

PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE
DI STUDI SULLA CITAZIONE



PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL
OF QUOTATION STUDIES

Rivista semestrale online / Biannual online journal

<http://www.parolerubate.unipr.it>

Fascicolo n. 5 / Issue no. 5

Giugno 2012 / June 2012

Direttore / Editor

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

Comitato scientifico / Research Committee

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università di Milano)

Segreteria di redazione / Editorial Staff

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Nicola Catelli (Università di Parma)

Chiara Rolli (Università di Parma)

Esperti esterni (fascicolo n. 5) / External referees (issue no. 5)

Roberto Campari (Università di Parma)

Paola Cristalli (Fondazione Cineteca di Bologna)

Luciano De Giusti (Università di Trieste)

Paolo Desogus (Università di Siena)

Progetto grafico / Graphic design

Jelena Radojev (Università di Parma)

Direttore responsabile: Rinaldo Rinaldi

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2012 – ISSN: 2039-0114

INDEX / CONTENTS

Speciale Cinema

IL TESSUTO SEGRETO DELLE IMMAGINI. CITAZIONI NEL CINEMA EUROPEO

a cura di Roberto Chiesi

<i>Presentazione</i>	3-5
<i>Empire de la nuit, amour maudit. De la peinture de l'Ottocento à "L'Inferno" (1911)</i> CÉLINE GAILLEURD (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)	7-22
<i>Un pionnier de l'écriture postmoderne. L'usage des références et des citations chez René Clément</i> DENITZA BANTCHEVA (Agence pour le Développement Régional du Cinéma – Paris)	23-39
<i>"Teorema" e San Paolo. Citazioni pasoliniane fra cinema e letteratura</i> ALESSANDRA GRANDELIS (Università di Padova)	41-59
<i>Il sipario strappato. Scene di teatro nel cinema</i> STEFANIA RIMINI (Università di Catania)	61-85
<i>De la voluntad de pronunciar una nube. "Fortini / Cani" como paradigma de la cita</i> JOSÉ MANUEL MOURIÑO (Universidade de Vigo)	87-108
<i>Frontières reculées de la citation: sur trois films de Hans-Jürgen Syberberg</i> NICOLAS GENEIX (Université de la Sorbonne – Paris IV)	109-132
<i>Questioni di stile. La citazione in "Ladri di saponette"</i> LAPO GRESLERI (Bologna)	133-140
<i>Nella filigrana di "Nouvelle Vague"</i> ROBERTO CHIESI (Fondazione Cineteca di Bologna)	141-159
<i>Come guardare ai classici e vivere felici: "The Artist", "Hugo", "War Horse"</i> MICHELE GUERRA (Università di Parma)	161-180



JOSÉ MANUEL MOURIÑO

**DE LA VOLUNTAD DE PRONUNCIAR UNA NUBE.
“FORTINI / CANI” COMO PARADIGMA
DE LA CITA**

“El pajarero se volvió hacia él, abrió la boca y su aliento se materializó en forma de una niebla blanca que se vio planear un instante por encima de sus labios en el aire transparente y helado, haciendo visible de pronto que la palabra humana no solamente era algo más que el sentido que pretende manifestar, no solamente algo más que las lenguas de las que dispone y que despliega, sino también algo más que la materia sonora por la cual se hace escuchar en los oídos de los hombres”.

P. Quignard, *Retórica especulativa*

Todo parece quedar claro desde un principio mediante una luminosa disyunción que conjuga la imagen en sus films: una voz (que ampara un texto) y un lugar (que acoge un cuerpo). El robusto sistema conceptual que gestiona la articulación base, en el ‘extraño caso’ de los Straub-Huillet, se nutre de las variaciones (o persistencias) en un germen dual, que se adopta como canon. Este conocido régimen dialéctico de raíz fundamentalmente brechtiana y que asume características tanto de orden marxista como

hegeliano, es el fermento sobre el que aflora y se administran las distintas narraciones. Ya desde el particular binomio autoral (Danièle Huillet-Jean Marie Straub), hasta aquella convergencia esencial que confronta ciertas superestructuras argumentales (léase Mallarmé, Cézanne, Engels, Schönberg, Brecht, Bach, Fascismo, Hölderlin, Marxismo, Resistencia...) con otras recurrentes subestructuras espaciales (Berlín, Egipto, Nápoles, Montes Apuanos, Sant Victoire, Monte Palatino, Sicilia, Père Lachaise...), la forma en que se adopta el factor cinematográfico resulta de un diálogo particular que atraviesa la pieza. Si remontamos concienzudamente su laborioso proceso de medi(t)ación cinematográfica, siempre terminan por imponerse, en alguno de sus vértices, dos de estos hemisferios de potencia centrífuga. De manera que el emblema aglutinante bien podría ser el de la forma en que su cine discierne la voz de la imagen (la palabra del lugar). División esta que también revela, a poco que lo meditemos, una clara tendencia a puntualizar las condiciones bajo las que se expone cada una de las propuestas, pues 'separa' a los dos principales entes intermediarios (con la realidad) que la evolución técnica, hasta el día de hoy, ha permitido adoptar al arte cinematográfico. Por otro lado, los Straub asumen la necesidad de partir de esta depuración del medio como jurisprudencia ideal autoimpuesta, concentrada en un velar minucioso (casi patológico) por cada una de aquellas realidades y, en especial, por el corte mismo. Su cine parte siempre, pues, de una premisa irrenunciable: la criba de las materias, la esterilización de las superficies que deciden acometer. De ahí procede también el hecho de que en su cine no se transija jamás con la convención y el lugar común de la disolución mediática. Su cine niega terreno a la ambigüedad, al amasijo de la palabra en el canto de sirena "polifónico" de la disolución de las artes; a la ensordecedora algarabía de una fusión gratuita. Su imagen es clara y perseverantes sus encuadres fijos, en donde la vigilia de su mirar solo es asaltada por un corte limpio entre plano y

