



EL LUGAR DEL ENCUENTRO

por Xavier Moreno



UNA VERDAD A MEDIAS

Es posible que haya un parque como el espacio de una ciudad indeterminada, pero misteriosamente familiar, por donde pasean personas que aun no sabiendo demasiado bien su relación, parecen intentar comunicarse. Claro que, a veces, parece que su objetivo sea, precisamente el contrario, evitarse, estudiarse sin intercambiar palabra alguna. Poco a poco sus itinerarios se irán haciendo verosímiles, devendrán pequeños

códigos, conjuntos de signos a la espera de una interpretación plausible. Dada a los personajes, pero también a quien, secretamente, los vemos actuar.

Este es el marco general de *El parque*, la posible aunque verosímil película que dirigió en 2003 Francis Icksbruh, que aun su escaso éxito y repercusión, o gracias a eso mismo, nos brinda la

posibilidad de indagar acerca de la conducta de un grupo de hombres, mujeres y niños que tendrán un espacio común para establecer el proceso de comunicación e incomunicación característico de cualquier ciudad contemporánea. La película muestra ese anonimato condicionado, esa capacidad propiamente humana de ignorar al otro al tiempo que intenta recabar el máximo de información posible sobre quien, sin saludarlo y disimulando la mirada, será objeto de un detallado análisis.

El hecho de que toda la acción suceda en los límites de un parque desde el que asistimos a las idas y venidas de un puñado de personas, de las cuales una media docena serán recurrentes e hilvanarán una especie de trama, nos permite razonar sobre nuestros propios pasos cotidianos en el deambular de un día cualquiera. Pero es en ese tiempo de lo anodino y rutinario, cuando nuestras defensas ante lo extraordinario han caído en un cansancio ausente, donde acecha expectante y paciente un desencuadre. Justo algo que no cuadra, lo que queda siempre fuera de toda toma y fuera de nuestra comprensión inmediata y que normalmente escapa del razonamiento y las expectativas. Toda la microfísica de pequeños desajustes en la normalidad que solemos ignorar muchas veces por fatiga y otras por temor.

Fatiga de tener que construir una realidad, de nuevo, a partir de piezas que no encajan y no poderlo hacer con las normativas y normalizadas, de lo continuo y evidente. Miedo a descubrir que existe otro mundo o muchos otros mundos paralelos al de nuestro ritual diario; mundos que esperan una simple mirada, una ínfima atención tan solo, para desatarse y hacernos contemplar los mil matices de eso que denominamos normalidad.

Ese es el planteamiento del probable aunque razonable film de Icksbruh, la puesta en escena de un lugar de tránsito, un cruce de caminos, un lugar que observa. El propio parque se convierte en un dispositivo óptico que, mientras es atravesado por esa gente, va guardando la configura-

ción de sus pasos, va recalando sus huellas. Y lo que hacen los personajes es simplemente pasar, cruzándose, mirándose, saludándose tímidamente e incluso tropezando con el otro. Y lo que dibuja ese mar de cruces es todo un protocolo social de lo admitido y lo prescrito, lo confuso y lo prohibido. La comunicación que existe fuera de lo verbal, ese terreno todavía escasamente definido que estudian la cinésica y la proxémica: un universo de gestos y actitudes corporales que no tan sólo intervienen en el proceso de comunicación humana sino que son su origen y devienen parte esencial de nuestra experiencia con y sobre el otro. Esos rasgos indiscretos de que hablan algunas semióticas, que aunque convencionales y estrictamente pautados, esperados y articulados, existen más allá o más acá del habla.



Es tan solo a medida que nos acostumbramos a ese lugar, el parque, que empezamos a conocer sus rincones y puntos característicos, que comenzamos a entrever las relaciones de los personajes, su lógica de aparición, su rango de parentesco. Están los padres con Lore, la pequeña que quizás añora el juego. Está la joven de gafas oscuras de la que no sabemos el nombre, pero que sabemos que está emparentada con el hombre vestido con chándal que busca alguien o algo. Sus encuentros, pareciera que amorosos, se distribuyen como pinceladas durante la cinta. Está Hel, la mujer que tal vez trabaje en alguna oficina de los alrededores como alta ejecutiva y que siempre sonrío a Lore. Está la que debe ser una empleada del hogar de alguna vivienda cercana, ya que su atuendo nos indica que sus apariciones se efectúan en horas de trabajo –de

hecho más bien podríamos afirmar que su trabajo forma parte de ella misma. Y así hasta unos contar una decena de personajes que se repiten de forma irregular a través de la película.

