar el asombro. El público debe aprender el asombro por las circunstancias en las que aquél se mueve. Es más, Brecht busca que el héroe dramático se convierta en el pensante, en el sabio. El teatro épico pretende liberarse de la magia de supersticiones irracionalistas. Su técnica ha de ser objetiva y precisa, de análisis y de comprensión social. Debe también comprenderse a él mismo como un fenómeno social, no puede estar desligado de esa realidad con la que coexiste. Una realidad que no puede ser presentada como inmutable sino que los hechos tienen que ser, por esencia, momentáneos, transitorios. Motivo también por el que se debe insistir sobre la situación histórica y no tanto sobre las pasiones humanas. Hay que dar a los hombres el gusto por la libertad y no el de la eternidad. El mundo no consiste en eternizar el orden de las pasiones humanas, sino que consiste en transformaciones continuas y ese es el verdadero campo en donde la libertad está en juego. El mundo no es fijo, el mundo es cambio continuo, es siempre devenir. Ésta es, seguramente, la lección de la era científica: todo cambia, nada es siempre igual. La libertad para cambiar el mundo radica en los hombres, la capacidad para transformarlo está en sus manos. La vida del hombre esta enteramente en sus manos.

Este teatro va dirigido a personas interesadas que no piensan sin razón, sino que, puede el público, en pasajes decisivos, controlar los hechos por su propia experiencia. Un público que se nos presenta como una colectividad, a diferencia del lector-individuo que está a solas con su libro. Además, este teatro tiene una relación con el tiempo distinta a la del teatro trágico. Puesto que la tensión se concentra en los sucesos en particular y no tanto en el desenlace, y así es capaz de abarcar amplios espacios de tiempo.

***Kátharsis* Aristotélica**

Para aproximarnos al teatro Épico de Brecht debemos contraponerlo al teatro dramático. El teatro dramático en sentido estricto, tal y como formuló Aristóteles su teoría. Uno de los principales conceptos a los que hace referencia Aristóteles es el concepto de *kátharsis* o purificación de los afectos, que “tendrá que significar por de pronto: tono o temple especial, artificial y artístico, remotamente real, lejanamente natural”³⁵. De otro modo, Walter Benjamin lo define como “la exoneración de las pasiones por medio de la compenetración con la surte conmovedora del héroe”³⁶. Este concepto de *kátharsis* se deduce de ciertas ideas capitales de la filosofía aristotélica. Para Aristóteles, la reproducción imitativa consiste en crear un clima artificial para las acciones, esto es, separar una acción de ciertas contingencias y de este modo, ofrecerla pura. Y no solamente crear un clima artificial, sino que, además el teatro y sus actores también tienen que estar dotados de esa artificialidad. Así pues, la purificación de afectos (ánimicos y éticos) consiste en colocar estos afectos fuera del orden real y causal.

Aristóteles transportó de la medicina este concepto de purificación para aplicarlo a cuestiones puramente estéticas. En tanto que operación medicinal, la purificación consiste en aligerar el cuerpo de humores pesados, de cosas indigestas... Entonces para calmar esas pasiones, hay que quitarle el peso de lo real ya que en tanto que reproducción imitativa, según Aristóteles, es acción artística. “Liberación del peso de una realidad que se nos está volviendo pesada”³⁷, esto es pues la purificación en sentido directo. De este modo la obra de arte, por medio de la reproducción

34 Bertolt Brecht, “Petit Organon per al teatre”, en *Teatre*, p.25

35 Aristóteles, *Poética*.

36 Walter Benjamin, *Iluminaciones III: Tentativas Sobre Brecht*

37 Aristóteles, *Poética*.

imitativa, debe conseguir en nosotros tal efecto: el de aligerarnos del peso de esas realidades tan pesadas, el de hacer que nos sintamos existir sin sernos pesados a nosotros mismos.