plano. Su voz es alta, energética, rotunda, modulada, pautada por una serie de cesuras estratégicas que dividen su enunciación en dulces tramos arrítmicos. El principal argumento cinematográfico que se adopta es pues aquel que se asienta en un universo constituido por dos “escenarios” específicos en el que los límites están perfectamente perfilados (en principio). En realidad, esto es ya un desmontaje estructural, en cierta forma materialista, del propio medio cinematográfico. Pero se parte de esta impermeabilidad de base, de esta (des)coyuntura, en espera de encumbrar otro diálogo de segundo orden, no tan claro dentro del plano, que circula como un manantial subterráneo bajo la intransigencia de su puesta en escena y que se irá modulando sutilmente... hasta la ‘pronunciación’ de (la imagen de) una nube – el inicio, pues, es un anatema derivado de su toma de posición: se parte “de la resistencia” para llegar “a la nube”.



1. J.-M. Straub e D. Huillet, *Dalla nube alla resistenza* (1979).

Bajo esta premisa, el recurso a la cita se antoja como una adopción esencialmente justa. Un citar que trabaja, que se asume como recia respuesta natural contra la adaptación, como afirma Straub a propósito de *Nicht versöhnt*:

“Nada de lo que llaman ‘adaptaciones cinematográficas’ de la novela. Y no se ha pretendido que los actores ‘interpretaran’ [spielen] de alguna forma su texto, sino que, al contrario, lo recitaran [rezitieren] como una partitura bien definida”.¹

No una interpretación, pues no deja de ser una síntesis (una digestión) del texto de referencia, sino el texto como “partitura”, con lo que la referencia consigue mantener su presencia efectiva, no se diluye en aquel acomodo. Quien ejecuta la partitura se sirve de ella como de un mapa, no necesita consumirla en la evolución de su lectura, siempre serán dos entidades autónomas (aunque su dependencia real se actualice en un contexto dialéctico). En sus propuestas, tanto el propio cine como los textos referidos se ofrecen para posibilitar un cálculo, pero nunca una adaptación o con-fusión de aquellos. Para la adaptación, uno de los dos márgenes habría de perder consistencia en sus límites y, de alguna forma, servir de molde a la réplica, debería dejarse (des)hacer. Pero aquí cada una de las fronteras defiende empecinadamente su forma. Son complementos inadaptables e inadaptados. Porque aquel que no logra adaptarse es aquel que está incapacitado para amoldarse a una nueva circunscripción, aquel que no consigue dejar atrás su contexto original para ‘encajar’ en una nueva circunstancia. Ése es el inadaptado, el que no ha aceptado mimetizarse con el nuevo ‘entorno’ y vive aferrado a las consecuencias de su contexto original, que lo señala continuamente. El inadaptado carga sobre sus hombros con un lastre edénico como si éste fuera un estigma que contamina su paso y del que se sirve, a modo de filo lacerante, para dejar una herida, una brecha (por mínima que pueda ésta ser) en su nuevo asiento. Ésa es también la irreverencia de la cita, aquel saltador de caminos “que irrumpe armado para arrebatarse la convicción que alberga el

¹ J.-M. Straub, *‘Interpretar’ no, recitar*, en J.-M. Straub y D. Huillet, *Escritos*, edición a cargo de M. Asín, trad. de J. Bassas, B. Martínez y M. Ballesteros, Barcelona, Intermedio, 2011, p. 79.

ocioso paseante”.² Y verdaderamente peca el cine de una cierta seguridad e inconsciencia ociosa mientras intenta someter, mediante la adaptación, a la literatura. La mejor forma de comprobarlo es recordar el desconcierto con el que el cine se despierta de su ensoñación y reconoce a una bestia escrita, que amenaza a su atmósfera narcotizante, en obras como las de los propios Straub-Huillet o Hans-Jürgen Syberberg; también incluso en el horroroso despertar a los campos de concentración que la cita del relato de Jean Cayrol (en diálogo justo con la imagen de los campos recogida por Alain Resnais) propició en *Nuit et Brouillard* (1955).

1. Soberanía del ‘ser’ literatura

En el par dialéctico cine-literatura, la cita permite no sólo el que el texto literario mantenga un hilo que todavía lo liga a su contexto original mientras se extiende en pantalla, sino que la propia presencia de la literatura como materia esté presente, estrictamente, allí mismo. Al elegir el recurso a la cita, la literatura está exenta de una subordinación tal que consume su entidad. Si bien el fragmento elegido sufre un corte en sus extremos determinante, de aquella mutilación surgen nuevas extremidades y articulaciones que se agitan y se erizan, que inoculan un veneno en ocasiones más intenso y doloroso en su nueva ubicación. Por el contrario, en la adaptación anida siempre la pretensión de fagocitar, o mejor aún, de domesticar estos restos de literatura como una presa que pierde su esencia natural. La densidad literaria se ve rebajada en el proceso de adaptación en la misma medida en que acontece con la mezcla de dos fluidos. Con la intención de propiciar una disolución plena, los dos medios habrán de

² Cfr. W. Benjamin, *Calle de dirección única*, en Id., *Obras*, trad. de J. Navarro Pérez, Madrid, Abada, 2008, l. IV, vol. 1, p. 78.