Las pocas conversaciones se entremezclan con miradas furtivas mientras que una especie de sinfonía general, a modo tan exquisito como esas que durante los años 20 y 30 del siglo XX capturaron los quehaceres de un buen número de ciudades europeas, parece ordenar lo que bien mirado no son más que momentos dispersos y entrecortados. Los planos siguiendo unos encuadres inusuales, se combinan entre sí para darnos la sensación de cierta orquestación, de un orden difícil de entender, pero patente. ¿Será ese orden lo que constituye nuestro paisaje más usual y por ello nos impide advertir que, como nuestra propia





vida, está hecho de irregularidades y accidentes? La película parece una especie de disertación sobre lo anónimo y disimulado y en definitiva, sobre lo imperceptible de las relaciones humanas.

Lo que la sospechosa aunque probable *El parque* nos hace ver es cómo funcionan esos espacios dedicados al tránsito, que quizás antaño servían para fines colectivos y de los que hoy sólo cabe constatar su uso efímero e inarticulado. Un espacio de nadie, sólo hecho de miradas apresuradas, un espacio imposible de ser conquistado, un espacio público lleno de hábitos transparentes. No será hasta casi el final que comprendamos que no hay tanto azar en las relaciones entre los personajes y una muy tenue trama convierte en palabras lo que antes no era más que una probabilidad hecha de imágenes.

Podríamos centrarnos en una secuencia que tiene lugar hacia las tres cuartas partes del film. La cámara de Icksbruh sigue a una altura de unos cincuenta centímetros los pasos de Lore. Durante unos minutos la cámara se detiene en los giros de la pequeña. Mientras, en un contraplano se ve al tipo del chándal que, atravesando nerviosamente lo que parecen los límites más externos del parque, observa a lado y lado sin hallar su objetivo. Se repiten un par de veces más esos dos planos de una duración similar, hasta que Lore se detiene y la cámara con ella, de perfil y tan sólo encuadrando desde las rodillas hasta la cintura de la niña. El plano dura un instante: deducimos que Lore no sabe a dónde ir, puesto que sus movimientos son rectificadas instantáneamente en repetidas ocasiones. Se oyen unos gritos de niños jugando. Cuando parece que la niña va a dar comienzo a la marcha, la cámara gira hasta encontrar a la joven de las gafas, mirando frontalmente. Una vez más aparece el tipo, la mirada del cual encuentra a Hel que, por su sonrisa, parece que haya acabado de dejar a Lore, pero que ante la ansiedad de su observador, acelera su marcha.

A la pregunta fatídica aunque recurrente ¿qué nos dice esta secuencia? Diríamos que aparen-

temente nada, son actos, puras acciones, pero también que cada personaje, cada instante, está construido de una manera totalmente distinta, aunque sin alterar el conjunto, aun manteniendo ese mínimo de significación. Hay planos en movimiento, otros de detalle, algunos tomados con la ayuda de un trípode y otros, cámara en mano. El plano de Hel es atípico, casi corta su sonrisa en su límite inferior, mientras que a Lore jamás se le ve el rostro. Estos encuadres contrastan con el de la otra mujer, frontal y mirando a cámara, casi como un fotografía policial, primero en silencio y un poco después confesando algo a cámara. Los diferentes registros acaban con el hombre, que no para de buscar más bien desesperadamente alguien que suponemos es la primera mujer. Lo que parece un auténtico caos, nos hace preguntarnos algo, ¿no es esta nuestra visión de las cosas?