Sin embargo, Platón propone todo lo contrario según nos recuerda en el *Ion* y, más en concreto, en la *República*. En el caso del primer diálogo, el rapsoda Ion confesaba orgulloso: “que con mis propios ojos veo a veces cómo se levantan de la gradería, con qué terribles miradas me miran, cómo se conmueven a mi palabra”. Estos son los efectos que critica Platón, pues a su criterio, según los recitales de Ion de Homero, dichos efectos son de endiosamiento. Y es de este modo que Sócrates en el diálogo contesta así: “*tu no ensalzas a Homero en virtud de su técnica, sino de un don divino*”³⁸. Así pues, es la *kátharsis* aristotélica lo que queda eliminado en la dramaturgia brechtiana.

El efecto V

Hasta aquí hemos presentado el teatro épico como teatro revolucionario, opuesto a la antigua forma del drama aristotélico. De la misma forma en que el teatro aristotélico mediante la *kátharsis* purificaba las pasiones y los afectos, el teatro épico se servía también de una técnica o efecto: la del asombro. Este efecto consiste primero de todo en des-alienar al espectador. Tiene por función hacer surgir ante la mirada clara y nueva, cosas a las que estábamos tan acostumbrados, que se nos pasarían de largo sin darnos cuenta de ellas. Esto es, revelar, descubrir al espectador cosas que continuamente tenía a su lado pero a las que no daba ninguna importancia, precisamente porque ya se daban por supuestas o se repetían sin cesar. Tal es la función del arte: embellecer, ciertamente, pero, al mismo tiempo, revelar, descubrir, desvelar cosas que pasaban de largo ante nuestros ojos.

Este efecto de asombro no es genuino de Brecht ni de su teatro, es una aportación oriental, en particular del teatro chino. Brecht veía en este teatro un atenuante a la extrema emotividad de la época: “*un medio de conservar la emoción, pero purificada, guardada en los límites de la decencia*”³⁹. Brecht, en el *Pequeño Órgano*, hace referencia a este efecto de distanciamiento, también denominado *efecto V*. Lo define de la siguiente forma: representación distanciadora es aquella que permite reconocer el objeto, pero que lo muestra, al propio tiempo, como algo ajeno y distante. Tales efectos impedían la identificación. Pero los objetivos sociales de estos efectos antiguos eran completamente distintos a los del teatro de su época. A diferencia de los nuevos efectos, lo que hacían los antiguos, era impedir la intervención del espectador ante la cosa reproducida. De este modo, la cosa reproducida se volvía inmutable. Mientras que los nuevos efectos buscan todo lo contrario, eliminar el carácter familiar de los procesos socialmente influenciados, pues es este carácter familiar el que no permite que nadie lo ponga en duda. Ya que, ¿quién desconfía de aquello que nos es familiar? Esto se debe al carácter eterno que se les ha atribuido a ciertas cosas, todo aquello que no ha estado modificado desde hace tiempo parece que se nos vuelve inalterable. Y esta es la principal función de este efecto, hacer que las cosas que nos parecían inalterables, que todo aquello que nos resultaba familiar, se nos vuelva extraño. Hay que hacer que el público se extrañe. Así pues, este efecto de shock también recae en el actor: éste, con su interpretación, debe provocar ese efecto de distanciamiento, puesto que no actuar, no debilita el drama, sino que lo hace comprensible.

Walter Benjamin y el fenómeno de las masas

Brecht comprendió que la sociedad había cambiado, que las diversiones del momento no eran ya las mismas que habían entretenido a nuestros antepasados. Por eso mismo, hace referencia a ese público que se ha reconvertido por la progresiva aparición del fenómeno masas. Las masas de gente se concentran en las ciudades y, al mismo tiempo, son la mano de obra de una sociedad que

38 Platón, Diálogos I, 536 d.

39 Jacques Desuché, *La Técnica Teatral de Bertolt Brecht*.

ha creado una producción gigantesca. Es importante pues, que entendamos este fenómeno social que aparece en esos tiempos en el que la producción se incrementa por momentos.