participan del nuevo porcentaje total. La preponderancia del medio cinematográfico en esta ‘mezcla’, pues es el medio que tutela la adaptación (como elemento base), provoca el que la literatura esté siempre en desventaja en esta masa densa, que la cubre por completo. Pero en el caso de la cita, al funcionar bajo una esencial diferenciación de los dos cuerpos – situación de la que, como hemos sugerido anteriormente, parte el *straubcinema* –, no es necesario hablar de porcentajes; en ella la literatura goza de una holgura que le permite agitarse. Así, la dulce virulencia del roce literario no aflora de igual forma, ni por asomo, cuando es desfigurada por su adaptación al cine. Comúnmente, hemos dejado de sorprendernos de que la industria cinematográfica adquiera sistemáticamente los derechos de un texto, para su adaptación. No deja de ser esta una malversación retórica pero, verdaderamente, el cine parece adueñarse del derecho de la obra literaria (el derecho de la literatura a ser, a continuar siendo en el cine), como si la esclavizara. Mediante la adaptación, la industria cinematográfica tiende a ‘adueñarse’ de la obra literaria, o cuando menos, a disponer autoritariamente de su relación con el cine. De cualquier forma, y aunque resulte paradójico, el cine también pierde siempre en estas transacciones una cuota, pierde identidad, pierde parte de su esencia natural.³

En un mismo sentido defienden Straub y Huillet su rechazo al doblaje,⁴ ya que aquel no deja de ser una usurpación equiparable, o un ultraje mayor, si cabe, al de la adaptación, pues priva al cine, además, de la naturalidad del sucio instante:

³ Esta pérdida, en el caso del cine, será también proporcional a la dimensión e implicaciones de la obra literaria que sirve de referencia en muchos casos (aunque no desde luego en el binomio Orson Welles / Shakespeare, en el que, por lo demás, el factor literario es una transición determinante). Un ejemplo propicio para tratar la docilidad de la (baja) potencia literaria es cotejar el modo en que Alfred Hitchcock recurre a la obra de Daphne Du Maurier.

⁴ Cfr. J.-M. Straub, “*Othon*” *contra el doblaje*, en J.-M. Straub y D. Huillet, *Escritos*, cit., p. 119.

“El texto pronunciado en la película es el texto original francés completo de Pierre Corneille, los actores lo leyeron durante tres meses, lo aprendieron, ensayaron y luego – únicamente recitado de memoria – se grabó durante cuatro semanas en los mismos sitios: siempre a la vez que la imagen [...]. De hecho, el texto hablado, las palabras, no son aquí más importantes que el ritmo y los tiempos de los actores y los acentos (varios acentos italianos y franceses, uno inglés, uno argentino); no son más importantes que sus voces particulares, (sor)prendidas en el instante, que luchan contra el ruido, el aire, el espacio, el sol y el viento; no más importantes que sus suspiros exhalados a su pesar o de todas las otras pequeñas sorpresas de la vida registradas a la vez, como los ruidos concretos que de repente cobran un sentido; no más importantes que el esfuerzo, que el trabajo que realizan los actores (yo mismo me encuentro entre ellos, como malvado Laco, porque quería estar), y el riesgo que éstos corren como funámbulos o sonámbulos de una punta a otra de largos fragmentos de un texto difícil; no más importantes que el marco en el que los actores están encerrados; o que sus movimientos o sus posiciones”.⁵

Si Straub-Huillet hubieran cedido al doblaje, la trascendencia del instante quedaría completamente devaluada. Si hubieran aceptado la posibilidad de un doblaje de las voces, serían ellos mismos (en cuanto individuos que ejercen el oficio de cineastas) y su propio cine, los que se habrían visto doblegados por la homologación de la industria. Aceptar el doblado habría sido equiparable a un reconocimiento explícito de una jerarquía en sus encuadres, de lo prescindible de alguno de sus elementos. Pero no por capricho han respetado siempre la confluencia contemporánea de determinadas unidades – íntegras – en la encrucijada del lugar de rodaje.⁶ Las opciones adoptadas obligaron a dar cuenta de todo aquello que sucedía frente a la cámara, como si su cine asumiera el compromiso de servir de testimonio. Testimonio del momento en el que el actor recita un

⁵ Id., *Presentación de “Othon” en la Rai*, *ibidem*, p. 122.

⁶ Respeto a la integridad de todo aquello que se convoca en pantalla, es necesario mencionar que dicha voluntad llega incluso hasta el registro en directo del “acompañamiento” musical presente en una escena determinada, como ocurre en el film *Chronik der Anna Magdalena Bach* (1968), en donde la música es ejecutada frente a la cámara como un elemento de igual jerarquía que la del resto de “partes” que terminan por configurar el marco en el que los actores recitan; e incluso que la del propio actor. Cfr. Id., *Sur “Chronique d’Anna Magdalena Bach”*, en “Cahiers du Cinéma”, 193, 1967, p. 56: “Le point de départ [...] s’était l’idée de tenter un film dans lequel on utiliserait la musique, ni comme accompagnement, ni non plus comme commentaire, mais comme une matière esthétique”.

texto de referencia como si siguiera una partitura, testimonio de sus gestos, testimonio de todo aquello que cae en un barrido de 360° sobre el lugar de rodaje; pero testimonio también de aquello que nace de la propia concurrencia de los campos, tras la literatura, el actor amateur, el viento en las ramas... tras las nubes (resultado éste, de segundo orden). Cuesta mucho no leer en toda esta perseverancia representativa una cierta concepción panteística del encuadre cinematográfico, pues a partir de aquella, su presencia en la imagen permite a todo margen una noble resistencia; resistencia que es, a su vez, la capacidad que enciende en todo elemento convocado en el encuadre *straubiano* la posibilidad de dar lugar. Porque el lugar, en el cine de los Straub, acontece, cristaliza mientras el observador – con Straub y Hurliet, como primeros observadores – aguarda al instante (único instante) en el que cada uno de los frágiles hilos de una experiencia (rodar un film) han trenzado la (única) asidera *necesaria* en un plano que termina por convertirse en plano de inmanencia. En base a esta circunstancia nos atrevemos a sugerir que cada uno de los elementos que se convocan frente a la cámara trasciende, a modo de instantánea epifanía. Expectativa que, además, es compartida con otros autores de resistencia, como en el caso de Pier Paolo Pasolini:

“La presencia de muchos encuadres separados entre sí significa que he visto la realidad momento por momento, fragmento por fragmento, objeto por objeto, rostro por rostro. Por tanto, en cada objeto y en cada rostro, visto frontalmente, hieráticamente en toda su intensidad, nace la sacralidad de la que le hablaba antes. Es decir, la técnica, como dice Contini, siempre es un hecho que pertenece al orden sagrado...”⁷

⁷ P. P. Pasolini, *La poesía no se consume (Una entrevista con Giuseppe Cardillo)*, en *Nueva York-Pier Paolo Pasolini*, trad. de P. Caballero Sánchez, Errata Madrid, Naturae, 2011, p. 83.



2. P. Costa, *Onde jaz o teu sorriso?* (2001).

En la técnica. He ahí también el núcleo palpitante que diferencia esencialmente la perseverancia en los encuadres straubianos de una irritante explotación banalizada del plano secuencia. Pedro Costa supo leerlo perfectamente mientras los veía trabajar en la oscuridad: “¿Dónde yace tu sonrisa escondida?”, en el montaje.⁸ En una oscura sala de montaje, frente a la moviola. Ahí se oculta la alegría jubilosa que no se manifiesta de igual forma en sus rudos diálogos entre los cuerpos, los lugares y las voces. El montaje les permite escamotear una fragilidad, un desequilibrio exquisito en un proyecto de solidez monumental:

“El montaje es secreto. Incluso la película sobre los Straub, que es materialista, prueba que hay una parte de enorme misterio, si no de fantasía. Es uno de los sentidos de la escena de la famosa sonrisa de *Sicilia!*. Danièle Huillet dice: ‘Hay una sonrisa, habría que guardarla’. Straub dice: ‘Sí, sí, hay que hacerlo’. Pasan cuatro minutos y, al final de la escena, ella dice: ‘Pero no hay nada, no hay sonrisa. Había algo que decir, ahí, un trabajo que hacer sobre una base y quizá haya visto algo, pero no estoy segura’. Y al final, se contradicen completamente. Danièle dice: ‘¡Pero si no hay ninguna sonrisa! ¿Por qué insistes en esa sonrisa?’. Straub: ‘¡Pero si eres tú la que lo ha dicho!’. ‘Pero no, si no hay nada’. Sonrisa o no, hay que guardar una respiración, algo para lo

⁸ Cfr. *Onde jaz o teu sorriso?* (2001), documental de Pedro Costa basado en el rodaje del proceso de montaje del film de Jean Marie Straub y Danièle Huillet, *Sicilia!* (1999).

que no hay palabras. La imagen la ha impresionado y para ella es una imagen de algo. Luego en el montaje hay una parte de misterio casi aleatoria...”⁹

De nuevo es preciso salvaguardar el fugaz intervalo como se salva la literatura mediante la opción de la cita. Por eso también todo es cita: redención de textos, fragmentos, gestos¹⁰ u objetos; cuerpos, en definitiva (más que rostros, si tomamos como referencia a Pasolini), de los que se selecciona el instante que se considera más oportuno para defender su posición y para contemplar las nuevas resonancias de la materia trasvasada. Ésa es la sacralidad misteriosa de la técnica straubiana, aquella que permite la amplificación de cada una de las potencias particulares, en su discernimiento fragmentado. El suspiro exhalado por el actor (a su pesar), o la supuesta sonrisa intuida, es un terremoto estremecedor en este cerco, en esta concentración de entidades en pantalla. Se trata de la voluntad de hacer resplandecer el instante, en cierta medida, de purificarlo. Por esto, los Straub cumplen además, en su proceder, con una particular acepción de la palabra “cita” en lengua castellana, la del citar como el convocar, la invitación a asistir a un lugar como el salir al encuentro de algo o de alguien en una convocatoria prefijada.¹¹ La cita como la obligación a comparecer de quien es fiel a *su palabra*. La cita, también, como el invite a estar presente en el lugar del advenimiento en el momento exacto, en el espacio y en el instante en donde la palabra revelará su proximidad a la

⁹ C. Neyrat, *Conversación con Pedro Costa*, en *Un mirlo dorado, un ramo de flores y una cuchara de plata*, trad. de N. Ruiz Martínez, Barcelona, Prodimag, 2008, p. 131.

¹⁰ Exactamente en los mismos términos en que Benjamin describe el gesto citable como herramienta en el teatro de Bertolt Brecht. Cfr. W. Benjamin, *¿Qué es el teatro épico?*, en Id., *Obras*, cit., I, II, vol. 2, pp. 140-141.

¹¹ La cita, en español, es incluso un término taurino que define la acción del torero al desafiar al animal a embestir; verdaderamente como en la forma en que los Straub transportan la literatura (y los lugares, y los hombres) a su obra, apelando a la fuerza de su naturaleza salvaje, excitando su virulencia originaria, esencial.

carne, como en una anunciación efímera (“Hay una sonrisa, habría que guardarla”).