Tal y como Rodin afirmaba que era la fotografía quien mentía y sus esculturas las que decían la verdad, ya que la fotografía lo que hace es congelar el tiempo y el tiempo, en realidad, nunca se detiene, ¿no será el cine clásico verdaderamente quien miente, con sus tomas perfectamente equilibradas y constantes mientras son los planos de Icksbruh los que reconstruyen la realidad y nos la dan a comprender? *El parque* nos sitúa ante esa visión contemporánea de las cosas, fragmentada y de algún modo arbitraria para la memoria. Pero quizás la percepción humana siempre ha conocido el mundo y lo ha recordado y evocado de esta manera, por intensidades y mediante pedazos extrañamente conjuntados en esta forma de pensar en imágenes y sensaciones que el cine está en lugar de proporcionarnos y que Icksbruh conoce y orquesta perfectamente. Y así, hasta el infinito...

UNA MEDIA MENTIRA

Qué es una imagen y cómo funciona son preguntas complejas, seguramente sin respuesta. Como quizás se haya advertido, los fotogramas que ilustran este escrito no son sino recortes de

la revista *¡Hola!* de la primera semana del mes de noviembre de 2011. Con ellas se ha inventado una película, o mejor, se ha fabricado un breve discurso sobre una película inexistente.

Pero antes de contestar a la pregunta acerca de cómo funcionan las imágenes habría que aceptar que el cine tiene que ver con ellas, como mínimo tanto como con los discursos, lo que es algo complejo de pensar. Lo que sin duda estaríamos dispuestos a mantener es que discursos e imágenes poseen naturalezas distintas aunque quizás oscuramente complementarias: ¿Existen discursos sin imágenes? ¿E imágenes sin discurso?

La primera parte de este texto ha intentado responder a la primera de estas preguntas elaborando un texto sobre una película que no existe, y la respuesta resulta muy poco convincente, incluso más bien ambigua. ¿Seguiría funcionando el texto de forma verosímil sin los recortes de revista como fotogramas de una hipotética película? ¿No nos veríamos empujados a llenar ese vacío que dejarían con diferentes ilustraciones recogidas de nuestra memoria? De otras películas, de obras de algún artista, de la prensa del corazón. ¿Necesita un discurso siempre de una imagen? ¿No es esa necesidad el principio de la metáfora, principal técnica que estructura el pensamiento? Aunque inexistente, el discurso invoca la película que gracias a él podría formar parte de la Historia del Cine. De hecho ¿qué le queda a esa Historia de sus películas una vez apagado el proyector sino un conjunto de discursos parecidos o iguales a este? ¿Importa realmente que la película exista? ¿Que exista su director? ¿Sustituye el discurso a la película o, por el contrario, se le parece? En ambos casos, ¿qué más da que exista o no? Pero, aún más, ¿no es un poco necesario que deje de existir para que el discurso alcance su máxima eficacia? ¿No es esta película inexistente el prototipo de película ideal para un discurso? ¿No acaban por perecer las imágenes bajo las fauces de las palabras?

Respecto a la segunda de nuestras dudas sobre si pueden existir imágenes sin discurso, aun sin

haber intentado responder todavía, podemos intuir que le sucederá algo parecido a la primera, esto es, su respuesta será, como mínimo, ambivalente. El escrito ha explicado la supuesta película. Y los fotogramas han rubricado todo cuanto se ha dicho. Pareciera, por lo tanto, que el discurso ha despejado el significado de las imágenes: de la película que no hemos visto porque no existe, pero también de las fotografías que ilustran el texto. Las ha dotado de sentido. Asumiendo que la relación entre imágenes y discursos es imprecisa y que el cine se encuentra precisamente en la encrucijada entre ambos, la pregunta bien pudiera ser: ¿tienen las imágenes un discurso? O si se prefiere, ¿tienen un significado? Si aceptamos como evidente que las imágenes no tienen un significado concreto que pueda ser explicitado en un discurso, podríamos afirmar entonces que tal y como sucede con ciertas palabras, una imagen es siempre polisémica, con lo cual formularíamos una pregunta mejor: ¿Tienen las imágenes realmente los discursos que de ella se dicen?

Hemos dicho que las imágenes son polisémicas e incluso podríamos pensar que la complejidad de la imagen determinará dicha polisemia: una película al ser más compleja que una fotografía detentará más significados que ésta; o también el campo semántico de una película más sofisticada será mayor que el de una más superficial. Pero es obvio que esto no sucede así. Lo que ocurre es que la polisemia es una categoría lingüística inválida para las imágenes. Una imagen no puede ser polisémica, no es capaz de tener varios o múltiples significados, porque los podría tener todos —aunque por ella misma no tenga ninguno.