Benjamin, en su escrito, pone de manifiesto no sólo este fenómeno sino también el estatuto del arte y cómo la reproducción técnica lo ha modificado. Y al igual que Brecht pone el teatro a disposición del pueblo, Benjamin pondrá al cine como arte de masas y entretenimiento.

La teoría de Walter Benjamin esta atravesada por dos movimientos contrarios: el primero, en el que describe y pone de manifiesto las consecuencias del desarrollo de las técnicas mecánicas de reproducción sobre el arte. El segundo movimiento es el marco en el que sitúa esta involución, esto es, la expansión de la cultura de masas. Ya en “La conquista de la ubicuidad”, Paul Valéry constata cómo las bellas artes fueron instauradas en tiempos diferentes al nuestro y por hombres cuyo poder de acción era insignificante en relación con el que empezaban a tener en la época: *“Estos poderosos medios modernos no solo corren el riesgo de afectar toda la técnica de las artes, sino también de modificar maravillosamente la propia noción de arte”*⁴⁰. Cuando Benjamin habla de reproducción, en sentido estricto significa una serie de modificaciones en el estatuto tradicional de la obra de arte que está ligado al concepto de aura. Y es este concepto de aura lo que en la obra de arte se sustrae a la reproducción técnica. La reproductibilidad técnica acerca la obra de arte, sin embargo, también degrada irreparablemente su autenticidad (aura). Ese proceso por el cual se aproxima a una obra de arte afecta el peso tradicional de la misma, es decir, afecta a su autoridad. Lo reproducido queda desvinculado del ámbito de la tradición, es decir, donde antes había una presencia irreplicable, ahora hay una presencia masiva.

La obra de arte era inaccesible cuando estaba ligada al culto, pero progresivamente el valor de exposición desplazó por completo este valor de culto. De este modo, Benjamin insiste sobre el nuevo estatuto de la reproducción en las artes que la emplean como técnica de reproducción: *“Nos habíamos consumido en vanas sutilezas para decidir si la fotografía era o no un arte, pero no nos habíamos preguntado, en primer lugar, si esta invención no transformaba el carácter general del arte; los teóricos del arte debían sucumbir al mismo error. Pero los problemas que la fotografía había planteado a la estética tradicional no eran sino juegos de niños en comparación con los que iba a suscitar el filme”*⁴¹. La fotografía supone que la obra de arte pueda desembarazarse de la función mágica que había cumplido para asumir otra función: una función política.

Pero, ¿y el cine? Walter Benjamin vincula esa recesión del aura con la técnica cinematográfica. La técnica de producción del filme funda directamente su técnica de reproducción. El cine es cine de masas y *“se constituye como tal en la interacción entre su mecanismo propio y el público que consume sus productos”*⁴². Es propio del cine manipular aquello que se presenta delante de la cámara y este medio ofrece una manera totalmente nueva de representarse el mundo, ubicando en nuestro campo perceptivo cosas que no habíamos percibido hasta el momento. La cámara nos pone en relación con una experiencia totalmente nueva, la del inconsciente visual. Esto conlleva, a la vez, una nueva actitud por parte del espectador que consiste en la confrontación de una serie de imágenes que se empujan unas a otras violentando el ojo y el espíritu del espectador ante una incesante catarata visual. Georges Duhamel define este hecho de la siguiente manera: *“Ya no puedo pensar aquello que quiero pensar. Las imágenes móviles han ocupado el lugar de mi pensamiento”*⁴³. Pero en eso se basa el cine, en el efecto de shock. Quien observa esas imágenes ya no lo hace contemplándolas pasivamente, sino que su flujo asociativo es interrumpido por el cambio.