2. *El libro como medida exponencial*

Y como en el resto de su filmografía, en *Fortini / Cani* (1976) se repite la llamada. También aquí todo parece quedar claro desde un principio mediante una luminosa disyunción en su imagen. El film se abre con el primerísimo plano de un libro cerrado, en cuya cubierta puede leerse: “Franco Fortini, *I cani del Sinai*, De Donato Editore”. Es evidente que al ubicar la imagen del libro al inicio del film de esta manera, con una duración que excede en mucho el tiempo que sería necesario para su identificación (si su justificación fuera la mera contextualización de la pieza), sus autores marcan una *premisa* clara. La severidad con que sostienen el plano en él, hace que pueda ser pensado como una especie de pisapapeles que reposa encima del resto de fotogramas. Esta forma – la imagen del libro, su hierática y sacra frontalidad – gestiona, como si de un parámetro capital se tratara, todo aquello que cabe esperar del resto de secuencias venideras. El libro cerrado – cerrado sobre sí mismo, concentrada su potencia – es un muro de contención en cuanto a su resolución práctica; las tapas que comprenden el itinerario de su lectura, ahora impiden el acceso a ella y su filtración diegética por las imágenes de la película que llega. La cubierta del libro, pues, abre el film como si fuera su marco de entrada, pero también como una doble frontera, ya que ha establecido un límite para el hecho cinematográfico en este entramado fragmentario. Ante este aforismo (la imagen del libro como origen) el cine se asoma a un abismo referencial. No parece necesaria ninguna otra aclaración más allá del ‘este es el origen de la propuesta: una obra de Franco Fortini titulada *I cani del Sinai*’ (considerémoslo detenidamente: así

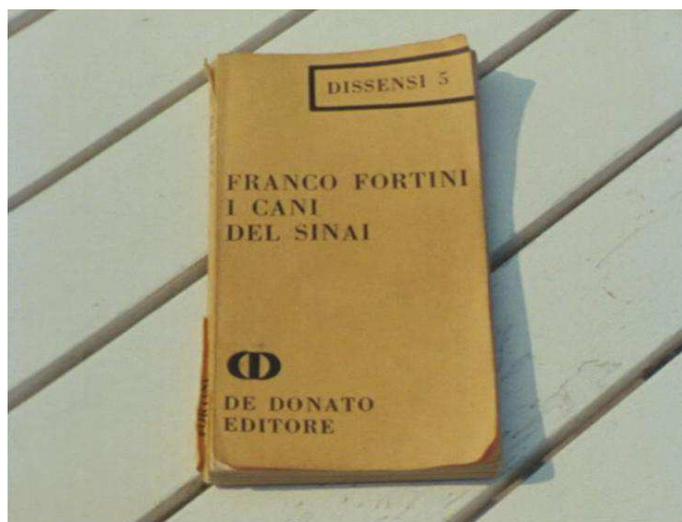
expuesto, ésta es una ‘afonía’ cinematográfica, un filo cegado para el cine; un vacío, pues ¿qué aporta esta nota a la experiencia y la participación cinematográfica del espectador, por marginal que aquella pueda llegar a ser?, ¿qué salvaguarda el cine, de aquel libro, a través de su registro en la película?). De igual forma, la elección tal vez anuncie un ‘esta es la primera cita, el primer citado, el primer convocado a comparecer’ (de ser así, el citado habría intimidado a la dicción cinematográfica, al aceptar la invitación). Si Straub-Huillet fueran dos cineastas convencionales, esta sugerencia tendría el aire de una advertencia, como cuando una nota inicial indica que una película está ‘basada en hechos reales’. Pero aquí podríamos corregirla y dejarlo en un simple ‘hechos (o lugares, o cuerpos) reales’. La presencia de (la imagen de) un libro es la esencial comparecencia, rescatada de un flujo, que servirá como partitura o como eje, como un significante elemental (de entre aquellos que tan minuciosamente trabaja el film straubiano) en la perpetua configuración de un signo lingüístico esencialmente vaporoso (como una nube) en una sala de montaje. Esta imagen será pues, como prácticamente todo elemento que citan frente a la cámara los Straub, fractura y nexos tras el contacto del montaje, que lo subraya como febril comisura y justa medida de presencias. Extraído y ejercitado dialécticamente por el montaje, el libro es el elemento que marca el contacto del firme asentamiento del lugar con el aire que sostiene a las palabras y a la literatura citadas; esto lo postula como el horizonte de la composición, como el pathos de su retórica (el libro como punto de convergencia). Sobre ligaduras armónicas de esta naturaleza se ha edificado, desde el origen de nuestra lengua, aquella voluntad de ‘pronunciar’ (la imagen de) una nube:

“En el lenguaje auroral del pensamiento griego, esta ‘articulación’ de la presencia toma el nombre de *ἀρμονία*. En torno a la raíz indoeuropea de esta palabra se

dispone una constelación de términos que apunta hacia una noción cardinal del universo de los pueblos indoeuropeos: el del orden justo que regula el ritmo del universo, desde el movimiento de los astros hasta el sucederse de las estaciones y las relaciones entre los hombres y los dioses. Lo que nos interesa es sin embargo menos la centralidad de este concepto que el hecho de que la idea de ‘orden justo’ se presente desde el inicio de la especulación griega como un articular, un acordar, un componer (ἀρμόζω, ἀραρίσκω, significan en el origen ‘conjuntar’, ‘conectar’ como hace el carpintero), es decir, que la ‘joya’ perfecta del cosmos implique para los griegos la idea de una laceración que es a la vez una sutura, de una tensión que es a la vez una articulación, de una diferencia que es a la vez unidad. Es a esa articulación ‘bellísima’ e ‘invisible’ a la que alude Heráclito en los fragmentos en los que ἀρμονία no es simplemente la armonía en el sentido que nos es familiar, sino el nombre del principio mismo de la estación ‘justa’ en la presencia”.¹²

Partiendo de un vértice, o comisura-conmisura, como la de la imagen del libro-frontispicio, el montaje cinematográfico acude igualmente para instalar el “orden justo” de aquel material que se dio cita en cada toma con su particular divergencia y polisemia enunciativa. El montaje, verso esencialmente dialéctico que no solamente sirve de articulación, ligazón, de patrón rítmico, de “laceración” y “sutura”, sino que es la vía principal que conduce a la presencia huidiza, a un hálito condensado. El montaje es el aura de la llamada a comparecer, pues no basta (aunque sea fundamental) con encuadrar y rescatar el instante en que se exhala un suspiro, hace falta la malversación del montaje para que cristalice en nube.