Habíamos contestado negativamente a la pregunta sobre la capacidad de significación de una imagen: una imagen no significa nada precisamente porque podría significar cualquier cosa en cualquier momento. Si una imagen o una película no significan nada —porque podrían significarlo todo de golpe— habrá que saber qué sentido tienen los discursos que las acompañan, esos discursos que llenan los pies de foto, los comen-





tarios y críticas sobre secuencias y películas, a modo de interpretaciones, estudios semánticos, glosas sobre los significados, especulaciones sobre las relaciones con procesos que incumben a otras disciplinas del saber, etc. ¿Qué relación existe entre esas interpretaciones y la película? Ninguna. No hay relación posible porque esos discursos, en el mejor de los casos, se originan y se dirigen hacia lo discursivo de la película y lo discursivo de una película se refiere siempre a otros discursos y no a las imágenes.

La imagen se verbaliza al momento de contemplarla, aunque siga siendo del todo irreductible al lenguaje y lo que se verbaliza tiene que ver con otros discursos. No se habla sobre las películas, se habla tan solo de lo que se puede hablar acerca de una película —y que no tiene por qué coincidir con la voz, los discursos de la banda sonora o la trama de la historia. Y se puede hablar de lo que ya se había hablado. No se habla de las imágenes, sino de lo que se dice o ya se había dicho acerca de ellas y que se hunde en el mismo hablar. Las imágenes no hablan, ver no es hablar, ni hablar, ver; aunque ver y hablar sean dos tipos de representación. De ahí que los discursos sobre una película sean en realidad discursos sobre otros discursos, tanto más alejados de la película cuanto más intentan legitimar su vínculo o destacar los significados ocultos de ésta. De ahí también el sospechoso halo de misterio sobre el autor y la mística del acto de creación como elementos que deben ser analizados e interpretados en busca de una clave original y habitualmente oculta que permita comprender la buena lección de la imagen. Pero a falta de albergar significados, la imagen deviene una pura potencia de sentidos y el sentido es justamente lo que no puede decirse ni saberse porque es previo al lenguaje. El sentido es lo que no tiene sentido.

Ninguna imagen es por sí misma reductible a palabras, pero al mismo tiempo todas y cada una de ellas no son más que aquello de lo que poder hablar, siendo lo que sea lo que de diga. Las imágenes son una pura potencia de sentidos y los sentidos encadenan discursos siempre con-

tingentes que aparecen luego, en diferido, ya que una imagen, aun sin saber exactamente cómo funciona, sabemos que funciona precisamente en el momento en que no puede decirse nada sobre ella —porque no se alcanza a decir nada, porque es tal el atropello de cosas a decir que sabemos lo inútil de intentarlo o simplemente porque no hace falta decir nada. Que no pueda decirse nada sobre una imagen es, tal vez, lo que más estrechamente define su esencia y cometido. Mantenerse sin discurso alguno es el estado genuino de la imagen, estado que dura tan solo un instante previo o, mejor, exterior al razonamiento. Justo lo necesario para poder empezar a hablar y conseguir atenuar su esencia siempre salvaje construyendo algún conocimiento, pero arbitrario y, en el fondo, ajeno a ella. Los discursos que se desprenden de las imágenes no tienen tanto la finalidad de conocer o explicar la realidad como de intentar mantenerla a ralla.

Tal y como reconocemos formas significativas en los más variados accidentes morfológicos de nuestra cotidianidad o tal como reconocemos dragones en las nubes, podemos amoldar casi exactamente cualquier discurso a un puñado de fotografías. Para el discurso es indiferente si la película existe o no. Precisamente porque el discurso no habla de ella, no podría hacerlo. Como todas las semióticas han demostrado, un discurso habla siempre de otro discurso.

Una película no puede explicarse y el hecho de quedarse sin palabras supone su más estrecho y misterioso éxito, con la condición, eso sí, de que en cualquier momento puede y debe agenciarse un discurso, cualquiera, ya que lo que no puede consentirse es una película sin palabra alguna. La respuesta a la segunda de nuestras preguntas es efectivamente contradictoria: sí y no, simultáneamente. Las cosas claras quedan para los profesionales del discurso. ♦