El shock para Benjamin es la esencia misma de la vida moderna. Hay una profundización de nuestra percepción que en el cine es mucho más acusada de lo que pudiera serlo en el teatro o la pintura. El cine es el mejor campo de experimentación de esas nuevas actitudes y tareas exigidas por la emergencia de la cultura de masas, a la que el arte, según Benjamin, debe dedicarse en lo

40 Dominique Chateau, *Cine y Filosofía*, p. 51.

41 Dominique Chateau, *Cine y Filosofía*, p. 51.

42 Dominique Chateau, *Cine y Filosofía*, p. 51.

43 Walter Benjamin, *La obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*, p. 65.

sucesivo. Así pues, Benjamin acerca a las masas el cine no ya como arte, sino como el arte convertido en entretenimiento (no olvidemos que esta era la principal función que Brecht daba al teatro y que quién tratase de atribuirle otro tipo de función lo que haría sería rebajar su verdadera función, la social). Es también en este concepto de “shock” donde debemos detenernos. Es aquí donde ponemos en juego el efecto brechtiano de distanciamiento o extrañamiento. Es gracias a este shock donde podemos hacer chocar al público con la realidad del mundo en el que vive.

Sin embargo, nos hace falta otro concepto más: el autor comprometido, o en este caso el director comprometido. El cine “*puede intensificar o amenguar la disponibilidad de las masas a la revolución*” pero, “*mientras el cine siga dominado por el capital burgués, siga siendo propagandístico, sólo podrá servir para arruinar la toma de conciencia proletaria*”⁴⁴. Esto es, ante una estetización de la política (que podemos encontrar en ciertos regímenes fascistas, pasando por el “star system” que empezaba a florecer en Hollywood), Benjamin contesta con una politización del arte.

El autor como productor

Es en este escrito de Benjamin donde podemos encontrar la problemática en la que nos encontramos, pero advertimos que en el contexto del mencionado escrito se trata de la obra como obra literaria. Sin embargo, queremos remarcar que en este artículo nuestro propósito es ponerlo en relación con una obra cinematográfica concreta en la que el director ejercería esa función de productor.

Benjamin nos plantea cómo tratar este tema y, según su criterio, esto pasa por un tratamiento dialéctico de la cuestión. Este tratamiento dialéctico, nos dice Benjamin que nada puede hacer con cosas aisladas, sino que hay que “instalarlas en los contextos sociales vivos”. Las obras, los libros, las novelas no pueden estar aisladas del contexto social en el que florecen, hay que ponerlas en relación con el mismo, ya que si no lo hacemos, caemos en la vaguedad de la cuestión. Lo mismo podríamos suponer en el cine, ¿hasta que punto el cine de hoy en día nos pone en relación con nuestra realidad, con nuestro contexto? Creemos que sería difícil contestar a esta pregunta, aunque es fácil ver cómo el cine se ha convertido en un producto artístico y propagandístico cuyos efectos van dirigidos a un aumento del consumo por parte de las masas. Sólo hay que prestar atención en toda la propaganda que sale en cada una de los fotogramas que conforman un filme hoy en día, sin olvidar los tópicos y convencionalismos que abundan en muchos de los guiones que hoy se escriben.

Pero, dejando de lado este pequeño inciso, el supuesto antes mencionado, se basa en la afirmación de que las relaciones sociales están condicionadas por la relaciones de producción. El problema es el tipo de pregunta que hay que formular con respecto a la obra, en que lugar la situamos. No es en la relación que están con ellas, sino el cómo están en ellas, esto es la función que tiene la obra dentro de las condiciones literarias de producción de un tiempo, y que, según Benjamin, apunta directamente a la técnica literaria de las mismas. Este concepto de la técnica es el que hace que los productos literarios resulten accesibles a un análisis social inmediato, esto es materialista. No debemos olvidar la contraposición de forma y contenido, que atraviesa todo el debate que se da en esa época (Benjamin, Adorno, Lukács...) ¿Es la forma? o ¿es el contenido? Este arranque dialéctico podría ser el punto de partida desde el que superar esta, como señala Benjamin, estéril contraposición.