¹² G. Agamben, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, trad. de T. Segovia, Valencia, Pre-textos, 2001, p. 264.



3. Plano de apertura del film *Fortini / Cani* (1976).

3. *Sobre los fantasmas que arriban*

Es el montaje el que, tomando como piedra de apoyo la imagen frontera del libro, hace crepitar los márgenes que el encuadre straubiano había salvaguardado hasta ese momento. La confluencia codificada de materias independientes se abre en el momento en que aquella (la frontera principal, la cubierta del libro) ‘arriba’ al montaje. Los márgenes – de lo que está citado en el encuadre – son ahora riberas sumergidas violentamente por la intensidad torrencial del trabajo frente a la mesa de edición, la elemental tempestad cinematográfica. No se trata de que con él (con el montaje) se supere el abismo que asaltaba al diálogo cine-literatura (ese abismo es imprescindible), sino que gracias al montaje – como último estadio de la entonación dialéctica – el cine puede asumir ese abismarse en una literatura verdadera y dar cuenta de esa caída en un instante (mediante la exhalación de un suspiro, ahora sí). El montaje – o la muerte, como señaló con su habitual lucidez visionaria Pasolini – es la fáustica maquinación que se permite congrega tiempos, cuerpos, lugares y palabras; suturar la inmensa fractura del existir (frente a una cámara cinematográfica). La fábula se desarrollaría de la siguiente forma: el tiempo

sería sin duda la única presencia (todo en él ha de diluirse, es por tanto la única identidad); el montaje sería el pliegue que en su desarrollo ampara a la horda de pequeños *daímones* que danzan convencidos de ser ellos también presencia (las cosas, el lugar, los cuerpos), cuando son solo reflejos ideales del tiempo convocados por el montaje. La cuestión es que en cuanto el sueño de estos pequeños endemoniados es el que permite su convocatoria, en ese su sueño cinematográfico nadie les negará su presencia, gracias al montaje. Pues el montaje es la religión anacrónica, disyuntiva, por antonomasia. ¿Qué mayor malversación que el corte, la extracción de la sonrisa, y su cita para mantener la esperanza de que aquella sobreviva en ésta, su magnífica ejecución purificadora? ¿Qué mayor anacronismo que el del montaje que hace estallar el tiempo y su continuidad, su correcto fluir, al empeñarse en propiciar la convergencia de naturalezas divergentes? Misterioso yacimiento empírico es la sala de montaje:

“El montaje es una exposición de anacronías porque precisamente procede como una explosión de la cronología. El montaje corta las cosas habitualmente reunidas y conecta las cosas habitualmente separadas. Crea por lo tanto una sacudida y un movimiento [...] Al tener lugar la explosión, entonces nos rodea un mundo de polvo – jirones, fragmentos, residuos [...]”.¹³

La oscuridad de la sala de montaje sería la de una noche de Walpurgis, de potencias reclamadas, citadas bajo sus límites estrictos y sin embargo abordables por las licencias de este aquelarre técnico:

“He aquí por qué el montaje atañe fundamentalmente a ese saber de las supervivencias y de los síntomas de los que Aby Warburg afirmaba que se parecen a algo como una ‘historia de fantasmas para personas mayores’ [Gespensstergeschichte für ganz Erwachsene]. Ernst Bloch no dice otra cosa, me parece, cuando hace del montaje

¹³ G. Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, trad. de I. Bértolo, Madrid, Antonio Machado Libros, 2008, p. 159.

una máquina de producir polvo en el espacio y viento en el tiempo, en resumen, una máquina de soltar espectros de la memoria y del deseo inconsciente siguiendo un ritmo de ‘intermitencia fantasmagórica’”.¹⁴



4. P. Costa, *Onde jaz o teu sorriso?* (2001).

Todo esto arde también en aquella trastienda del *straubfilm* que es el proceso de montaje en sus producciones, el mayor foco de destilación espectral de todo su trabajo, la esencia de su sistema dialéctico (en realidad, de todo sistema dialéctico marxista). Y llegados a este punto, hemos de recordar que de entre los espectros convocados que regresan al plano de convergencias de los Straub, retorna uno muy particular, quizás el único en esencia que no debería jamás compartir plano con el libro del origen. Aquel cuya convocatoria es anacronía encarnada es precisamente el primero al que citan los Straub, tras el frontispicio del libro-frontera. En síntesis, y ya desde el propio título de la propuesta, la mayor cita reconocida en este film por los Straub es la invitación a comparecer del espectro principal que recorre el libro, la cohabitación del autor con su propia obra. Es esencial el reconocer, en términos blanchotianos, la aberrante herejía del citar en un mismo plano a aquel que habría de ser el principal excluido por la presencia del propio libro:

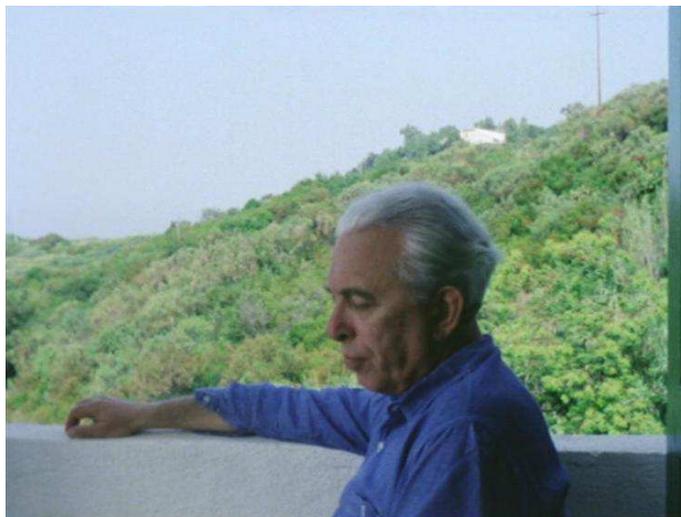
¹⁴ *Ibidem.*

“Quien haya escrito la obra no puede vivir, permanecer cerca de ella. Esta es la decisión que lo despidе, que lo aparta, que hace de él el sobreviviente, el inactivo, el desocupado, el inerte de quien no depende el arte. El escritor no puede permanecer cerca de la obra: sólo puede escribirla, y cuando está escrita, sólo puede distinguir un acceso en el exabrupto *Noli me legere* que lo aleja, que lo aparta o que lo obliga a regresar a ese ‘espacio’ donde había entrado para transformarse en el sentido de lo que debía escribir”.¹⁵

Fortini se habría limitado a ser fiel a su palabra (escrita) al aceptar la invitación de los Straub, pero habría cometido con ello un retorno prohibido (que solo salva el montaje). Hay en esta petrificación del concepto de cita algo casi burlesco, absurdo, que se aproxima a una comedia bufa del citar. Parte de esta tonalidad que linda con lo absurdo, se debe al modo categórico con el que los cineastas habrían asumido el trasvase de materia en la cita, la manera prácticamente literal de adoptar al referente, al citar a Fortini. Algo prohibido se cumple al hacer retornar al desterrado a un enclave cuya vinculación principal ha sido ya consumida con el fin de la escritura. Ese es también el inevitable principio de espectralidad, retomar la presencia de aquel o aquello que ya ha cumplido su tiempo en el lugar. Ahí reside el desconcierto del *out of joint* del príncipe Macbeth. El retornado fuera de (su) tiempo, es el símbolo máximo del horror de una anacronía, de un desfase, de una perturbadora dislocación. Ése es el sentido de la incompatibilidad de la lectura de la obra por parte de su autor de la que hablaba Blanchot; aquella voluntad de invitar al autor a retornar a un lugar que durante la escritura le había exigido su transformación en “el sentido de lo que debía escribir”. El autor, frente a su escritura, pertenece al ámbito de los aparecidos, es pura quimera. El propio Fortini se reconocía en circunstancia de espectro lector en la propuesta:

¹⁵ M. Blanchot, *El espacio literario*, trad. de V. Palant y J. Jinkis, Barcelona, Paidós, 1992, p. 18.

“Attraverso lo sguardo della macchina da presa che guardava me, ho anche potuto comprendere meglio alcuni insegnamenti formali che avevo ricevuto, in tanti anni, da alcuni pochi e assoluti maestri. Uno è la regola del morto-vivo, dello *zombie*”.¹⁶



5. Franco Fortini, espectro lector en *Fortini / Cani*.

Ése es el peligro de los retornos tras la separación (tras una fractura), que uno solo encuentre fantasmas a su regreso. Retorno que supone una cumbre para el montaje, pues lo desplaza (al montaje) a un primer plano, como recordaba Didi Huberman a propósito de la meditación sobre la técnica del montaje en Warburg o Ernst Bloch. Ese tipo de acometidas fantasmáticas son su sangre vital, incluso (o más claramente que nunca) desde sus formas más tempranas. El ejercicio de la fractura y el retorno es el origen, técnicamente, de uno de los más reveladores juegos de apariciones en el circo cinematográfico, la fractura de la pausa y retorno al lugar encuadrado que participa ya de un nuevo tiempo:

“Un bloqueo en el aparato del que me servía al principio (aparato rudimentario en el cual la película se rompía o se enganchaba a menudo, negándose a avanzar)

¹⁶ F. Fortini, *Nota 1978 per Jean-Marie Straub*, en Id., *I cani del Sinai*, con una *Nota 1978 per Jean-Marie Straub*, in appendice *Lettera agli ebrei italiani*, a cura del Centro Studi Franco Fortini, Macerata, Quodlibet, 2002, p. 79.

produjo un efecto desconocido, un día en que fotografiaba prosaicamente la plaza de la Ópera. Luego de bloquearse, bastó un minuto para desenganchar la película y volver a poner en marcha el aparato. Durante ese minuto, los paseantes, ómnibus y coches, habían cambiado de lugar, naturalmente. Proyectando la banda, vuelta a pegar en el punto de ruptura, vi súbitamente un ómnibus Madeleine-Bastille sustituido por una carroza fúnebre y los hombres transformados en mujeres”.¹⁷

La célebre anécdota de la plaza de la Ópera, además de ofrecer en su día a Georges Méliès nuevas herramientas que enfatizaban la proximidad del medio al mundo mágico de lo sobrenatural, esconde interesantes lecturas paralelas al incidente que dará lugar al nacimiento de dicho trucaje. Descrito grosso modo, el encuentro se ha gestado en el lapso de tiempo que transcurre entre el bloqueo del aparato y la corrección de su marcha. El fantasma se ha aprovechado del corte y de la pausa (en esencia, de una articulación propia del montaje) para hacer acto de presencia. Como cesura poética, el momentáneo abandono en la aprensión del espacio y el tiempo transcurrido hasta su reencuentro con la película virgen ha dado paso a una mutación fantasmagórica. La asincronía que se produce a la hora de retomar la lectura estimula el florecimiento del espectro, como si la imagen comenzara a (des)ajustar su ritmo al del tiempo *out of joint* del fantasma.