Es gracias al concepto de la técnica que se hace posible que los productos, literarios en este caso, resulten accesibles inmediatamente a un análisis social, esto es, materialista. De ahí podemos derivar otra de las cuestiones en tanto que Benjamin nos la presenta como el aburrido y consabido “por una parte, por otra parte”. Es decir, por una parte la ejecución por parte del autor de la tendencia correcta y por otra parte el derecho de esperar la calidad de dicha ejecución. Pero lo que

44 Walter Benjamin, *La obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. p. 65.

realmente nos interesa de este texto, es cuando nos introduce el concepto de “nueva objetividad”, que define del siguiente modo: “*pertrechar un aparato de producción, sin transformarlo en la medida de lo posible, representa un comportamiento sumamente impugnante, si los materiales con los que se abastece dicho aparato, parecen ser de naturaleza revolucionaria*”⁴⁵.

Esta nueva objetividad es la que pone en relación con el reportaje al que, debido a su forma fotográfica, le es útil dicha técnica. No solo hay que tratar los materiales, sino que también debe corresponderse a la forma, a la técnica con la que se trata dichos materiales. Y esto es, según afirma Benjamin, lo que Brecht bien hace. Es decir, modificó la interdependencia funcional entre la escena y el público, entre el texto y la puesta en escena, y a su vez entre director y actores. Brecht, en vez de competir con esos nuevos instrumentos de difusión, procura aplicarlos y aprender de ellos. Es así como el teatro épico declara que su función no es la de desarrollar acciones, sino la de exponer situaciones. Y es mediante estas situaciones que se produce la interrupción de la acción que le permite llevar a cabo dicho procedimiento.

Esta interrupción de la acción es la que opera constantemente en contra de esa ilusión en el público, ese encantamiento que caracteriza a los espectadores de su época. Puesto que tal ilusión no nos sirve de nada si lo que se pretende es tratar la realidad de una manera precisa y objetiva. El objetivo del teatro épico es descubrir esas situaciones y no meramente reproducirlas. Y descubrirlas mediante la interrupción del curso de las acciones y los hechos. De esta manera se fuerza al espectador a tomar posición ante estas situaciones, así como lo hace también en relación al actor respecto del papel que ejerce en la obra. Lo que pretende el teatro épico es enojar al público por las situaciones en las que vive y no tanto cautivarlo con emociones y sentimientos. Y aquí es donde es de capital importancia la exigencia que se le presenta al escritor, la exigencia de “*reflexionar sobre su posición en el proceso de producción*”⁴⁶.

Jean-Luc Godard: *La Chinoise*

De una de las entrevistas extraídas del libro *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, en este artículo nos gustaría recalcar un fragmento que nos parece de una brutal honestidad, “*no cabe duda de que aún no sabemos escuchar y ver un film. He aquí nuestra primera tarea. Por ejemplo, las personas que poseen una formación política, raramente poseen una formación cinematográfica y viceversa. (...) En cuanto a mí, le debo al cine mi formación política, lo cual, según creo, hasta ahora no se había producido*”⁴⁷. Queríamos poner de manifiesto esta idea, puesto que va estrechamente ligada a nuestro tema, aunque quizás no en los mismos términos planteados.

Hacemos un *flashback* y recordamos todo lo que Brecht nos había enseñado acerca del teatro y su técnica, de cómo despertar a un público hechizado, y cómo comprometerse con el contexto social en el que vivía. Por otra parte, Benjamin nos acercó al nuevo fenómeno social de ese gran público que se había convertido en la gran masa consumidora de una gran producción gigantesca. También Benjamin puso de relieve el papel del autor, el compromiso del autor de ligar sus obras a su realidad, contextualizándolas y ofreciéndonos una obra a la altura de su tiempo y de su técnica. Por último, hablábamos del cine como cine de masas. El cine no puede tampoco aislar sus imágenes y sus palabras de modo que queden completamente desconectadas del mundo real, el cine no puede sucumbir a los encantos del imaginario subjetivo de un individuo en concreto. Finalmente, habiendo mostrado ya las relaciones entre el pensamiento brechtiano y el de Benjamin, es en este punto en dónde queremos que “entre en escena” el cineasta francés Jean-Luc Godard.

Lo que se pretendíamos al principio de este artículo era conectar todas esas técnicas y relaciones entre el autor y su obra con el cine de la modernidad, y en este caso el cine que nos ofrece Godard. Pero debido a la extensa filmografía del director, nos ha parecido suficiente el ponerlo en relación con uno de sus filmes. Sin dejar de lado, que la técnica y los pensamientos de

45 Walter Benjamin, *Iluminaciones III: Tentativas Sobre Brecht*, p.125.

46 Walter Benjamin, *Iluminaciones III: Tentativas Sobre Brecht*, p.132.

47 Suzanne Liandrat-Guigues y Jean-Louis Leutrat, *Jean-Luc Godard*, p.141.

Godard acerca del filme no sólo están presente en la película de la que aquí nos vamos a ocupar, sino que se extiende a toda su obra cinematográfica. El filme que hemos elegido es “La Chinoise”.

En esta obra, Godard quiere transmitirnos, poniendo a su servicio todo el revolucionario aspecto técnico, uno de los cambios mundiales más importante de su época. La aparición de los métodos y prácticas de Mao Tsé Tung, y su ruptura con el aburguesamiento de los dirigentes del partido de la URSS, así como de los principales Partidos Comunistas de Occidente. Estos métodos y prácticas son llevados a cabo en el film por un grupo de jóvenes estudiantes franceses, de distintos niveles sociales. Este contexto es el del cataclismo de 1968, que supuso un fracaso de la revolución espontánea de Mayo en París. Antes de intentar mostrar cómo Godard utiliza aspectos brechtianos y críticos en su obra, creemos que es preciso mostrar previamente cómo está estructurado técnicamente el filme en cuestión.

Éste se estructura en dos partes. En la primera parte, el director nos aproxima a los diferentes personajes que articulan el filme, sea de manera individual, esto es personaje por personaje, o sea en su convivencia en grupo, esto es como colectivo. La segunda parte es donde se pone en juego todo lo que los estudiantes han ido mostrando, de manera que se organiza en base al asesinato de uno de los miembros más importantes del mundo universitario y cultural de la Francia en esa época. Mostrándonos cómo todo el grupo acepta sin más la acción excepto uno de los personajes, que defiende la teoría de la coexistencia pacífica con la burguesía y que es tachado de revisionista rápidamente por el resto de los componentes del grupo. Esta es la manera en el que está estructurado el film. Un film que, según Godard, está en construcción (podríamos interpretar esto relacionándolo con el marxismo, que se intentaba reconstruir de otra manera a causa del fracaso de esta ideología como consecuencia de lo que estaba ocurriendo en la Rusia de esa época).

Ahora bien, ¿con que técnicas Godard consigue crear ese efecto de asombro y de crítica? En torno a esto, nos ha servido de gran ayuda un escrito que se encuentra en el libro de Jacques Rancière, *La fábula cinematográfica: Reflexiones sobre la ficción del cine*. Es en una de esas reflexiones donde se intenta mostrar y entender la política planteada por la práctica cinematográfica del director francés y que se nos plantea en estos términos: “Godard hace cine con el marxismo”⁴⁸. Y no solo se trata de una obra con el marxismo, sino sobre el marxismo y a la vez una obra del cine sobre el cine. “Poner imágenes claras a ideas difusas”, ésta es la fórmula que actúa en el filme como epígrafe.

La tarea del arte entendida en este contexto es la de separar y transformar el continuum de la imagen-sentido en fragmentos, en una especie de lecciones. Y es aquí donde Brecht entra por la puerta grande, es esta especie de fragmentación que actúa como shock y en donde se nos abre un espacio para el llamado efecto de extrañamiento, esa des-alienación a la que aspiraba el teatro épico con sus particularidades técnicas. Es decir, esas “cosas simples” que hay que aprender de nuevo, y no solo aprender en sentido estricto, sino también el volverlas a ver desde una nueva mirada, esto es, aprender a ver de nuevo (este pensamiento, también ocupa lugar en una de las escenas del film, donde se plantea que pasaría si fuésemos ciegos, puesto que tendríamos que aprender otra vez a escuchar sin ver y ver sólo escuchando).

“El militante político es como el actor: su trabajo no consiste en mostrar horrores visibles, sino en hacer que se vea lo que no se ve”⁴⁹, y es en este otro concepto, donde vuelve a jugar su papel el dramaturgo alemán. El actor debe ser capaz de posicionarse de un modo crítico ante el papel que juega en el filme. En esta película podemos caracterizar a los personajes de manera semejante a una escuela. Los jóvenes universitarios, continuamente leyendo y repitiendo determinadas frases y pensamientos de otros pensadores, haciéndolas suyas pero de un modo en el que la crítica se torna imposible. Esta es la convicción con la que defienden ciertas posturas, sin una autocritica previa. Así pues se convierten en alumnos, no dejan de repetir incesantemente todas esas lecciones de las que respiraban en ese contexto determinado. Podríamos añadir, de un modo u otro, el hecho de lo pobre que es en ese sentido una educación de este tipo, adiestramiento más bien, y lo

48 Jacques Rancière, *La fábula cinematográfica*, p.167.

49 Jacques Rancière, *La fábula cinematográfica*, p.175.

peligroso que es convencerse de lo que se dijo en otro tiempo para ser utilizado en vistas a una revolución, sin analizar todos los detalles y matices que se ponen en juego.

Godard aparece también en el filme. Se le ve con la cámara, subrayando de esta manera que se trata del propio escenario en el que se va construyendo la película. Con respecto a esta técnica, en otra de las conversaciones del libro antes citado de *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, se nos muestra qué objetivo persigue con esto: *“Lo que yo quería era ver el reverso de la imagen, verla por detrás, como si estuviéramos detrás de la imagen y no delante de la pantalla. O incluso en el interior de la imagen, de la misma manera que algunas pinturas, que dan la impresión de que estamos dentro de ellas, o que dan la impresión de que mientras estemos en el exterior, no las comprenderemos”*⁵⁰. Esta técnica, que encontramos ya en algunas de las vanguardias artísticas, se caracteriza por la importancia que tiene comprender el contexto en el que se desarrolla una obra determinada. Por eso es importante situar al espectador fuera, para que tome una postura crítica en relación a lo que se representa dentro mismo de la obra. Y otra vez, volvemos al asombro, al distanciamiento.

No hay que contemplar una obra esperando solo que su “arte” nos deslumbre, sino que hay que entender lo que se muestra y en qué momento es mostrado. Y no sólo eso, sino también la forma en la que nos es mostrado, *“Siempre que vemos algo, hay que considerar tres cosas: la posición del ojo que mira, la del objeto mirado y la de la luz que lo ilumina”*⁵¹. Así pues, decíamos que Godard ejerce el papel de director en el propio filme, análogamente, se convierte en el entrevistador que intenta mostrar, en forma de entrevista-diálogo, lo que los jóvenes están viviendo y las situaciones a las que se encuentran expuestos. Éste es pues su compromiso. Nos aproxima a cada uno de los personajes sin dar por supuesto nada en ellos y siempre sin poner en juicio ninguno de sus respectivos discursos. Simplemente se dedica a mostrar esas situaciones, a hacer ver cada pequeño detalle de las acciones llevada a término por los jóvenes, y de esta forma que sean susceptibles de análisis.

*“Hacer oír las palabras y ver las imágenes, en su disociación. No en su separación utópica, sino manteniéndolas unidas, en su relación problemática, en el seno de un marco unido”*⁵². Esto es lo que queríamos mostrar como aspecto problemático principal, debemos mostrar la realidad en tanto que es un conjunto entrelazado de diferentes situaciones que se entretajan entre ellas y que no podemos separar ni pasar por alto como si se tratase de cosas que no tienen ningún tipo de relación las unas con las otras. Pero es ahí donde se comprende la realidad, en tanto que compleja y en tanto que las situaciones tienden a estar ligadas desde ámbitos distintos pero que acaban convergiendo en el conjunto global de esta realidad. No podemos dejar fuera ningún elemento, éste es el compromiso del arte, hacer ver, no lo que resalta la sociedad, sino lo que se esconde en ella cuando marginamos algunos de los aspectos de ésta.

El cine es cine para las masas. Es muy importante que el cine, gracias precisamente a su técnica, nos haga ver estos aspectos que dejamos de lado en virtud de idealizaciones que predeterminan una cierta visión de la sociedad. Este es el aspecto al que Benjamin hace referencia cuando nos habla de que aún podemos encontrar en el cine su verdadera función. Y es aquí donde Godard trata el cine en su función mas simple y quizá la menos “artística” (esto es, el modo convencional de hacer cine), pero sí la más comprometida.

El cine no puede convertirse en un producto más con el que entretener y hacer divertir a las masas, sino que además de entretener tiene que sorprender. Esto último en el sentido que le hemos otorgado durante todo nuestro artículo: debemos poner de manifiesto todo aquello a lo que hemos dejado de prestar atención por rendirnos ante un *status quo* que se despliega ante nosotros volviendo nuestra realidad eterna y siempre repetitiva. Y es con la cámara cinematográfica que podemos hacer ver cada mínimo e insignificante aspecto de la realidad, que al volverlo visible nos golpea y nos sorprende, desvelándonos otro sentido completamente distinto desde el que volverlo a

50 Suzanne Liandrat-Guigues y Jean-Louis Leutrat, *Jean-Luc Godard*, p.148.

51 Frase citada en la película *“La Chinoise”*, de Jean-Luc Godard.

52 Jacques Rancière, *La fábula cinematográfica*, p.172.

mirar. De esta manera, evitamos sucumbir a esas idealizaciones, convenciones que hacen inmutable nuestro mundo, que lo reducen a sus aspectos más superficiales y que nos evocan a un tiempo eterno y a una experiencia de lo más pobre ante una realidad muchísimo más compleja.

Nos gustaría terminar esta reflexión pensando conjuntamente en una de las escenas de “La Chinoise”. Aparece una pizarra. En ella, escritos una serie de nombres. Nombres de hombres que influyeron en la cultura. Aparece uno de los personajes. Lleva un borrador. Empieza a borrar los nombres uno por uno. Sin seguir un orden preestablecido. Y borrados casi todos, termina la escena. Un solo nombre sigue escrito en la pizarra. Solamente se puede leer ya éste nombre. Bertolt Brecht.

Bibliografía

- Aristóteles, *Poética*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1970.
- Bertolt Brecht, “Petit Organon per al teatre”, en *Teatre*. Traducido por Carme Serrallonga, Feliu Formosa y Núria Roig. Barcelona: Edicions 62, 1988.
- Bertolt Brecht, *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona: Ediciones Península, 1984.
- Dominique Chateau, *Cine y Filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 2009.
- Jacques Desuché, *La Técnica Teatral de Bertolt Brecht*. Barcelona: Ediciones Oikos-Tau, 1966.
- Jacques Rancière, *La fábula cinematográfica*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2005.
- Maynard Solomon, *Marxism and Art*. England: The Harvester Press, 1979.
- Platón, *Diálogos I*. Madrid: Editorial Gredos, 2011.
- Suzanne Liandrat-Guigues y Jean-Louis Leutrat, *Jean-Luc Godard*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1994.
- Walter Benjamin, *Iluminaciones III: Tentativas Sobre Brecht*. Madrid: Taurus Ediciones, 1975.
- Walter Benjamin, *La obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. Barcelona: Edicions 62, 2004.

Filmografía

Chinoise, La (Jean-Luc Godard, 1967)