La asunción de la dialéctica en su cine pasa pues, a un segundo grado, ejecuta un salto patético. La solidez de los materiales citados en los encuadres straubianos y la propuesta continua de retornos prohibidos, esconde también un ejercicio que busca examinar el lugar para destilar una particular sabia del mismo, para cuidar minuciosamente las formas que propicien el origen de sus epifanías y de espectrales (re)encuentros. Por eso, en base a su anacronía general, el retorno prohibido de los Straub responde al herético intento de restituir distancias ya insondables; en donde los tiempos hacen gala de su desfase, aquel que se convierte en el principio

¹⁷ M. Malthête-Méliès, *Méliès el mago*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1980, p. 165.

estético (el falso *raccord*) que domina la evolución natural del arte cinematográfico hacia esa ‘otra cosa’ que es el cine en manos de los Straub:

“Pero son aún esencialmente los paisajes estratigráficos, vacíos y lacunares de Straub, donde los movimientos de cámara (cuando los hay, especialmente en las panorámicas) trazan la curva abstracta de lo que sucedió, y la tierra vale por lo que está sepultado en ella [...] Pedazos de espacios desconectados, desencadenados, son objeto de un reencadenamiento específico por encima del intervalo: la ausencia de concordancia no es más que la apariencia de un ajuste que puede hacerse en infinidad de maneras. En este sentido, la imagen arqueológica, o estratigráfica, es ‘leída’ al mismo tiempo que vista”.¹⁸

Cine leído a modo de cita, de una nota que siempre remite, calladamente, a una última cita expectante. El arte cinematográfico es llevado así a una aurora de su propia presencia, en donde la palabra pronunciada es ya algo más que la materia sonora por la cual se hace escuchar en los oídos de los hombres, pues leemos sus imágenes para “reencadenar” otro horizonte a nuestra experiencia, el de su niebla pronunciada. En *Fortini / Cani* la mirada, que yace en una pausa interminable (entre el libro-frontera y el espectro del escritor-lector), traza una “curva abstracta” (a partir de la ecuación técnica de su montaje y de su puesta en escena) que atraviesa los paisajes-texto de los Alpes Apuanos para reposar en un estrato escondido, como ya anunciaba el texto de Fortini. El estrato espectral que anima a toda imagen, pero que no en toda imagen es destilado de igual forma:

“Sulle terrazze delle ville che si scaldano al sole del tramonto, mentre gli ospiti arrivano tra i vialetti, ti senti fra voci di trenta, di quarant’anni fa. Sull’asfalto delle strade il sangue fresco torna ad aggrumarsi dove già schizzò negli anni passati”.¹⁹

¹⁸ G. Deleuze, *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*, trad. de I. Agoff, Barcelona, Paidós, 2001, pp. 322-323.

¹⁹ F. Fortini, *I cani del Sinai*, cit., p.15.

Un retornado silencioso (pero no resignado, como la sonrisa intuida) nos observa siempre desde la imperceptible mutación de sus largas panorámicas. Sangre derramada que delicadamente gotea al condensarse en movimientos de cámara (sacralidad técnica) que “trazan la curva abstracta de lo que sucedió”. Serge Daney le atribuye dos límites a este plano (los márgenes, recordémoslo, siempre permanecen) que, por lo demás, estos cineastas sostienen siempre a la vista: “Un límite, interno, es lo que el plano contiene – el plano como tumba. El otro límite, irrepresentable, indecible, es que toda cosa filmada, encuadrada, corre el riesgo también de ser otra cosa”.²⁰ El riesgo que corre es el de convertirse en la última de las citas, en la inminente pronunciación de un término que ha necesitado de todo este trabajo, de toda esta contemplación especulativa y sin embargo comprometida.

Ése es el vértigo de la última cita que aguarda en sus películas, la cita categórica que se aproxima lentamente desde el inicio de la película como “sonámbula o funámbula”, sobre el hilo que separa (e impone continuidad) entre el lugar, la voz y los cuerpos. Al final de nuestro relato como vagabundos de sus películas podemos mencionar, sin temor a equivocarnos, que hemos creído ver su humo blanco porque todo estaba dispuesto para que fuera intuido. Lo deshonesto sería señalarlo con la claridad con la que se exponen el resto de citas. Si se procede de esa manera su imagen se diluye como rosa mallarmeana, “absente de tout bouquet”: “Había algo que decir, ahí, un trabajo que hacer sobre una base y quizá haya visto algo”. De aquello que podemos señalar: formas recortadas tejen la trama de la experiencia del yacer frente a (o en) las imágenes de su cine en un tiempo estallado. Ligadura, en definitiva, de materiales

²⁰ Cfr. S. Daney, *Una moral de la percepción*, trad. de E. Bernini, en *Cine, arte del presente*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2004, p. 60.

heterodoxos, de tiempo(s) dislocado(s), de límites y de inminencias. Pero la intuición no se resiste, de entre toda esa agitación de entidades rigurosamente presentes, entre su pugna dialéctica, una sonrisa (salvada de las aguas) recuerda que toda aquella sólida resistencia es recorrida por la sombra de una nube efímera, vapor de literatura en medio de una naturaleza completamente distinta. Por eso se esconde, aunque permanece latente, su pronunciación en un mismo verso. Sea como fuere, que su trabajo (su técnica y su estilo) permita, pues, la cita de una nube es un hecho que su resistencia se ha ganado a pulso durante todo este tiempo.²¹



6. Plano final del film *Dalla nube alla resistenza* (1979).

²¹ Cfr. D. Païni, *L'attrait des nuages*, Paris, Yellow Now, 2010, p. 31: "Autrement dit, les nuages ont la valeur des signes qui conduisent, ils sont des phénomènes météorologiques dotés de surnaturel qui concentrent le regard. Les nuages font voir. En *signalant* une présence divine, ils donnent les formes informes à l'incommensurable divin".

Copyright © 2012

*Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione /
Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies*