

O realismo teatral do cinema. A ollada performativa do vídeo (de Godard a Lars von Triers)¹

Óscar Cornago

[Recibido, abril 2005; aceptado, maio 2005]

RESUMO No artigo reflexiónase sobre a utilización por parte dalgúns dos directores de cinema máis creativos da segunda metade do século, desde Godard a Lars von Trier, dunha serie de estratexias de teatralidade expostas dun xeito chamativamente explícitas nas súas películas. Como punto de partida, expónse unha idea de teatralidade que vai máis alá do emprego no cinema dun texto dramático. Paradoxalmente, cando o cinema reflexiona sobre si mesmo faise máis teatral, ao poñer en escena de maneira visíbel os seus propios medios de representación. Nesta procura dunha realidade última para o cinema, a realidade da rodaxe como un proceso inmediato e físico, o vídeo revélase como un instrumento fundamental. Detrás desta realidade material descóbrense ao mesmo tempo unha realidade histórica e social, feita visíbel igualmente baixo o signo da teatralidade, as potencias do falso.

43

ABSTRACT The article deals with the strikingly explicit filmic use of certain theatrical techniques by some of the most creative directors of the second half of the 20th c., from Godard to Lars von Trier. It begins by proposing a notion of the theatrical which goes beyond the use of a dramatic text as cinema. Paradoxically, when cinema looks in upon itself it becomes more theatrical by exposing its own methods of representation. In this quest for an absolute realism in cinema, the reality of filming as a physical and contingent, the video may be seen as a basic tool. Behind this physical reality, one discovers a parallel historical and social reality, made manifest also under the mantle of the theatre, the power of the imagined.

Todas las películas son sobre el teatro: no existe otro tema. Sé que eso es una obviedad, desde luego, pero yo estoy cada vez más convencido de que hay que dirigirse hacia las obviedades [...]. Si tomamos un tema

¹ Tradución do orixinal castelán ao galego de Isabel Soto.

que trata del teatro, de cerca o de lejos, estamos en la verdad del cine, y entonces nos sentimos arrastrados por esa verdad².

44

Esta afirmación de Jacques Rivette, na que se reduce o esencial do cinema ao seu comportamento teatral, pode parecer esaxerada, pero non deixa de ser unha opinión que merece ser tida en conta, sobre todo porque está amparada pola práctica cinematográfica de moitos dos autores que de maneira explícita reflexionaron a través da súa obra sobre o cinematográfico. Non imos ocultar que nese mesmo volume, onde se recollen as opinións de diversos protagonistas da *Nouvelle Vague*, Eric Rohmer oponse a ese tipo de cinema que fai ostentación da súa calidade fílmica a través do artificio, ao que se chega por medio de procedementos con frecuencia de innegábel condición teatral, un cinema que ten que ver con aquela definición que deu Pasolini durante eses mesmos anos sesenta do cinema moderno, máis consciente da súa condición cinematográfica, fronte ao cinema clásico. En contraste con esta visión, Rohmer reivindica unha linguaxe específica do cinema para limpalo dese compoñente sempre excesivo, xa sexa polo plástico ou teatral, que o converte en algo abertamente artificial. Pode resultar paradoxal que en nome da esencia dunha mesma arte se apele a camiños contrarios, quizais porque esta formulación esencialista está suxeita a enfoques maniqueos facilmente manipulábeis á marxe dos contextos históricos nos que se desenvolven os devanditos enfoques, os dous con declaradas pretensións de validez universal. Por iso, en lugar de referirnos á esencia *verdadeira e definitiva* do cinema, é preferíbel argumentar acerca dos diferentes achegamentos a esta arte desde a súa inevitábel continxencia histórica, para analizar por que certos enfoques sentiron esa necesidade á que alude Rivette de construírse sobre procedementos ostentosamente teatrais.

Agora ben, se se trata de discutir a relación do cinema co teatro, cómpre facer unha reflexión similar acerca destoutro medio, moito máis necesitado dunha reconsideración teórica que creza desde contextos históricos precisos que o propio cinema, que ten gozado de máis atención, xa sexa polo seu sistema de gravación que o fai facilmente accesíbel, xa sexa pola súa actualidade cultural. O volume coordinado por Christine Hamons-Sirejols³ sobre cinema e teatralidade ábrese coa constatación da vitalidade que este último concepto

² Jacques Rivette, en AA.VV., *La nouvelle vague. Sus protagonistas*, Barcelona: Paidós, 2004, p. 193.

³ *Cinéma et théâtralité*, Lyon: Aleas, 1994.

adquiriu de cara ao estudo tanto do cinema coma do teatro, ampliando as perspectivas tradicionais sobre a relación entre ambos. Nesta liña, Barthélemy Amengual, a raíz da recuperación neste volume dun estudo onde retoma as posicións acerca da teatralidade no cinema lanzadas en 1952 por André Bazin, afirma seguir de acordo con elas, pero coa advertencia de que aquilo “qu’ón appelle à présent théâtre est si loin déjà, dans la diversité de celui que je considérais en 1971”⁴, o que axuda a comprender o maniqueísmo daqueles estudos pioneiros nas relacións sobre teatro e cinema, que el mesmo se autorreprocha, aceptando novas posibilidades de diálogo que se concretaron artisticamente nesa especie de “cinema de teatro” ou “teatro do cinema” ao que se referiron creadores, críticos e pensadores no último decenio⁵.

Nos meus últimos traballos insistín na necesidade de ampliar o enfoque de estudo do cinema e o teatro, de modo que non se exclúa, pero tampouco se reduza, a presenza do teatro no cinema á utilización dunha obra dramática como punto de partida ou á introdución dun acto explícito de posta en escena⁶. Efectivamente, a difusión do concepto de *teatralidade* na última década mostrou a complexidade dun fenómeno cultural e artístico que invita á discusión do teatral desde puntos de vista diversos e en campos tamén distintos, cuxa maior achega sexa posibelmente a dificultade de reduci-lo a unha única perspectiva. Porén, quizais sexa tamén esta amplitude do teatral, unido á dificultade de sistematizar cada unha das súas posíbeis proxeccións, o que fixo que este concepto se siga a utilizar de modo laxo, como unha idea que o abarca todo e, por tanto, tamén nada. Isto non xustifica, con todo, a frecuente ausencia dunha perspectiva teatral que non se esgote no texto dramático e a súa posíbel posta en escena cinematográfica. Na bibliografía das relacións do cinema con outros medios salientan a literatura e a pintura como interlocutores por excelencia, sen ignorar algúns traballos que parecen corrixir esta tendencia nos últimos anos a partir dun diálogo entre o cinema e o específico do teatral⁷. O fenómeno da posta en escena estúdase nas análises comparativas de

⁴ Philippe Roger, “Théâtre et théâtralité filmé. Document de Barthélemy Amengual”, *ibidem*, p. 48.

⁵ Gilles Deleuze, *L’image-Temps*, Paris: Éditions de Minuit, 1985, p. 254; Béatrice Picón-Vallín (ed.), *Le film de théâtre*, Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1997.

⁶ Óscar Cornago Bernal, “Relaciones estructurales entre el cine y el teatro: De la categoría del montaje al acto performativo”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 26. 1, 2001, pp. 65-91; e “Diálogos a cuatro bandas: teatro, cine, televisión y teatralidad”, en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carabajo (eds.), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, Madrid: Visor, 2002, pp. 549-560.

⁷ Rafael Morales Astola, *La presencia del cine en el teatro. Antecedentes europeos y su práctica en el teatro español*, Sevilla: Ediciones Alfar, 2003.

cinema e pintura, pero a miúdo sen entrar nunha discusión sobre a teatralidade, da que non se ven os contornos claros⁸. Nun traballo pioneiro Michael Fried⁹ destapa a caixa de pandora ao analizar a pintura do século XVIII en Francia desde o punto de vista da teatralidade, fenómeno que sen dúbida ten moito que dicir con respecto aos estilos pictóricos, e o mesmo podería afirmarse en relación ao cinema.

En termos xerais, e retomando o punto de vista defendido por Rivette, a enfatización da teatralidade na arte e máis concretamente no cinema está ligada a un exercicio de reflexión consciente en torno aos mecanismos de representación, é dicir, de construción de significados e formas de comunicación, en cada campo artístico. Este nivel non se constrúe de maneira explícita en todos os casos. O cinema cómico do primeiro terzo de século posúe un alto grao de teatralidade que non conduce a unha reflexión sobre os procedementos cinematográficos, pero, con todo, como se advertiu pronto desde as vangardas, fortemente atraídas por este cinema, continúa un comentario implícito acerca dunha maneira determinada de entender a creación cinematográfica. A partir das vangardas históricas e, posteriormente, desde os anos sesenta, especialmente nas iniciativas máis renovadoras, as estratexias de teatralización afectaron ás formulacións estruturais do cinema, e si tiveron xa unha función reflexiva explícita en torno ao cinema, á que Pasolini recorre para definir o cinema moderno, en contra da opinión de Rohmer:

en Resnais, en Godard o en Antonioni, temos la impresión de que el cine se contempla a sí mismo, que los seres filmados solamente tienen existencia en el itinerario de la película o del cine en general. [...] para los “modernos” el cine sería más un medio para hacer que el cine se revele a sí mismo¹⁰.

Certamente, non se pode reducir todo o “cine moderno” a aquelas poéticas que situaron en primeira liña a discusión do propio cinema como medio de construción de imaxes e, por tanto, como mecanismo de creación e comunicación de sentidos. O mundo cinematográfico de Pedro Almodóvar, por

⁸ Áurea Ortiz, y María Jesús Piqueras, *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*, Barcelona: Paidós, 1995.

⁹ *El lugar del espectador. Estética y orígenes de la pintura moderna*, Madrid: A. Machado Libros, 2000.

¹⁰ *La nouvelle vague. Sus protagonistas, op. cit.*, p. 135.

exemplo, mesmo se pode ser definido como moi teatral, non pertencería a este modelo autorreflexivo, seguramente porque se trata dunha teatralidade de superficie, ao nivel da trama e os personaxes, antes que da teatralización da estrutura narrativa e os modos de construción. Pero tampouco non podemos negar o que foi unha constante da Modernidade, o xiro autorreflexivo que fixo que os sistemas estéticos e discursos teóricos se constrúan sobre unha radical toma de conciencia acerca deles mesmos, os seus modos de funcionamento e sistemas de comunicación. Por iso temos que devolver a palabra a Rivette, para acordar con el, sen obviar o que a súa posición ten de autoxustificación, que desde a situación histórica concreta da Modernidade na segunda metade do século XX, e lonxe de esencialismos:

No es una casualidad que, entre las películas que nos gustan, haya tantas que estén basadas en primer grado en ese tema [el teatro], y de que nos demos cuenta, después, de que todos los demás, Bergman, Renoir, los buenos Cukor, Garrel, Rouch, Cocteau, Godard, Mizoguchi, tratan también de este mismo tema. Porque se trata del tema de la verdad y de la mentira, utilizando medios que son forzosamente mentirosos. Es el tema de la representación. Y tomarlo directamente como tema de la película significa que actuamos con franqueza, por lo tanto, es bueno tratarlo¹¹.

47

Volvendo á necesidade de perfilar teórica e historicamente as relacións entre cinema e teatro a partir dunha perspectiva máis ampla que é a da teatralidade, comezaremos distinguindo os catro piares nos que se sostén este fenómeno, que seguindo a Erika Fischer-Lichte¹² poden resumirse no seguinte: a organización duns elementos nun espazo, é dicir, a posta en escena; a dimensión física duns actores que dan corpo aos personaxes; o aspecto performativo, ou a realización dunha acción nun espazo e un tempo concretos; e a percepción sensorial, e non só intelectual, por parte dun público que mira e escoita. Resulta evidente que só no teatro, é dicir, nunha situación real de representación non mediatizada tecnoloxicamente fronte a un público co que se comparte un mesmo espazo e tempo, é posíbel conxugar estes catro factores para levalos á

¹¹ *Ibidem*, p. 193.

¹² "Theatricality: A Key Concept in Theatre and Cultural Studies", *Theatre Research International* 20. 2, 1995, pp. 85-89; e "From Theater to Theatricality - How to Construct Theatre", *Theatre Research International* 20.2, 1995, pp. 97-105.

súa plena realización; pero isto non impide que cada un deles sexan dimensións fundamentais da representación que sostén calquera fenómeno cultural, e que o teatro comparte con outras artes, especialmente coas figurativas, como a maior parte da pintura e o cinema. Agora ben, hemos de ter coidado con non facer coincidir representación e teatralidade, pois entón un dos dous conceptos resultaría superfluo. Desde a antigüidade clásica a historia cultural de Occidente estivo centrada na idea de representación. Fronte á representación entendida como un estado, o resultado dun proceso, a teatralidade supón un enfoque específico que fai visíbel a representación no seu proceso de funcionamento, é dicir, nun sentido dinámico que subliña o seu estado procesual antes que a súa condición de produto. Poderíase obxectar que en última instancia a representación e a teatralidade remiten a un mesmo fenómeno, pero a diferenza entre unha e outra aproximación introduce matices que sacan á luz aspectos distintos, que non exclúntes. Segundo focalicemos un ou outro elemento, obteremos perspectivas diversas sobre o feito da representación.

48

Até o momento, o camiño máis transitado foi o da teatralidade como posta en escena, organización duns elementos nun espazo que se fai visíbel de forma explícita, aspecto fácil de delimitar na pintura e no cinema, pero que carentes doutros elementos, como o seu comportamento fronte ao espectador, no que se centra Fried, queda desligado do fenómeno da teatralidade en sentido pleno, e por tanto dun diálogo máis complexo co medio escénico. Efectivamente, outras dimensións da teatralidade teñen sido menos atendidas, o que pode explicar o frecuente esquecemento deste medio nese xogo de influencias no que viven os sistemas de comunicación, así, por exemplo, a importancia da presenza do actor fronte ao espectador, a súa situación na representación e o lugar que se lle ofrece, a idea de colectividade, convivencia e encontro ou a calidade inmediata, procesual e concreta que caracteriza o teatral. Por outro lado, e recollendo novamente a reflexión de Amengual arredor da fonda transformación que viviu o teatro ao longo do século XX, resulta significativo analizar as estratexias de teatralidade que se sucederon ao longo da historia das prácticas teatrais, sobre todo para corrixir unha idea de teatralidade excesivamente superficial ou tipificada, como os procedementos metateatrais máis convencionais ou unha teatralidade de carácter exclusivamente plástico. A revisión atenta da realidade escénica permite superar unha visión do teatro inexistente por abstracta, e substituíla por modelos de comunicación que, paralelamente ao que está ocorrendo no cinema, reivindicaron estes mesmos aspectos, desprazando o acento desde unha teatralidade plástica e estática cara a estratexias dinámicas de ascedencia performativa.

Non en van estes aspectos cobran especial relevancia cando son considerados desde o contexto específico da modernidade artística na segunda metade do século XX. O xiro autorreflexivo característico desta levou á construción de estratexias de representación que teñen como obxectivo final a reflexión sobre a súa propia linguaxe artística, e os seus modos de representación e comunicación en tanto que mecanismos en funcionamento. Por iso a condición teatral de moitos destes procedementos intensifícase a partir dos anos sesenta, cando a crítica e o cuestionamento da Modernidade, e con ela do propio fenómeno artístico, se leva ao extremo. Xunto a outros recursos, como a introdución do teatro dentro do cinema, que practicou Rivette, ou a filmación de espectáculos escénicos e/ou musicais, como fixeron Win Wenders ou Carlos Saura, o cinema vai descubrir no vídeo un aliado idóneo nesta empresa de autorreflexión sobre os seus propios medios. Con frecuencia introdúcese o vídeo como unha cita explícita do funcionamento de gravación e reprodución da cámara, traendo ao primeiro plano unha reflexión sobre a realidade filmada fronte a esa realidade aparentemente máis verdadeira e inmediata, que parecen evocar as imaxes de vídeo. Constrúense así diferentes niveis de representación, como nun xogo de caixas chinesas; fronte á falsidade ficcional do nivel superior, o vídeo parece abrir unha ventá a unha realidade máis críbel e inmediata, menos construída. A gravación en vídeo termina gañando un efecto de realidade superior á filmación, feita agora visíbel como consecuencia do contraste. A opacidade do vídeo, a súa calidade táctil e a súa mirada próxima e móbil (performativa), introdúcese como unha liña transversal que desestabiliza a aparente transparencia da montaxe en planos do cinema convencional e os seus campos de profundidade, ou noutras palabras:

49

Para gente como Godard o como Wenders, como Alain Cavalier o Chantal Ackerman, el video que se desarrolló en los años 80 se transformó en una herramienta de expresión casi específica de un análisis, de una interrogación, de una investigación personal, de un cuestionamiento de los cineastas alrededor y en el corazón mismo de su arte¹³.

E entre eles quizais fose Jean-Luc Godard, quen non deixou de concibir a súa obra como unha reflexión explícita sobre a construción das imaxes en cinema, un dos creadores que levou máis lonxe o emprego do vídeo, até o punto

¹³ Philippe Dubois, *Vídeo, cine, Godard*, Buenos Aires: Libros del Rojas/Universidad de Buenos Aires, 2001, p. 58.

de rodar en vídeo as súas *Histoire(s) du cinéma*, un percorrido polo cinema e a historia do século XX¹⁴. O mesmo autor lémbra-nos que a primeira frase da súa película *El soldadito* di así: “El tiempo de la acción ha pasado, comienza el de la reflexión”¹⁵, aínda que se trata dunha reflexión que se expresa en termos de acción; é unha acción cinematográfica, consistente no feito explícito de gravar e ser gravados, de construír imaxes e miralas, de falar fronte a unha cámara e facer consciente o espectador de que está mirando unha imaxe, e só unha imaxe. O proceso de reflexión, de busca e cuestionamento faise visíbel como espectáculo (cinematográfico): “siempre he querido, en el fondo, hacer una película de búsqueda bajo la forma del espectáculo”. En moitas das súas películas, a cámara adquire unha presenza visíbel como instancia de interrogación, espionaxe, acusación ou gravación testemuñal desa realidade cuxo único sentido de estar aí, desde o momento en que a cámara se sitúa diante, é o de ser captado por ela e volta a reproducir en forma de imaxe, que é a única calidade que vai ter para o que a mira. No cinema de Godard, como dicía Rohmer en ton de protesta, non hai máis que imaxes que declaran abertamente a súa condición. O interesante é que o efecto de teatralidade, lonxe de reducirse á denuncia dunha falsidade, conquista un efecto de realidade que termina emparentando co xénero documental, ao que non por azar estivo a miúdo ligado o vídeo. Paradoxalmente, a realidade do documental e a teatralidade da imaxe feita visíbel como tal adquiren unha inquietante proximidade. Así, Godard, tras confesar o seu interese polo documental, engade:

Lo que me interesa también es el aspecto teatral. Ya en *El soldadito*, película en la que intentaba alcanzar lo concreto, vi que, cuanto más me aproximaba a lo concreto, más me acercaba al teatro. *Vivir su vida* es a la vez muy concreta y muy teatral.

Aquí podemos enlazar novamente co xuízo de Rivette acerca da verdade e a mentira do cinema e a relación de todo isto co teatral. Cando Godard vincula a realidade concreta dunha película coa súa dimensión escénica está identificando esta primeira co acto inmediato, real e performativo da gravación como proceso real feito visíbel, o que se traduce no efecto de teatralidade, de facer visíbel a posta en escena e, sobre todo, a acción de gravación que vai ter

¹⁴ David Oubiña (ed.), *Jean-Luc Godard: El pensamiento del cine: cuatro miradas sobre Histoire(s) du cinéma*, Buenos Aires: Paidós, 2003.

¹⁵ *La nouvelle vague. Sus protagonistas, op. cit.*, pp. 99-116.

lugar, a única realidade material e innegábel do cinema. Esa é a verdade do cinema á que apela tamén o xénero documental, para que esoutra realidade referencial que está sendo gravada adquira por contaxio este mesmo estatus de realidade material, que non tería se estivese envolta nunha retórica de ficción. Desta sorte, continúa o director francés: “A fuerza de ser realista, se descubre el teatro, y a fuerza de ser teatral...”, descóbrese a realidade (do cinema) poderíamos engadir. Isto explica que Godard remate por unir dous termos que poderían parecer antagónicos: “Todo será muy realista, con una perspectiva puramente teatral”. Esta idea da autenticidade cinematográfica, que seguiu desenvolvéndose até os nosos días, é denominada como un “realismo teatral”, que non responde exactamente aos valores do auténtico ou verdadeiro como se entenden habitualmente, pois no cinema todo está trucado, senón máis ben ao efecto de realidade da súa propia materialidade cinematográfica, como acontecemento (de gravación, reprodución e percepción da imaxe) concreto e real que sucede nun lugar, convertido agora, por efecto da actuación, nun escenario.

Esta especie de realismo teatral determina tamén o modo específico de dicir a palabra, a miúdo de maneira frontal á cámara ou fóra do campo da imaxe, nunca de forma obvia ou transparente, e de gravar o son característico das súas películas, buscando ese efecto de inmediatez, como se o escoitásemos por primeira vez:

También el sonido, por su parte, es lo más realista posible. Me hace pensar en el de las primeras películas habladas. Siempre me ha gustado el sonido de las primeras películas habladas, poseía una gran autenticidad debido a que era la primera vez que oíamos hablar a los actores.

Volver recuperar ese *por primeira vez* é algo que, paradoxalmente, vai estar relacionado cunha estratexia de teatralización do cinema, que como para todo acto de re-presentación esa *primeira vez* non pode pasar senón por un proceso explícito de actuación, de actuar *a primeira vez*. A única autenticidade que pode ter unha *re-presentación*, que inevitabelmente consiste nun exercicio de repetición, é o facer presente, como se fose a primeira vez, o propio xogo da representación, neste caso cinematográfico. Así obtense un efecto de realidade inmediata que remite a unha utopía artística por excelencia, alcanzar unha realidade orixinaria nun medio onde todo é artificio, simulación e falsidade, o mundo da arte.

Se agora pasamos ao eido do teatro, encontramos estratexias similares coas que a obra ostenta abertamente a súa verdade e a súa mentira (escénica), tratando de encontrar a través desta unha realidade verdadeira, que se alza como oposición a esoutra *verdade* ficcional, obtida como produto da maquinaria da representación. Así, por exemplo, algúns dos creadores máis destacados das últimas décadas, como Tadeusz Kantor, Robert Wilson ou Ricardo Bartís, desenvolveron un rigoroso traballo coa propia materialidade das linguaxes escénicas, co artificio da representación, para opoñer a potencia do falso aos sentidos impostos, a forza de resistencia de presenzas inmediatas, concretas e materiais aos sistemas externos de construción de sentidos (psicolóxicos, políticos ou morais). Deste xeito, o teatro de Kantor funciona como un perverso mecanismo de simulacro que crece desde un espazo baleiro, que se fai cada vez máis grande, para terminar amolecendo a propia realidade, eliminando os seus fundamentos e esencias, pois como explica Gilles Deleuze¹⁶: “El simulacro no es una copia degradada, oculta una potencia positiva que niega *original, copia, modelo y reproducción*”; pola súa parte, o director arxentino, Ricardo Bartís, reivindica a forza material do poético (da interpretación) fronte á realidade exterior:

52 Actuar significa atacar el concepto de realidad, de verdad, de existencia, los desintegra, los pulveriza. Obliga a reflexionar desde un lugar estético, no político, sobre cómo el poder constituye ficciones, cómo el Estado es una ficción¹⁷.

A busca da realidade a través do traballo coa teatralidade, non só da imaxe exterior/texto dramático, senón do proceso completo de rodaxe/actuación feito visíbel como unha especie de *performance*, implica a reivindicación dunha serie de aspectos que ocuparían un lugar central no discurso teatral da segunda metade do século XX. Trátase de abrir a arte en tanto que proceso, xa sexa o proceso de gravación ou de creación escénica, ao inesperado, ao azar ou ao espontáneo, ou polo menos crear un efecto que lle faga sentir ao espectador que aquilo que está vendo ten un sentido de inmediatez que non exclúe o imprevisto e que non se reduce á ilustración dun significado previamente acordado. Deste modo, a obra de cinema trata de escapar á súa imaxe como resultado de algo fixado, para presentarse como o reflexo dun proceso que foi avan-

¹⁶ *Lógica del sentido*, Barcelona: Barral, 1971, 1969, p. 332.

¹⁷ *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*, Buenos Aires: Atuel, 2003, p. 33.

zando pouco a pouco no aquí e agora de cada gravación, trazando un camino de busca, cuxo punto de chegada non se coñecía ao comezo. Por iso a película non parte dun guión previo no que xa está contido o desenlace final, como explica Godard:

Si conocemos de antemano lo que vamos a hacer, ya no vale la pena hacerlo. Si un espectáculo está totalmente escrito, ¿para qué sirve filmarlo? ¿Para qué sirve el cine, si viene después de la literatura?¹⁸.

Esta posición é comparábel á que reivindicaron os creadores escénicos ao opoñerse a unha concepción da obra teatral como representación dun texto dramático previo e que en si mesmo xa contén o sentido final daquilo que se está facendo, englobándoa nunha sorte de totalidade unitaria. O teatro quedaría como o desenvolvemento dun conflito xa resolto antes de empezar, e a cuxa realización a escena non achega máis que unha ilustración vicaria, o que impide que se produza un verdadeiro acontecemento teatral, no seu caso, cinematográfico, como explica Bartús:

la creencia en la totalidad es un valor arrasador que imposibilita los movimientos, o si no que fija los movimientos que de por sí van a producir un evento didáctico, porque necesitan afirmar algo que ya se presupone saber y entonces habría dictadura de ese saber¹⁹.

Desde esta perspectiva, un dos efectos do vídeo foi recuperar unha dimensión procesual e espontánea para a creación cinematográfica. En termos teatrais, diríamos que o cinema tratou de facer visíbel no produto final o traballo inmediato e vivo dos ensaios, a través do cal se gaña para a obra un sentido de colectividade, de convivencia entre os actores e técnicos que é característico do teatro, e que finalmente virá a completarse coa presenza do espectador. Xa en 1960, Jean Renoir, anticipándose ao vídeo e ao efecto da gravación *en directo*, roda para televisión *Dejeuner sur l'herbe*, con 8 cámaras e 14 micrófonos, para facer posíbel unha rodaxe en duración, sen cortes (a montaxe viría despois), co obxectivo de poñer de manifesto esa tensión do inmediato da creación.

¹⁸ *La nouvelle vague. Sus protagonistas, op. cit.*, p. 112.

¹⁹ *Op. cit.*, p. 115.

Se aceptamos a tese de que o nacemento dun novo medio responde ás necesidades artísticas e culturais que unha sociedade ten formuladas en cada momento, como, por exemplo, a fotografía e o cinema responderon á ambición de realismo e obxectividade, de forma paralela, a televisión, e a súa proxección artística grazas ao vídeo, viría satisfacer o desexo do real, o inmediato e verdadeiro, que substituíu ao soño positivista do naturalismo decimonónico. O cinema comeza a utilizar o vídeo a partir dos anos sesenta, cando os adiantos técnicos permiten un emprego máis cómodo, substituíndo á cámara de 16 mm no seu efecto de realidade. A diferenza doutros medios, o vídeo non fai alusión a unha técnica, como a escritura, un modo de gravación, como o cinema, ou un aparato, como a televisión, senón unha acción, a acción de ver aquí e agora, de modo inmediato e en proceso, expresada en primeira persoa, “eu vexo”. Designa ao tempo un obxecto e un acto, é unha imaxe unida á acción de ver/gravar, a imaxe-acto:

una acción en curso (un proceso), un agente que actúa (un sujeto) y una adecuación temporal al presente histórico (*yo veo*, es en directo; no se trata de (*yo he visto* —la foto nostálgica— ni (*yo creo ver*—el cine ilusionista— ni (*yo podría ver* —la imagen virtual, utópica—)²⁰.

54

Neste sentido, o vídeo é fillo dun tempo marcado pola necesidade do formativo, da acción inmediata e real (fronte ao exceso de ficcións), a acción de gravar, pero de gravar unha realidade que un suxeito está presenciando nese mesmo instante, de aí o seu efecto de realidade, que é o mesmo do que goza o medio televisivo. En ambos casos, explótase esa sensación do *en directo*, de estar vendo na pantalla algo que está ocorrendo ao mesmo tempo en algún sitio, unha *realidade real* e por iso tamén imperfecta e aparentemente espontánea, aberta ao imprevisto, fronte ás ficcións ben construídas e perfectamente acabadas do cinema clásico. Como a televisión, o vídeo nace unido ao ámbito do familiar e case íntimo, a un plano de realidade que está por debaixo do nivel das ficcións, o que non impediu que a pequena pantalla se convertese, con todo, no xerador de ficcións máis eficaz da nosa época, xustamente pola súa aparente invisibilidade como medio, a súa inocente neutralidade, da que noutro tempo gozou a imaxe plástica, a literatura, a fotografía ou o cinema como mediacións transparentes da realidade. Desenvolvendo a teoría de Roland Barthes²¹, o efecto de realismo é substituído por un efecto do real; o procede-

²⁰ Dubois, *op. cit.*, p. 33.

²¹ “L’effet du réel”, en Roland Barthes et al., *Littérature et réalité*, Paris: Seuil, 1982, pp. 81-90.

mento mimético da arte realista, baseado no parecido entre a imaxe e o referente, é substituído pola garantía dunha presenza da que é testemuña non só a imaxe, como pegada desa presenza agora xa ausente, senón tamén a acción inmediata da man que a gravou, o suxeito que estivo fronte a ela, véndoa a través da cámara de vídeo, de cerca, e da que nos fala a gravación en vídeo, testemuña dun encontro próximo, case íntimo; de aí a frecuente utilización do vídeo como instrumento erótico dentro do cinema, a acción de gravar como sublimación do acto sexual.

As posibilidades do vídeo, o seu efecto de inmediatez e presenza real, víronse impulsadas pola tecnoloxía dixital e o tratamento informático das imaxes, que consegue conxugar a ausencia total de presenza, a imaxe carente de toda realidade, coa idea dun suxeito performativo que acciona un teclado, que manexa esa maquinaria (de representación). Todo isto supuxo non só unha nova técnica, senón a inauguración dun espazo e un tipo de imaxe distintos, que serán pronto rendibilizados polo mundo cinematográfico como elemento de contraste, pedra de toque e punto de reflexión do cinema. As diferentes tecnoloxías determinan comportamentos diferentes dos sistemas de representación, que á súa vez producen imaxes cualitativamente distintas. O contraste entre estratexias de representación diversas proxecta unha ollada distanciada, neste sentido teatral, duns medios sobre outros. No contexto dos anos sesenta e setenta, e máis concretamente da *Nouvelle Vague*, a crecente utilización do vídeo permite un modo de representación que contrasta coa linguaxe cinematográfica dominante, introducindo procedementos de comunicación característicos da televisión. Posteriormente, xa a partir dos oitenta, o vídeo vaise integrar plenamente como parte das novas propostas cinematográficas.

Dentro dunha primeira etapa de diálogo, analizada por Dubois, o cinema descobre na televisión e o seu desenvolvemento a través do vídeo a posibilidade de desenvolver un novo contexto de enunciación, marcado pola frontalidade e a comunicación *en directo*. Isto fai visíbel a presenza da cámara, frote á cal se sitúan conscientemente os actores, e a través dela, a mirada do espectador, elemento fundante da teatralidade. Ao mesmo tempo, fronte ao efecto de profundidade desenvolvido polo cinema clásico no seu obxectivo de reconstruír visualmente un mundo real, asistimos a un plano en superficie, como a propia pantalla a través da cal nos chega a imaxe. Mediante esta estratexia de superficie reacciónase contra o pensamento en profundidade e a proliferación de discursos e abstraccións na cultura contemporánea. A diferenza da inestabilidade

da gravación en vídeo, a súa imaxe táctil e próxima, movida polo principio da fragmentación, e o seu presente inmediato, a construción cinematográfica revela a súa constitución retórica, abstracta e inmaterial. Ao mesmo tempo, a linguaxe, sostida polo acto inmediato da enunciación fronte á cámara, queda situado en primeira liña, pero unha linguaxe que, como a escritura ou a imaxe, se desenvolve ao longo dunha superficie construída a base de contrastes bruscos entre imaxes diversas e un pensamento paradoxal que se goza na unión de contrarios, pois, como explica Deleuze:

De una parte, lo más profundo es lo inmediato; de otra, lo inmediato está en el lenguaje. La paradoja surge como destitución de la profundidad, extensión de los acontecimientos en la superficie, despliegue del lenguaje a lo largo de este límite. [...] Por consiguiente, no hay aventuras de Alicia, sino una aventura: su ascenso a la superficie, su desaprobación de la falsa profundidad, su descubrimiento de que todo pasa en la frontera.

56

Isto queda ben exposto en *Numéro deux*, de Godard, unha das primeiras obras que non só utiliza o vídeo, senón que o tematiza. A película comeza coa imaxe dunha cámara gravando o propio director, cuxa imaxe aparece proxectada nunha pantalla. A obra insiste desde o principio neste mecanismo procesual e performativo que converte a realidade en imaxe: “Il n’y a que de machine”, acentuado co ruído de fondo dunha maquinaria, que logo irá alternándose por momentos co dunha máquina de escribir, cuxas letras quedan impresas sobre a pantalla nun xogo de variacións que transforma constantemente as mensaxes escritas. A película avanza sobre unha dinámica de contrastes entre as imaxes de vídeo que aparecen en cada un dos monitores de televisión retransmitidas a diferentes velocidades, e que son acompañados polas mensaxes sobreimpresas. A constante dualidade desencadea un xogo de relacións binarias de oposición, cando non a xustaposición alóxica, tanto das imaxes coma das mensaxes. Como argumenta Godard, a dimensión procesual característica do vídeo é proxectada ao plano da reflexión, ao proceso de creación e cuestionamento de ideoloxías e puntos de vista aceptados:

La película era una aventura intelectual, lo que pretendía filmar era un pensamiento en marcha, pero ¿cómo se puede conseguir eso? ¿Cómo se llega a ello? Nunca se termina por saber²².

²² *La nouvelle vague. Sus protagonistas, op. cit.*, p. 118.

A ollada do espectador, convocada a través destas dúas pantallas de televisión, protagonistas permanentes da película, queda citada nalgunhas das escenas de contido sexual presenciadas por unha nena.

Noutro dos exemplos pioneiros de relación explícita entre o cinema e o vídeo, *Lightning over the Water (Nick's Movie)*, de Wim Wender e Nicholas Ray (1979/1980), o vídeo é utilizado para facer visíbel aquilo que xeralmente non se pode ver/expressar no cinema, tanto a nivel técnico coma temático. No primeiro nivel, o vídeo mostra o equipo de rodaxe en casa de Nick, as discusións acerca da película, a posibilidade de levala adiante e ese ambiente colectivo que acompaña a rodaxe, neste caso ensombrecida pola enfermidade terminal do protagonista, o propio Nicholas Ray; no segundo, é utilizado para expresar de máis preto, con maior intimidade, unha vida que se está apagando, algo que chega ao seu límite, unha presenza que pronto será ausencia. A mirada do vídeo supón unha proxección máis alá dos límites da representación convencional, ao servizo da construción dunha ficción. Neste sentido, como apunta Dubois, o vídeo ten unha condición excesiva fronte á normalidade transparente da representación cinematográfica, unha mostra excesiva, case molesta por ostentosa, un exceso de visibilidade que fai da imaxe algo en certo modo impúdico, un exceso de declamación, de presenzas que se moven nun espazo de inestabilidades, un exceso, en última instancia, de teatralidade que desestabiliza a representación. Utilizando a linguaxe de Daniel Veronese, outro dos creadores da última década que reflexionaron sobre esta condición procesual, inmediata e física da escena (teatral), diríamos que o vídeo verque unha mirada periférica sobre a representación cinematográfica, respondendo ao que el mesmo considera un dos seus “automandamentos” artísticos: “Observar detenidamente un objeto o cuerpo habitado por una tensión poco cotidiana, en equilibrio precario”²³.

Pasados os anos setenta, o desenvolvemento destes presupostos estéticos, cuxo equivalente tecnolóxico é o vídeo, serviron como punto de partida para poéticas cinematográficas que máis alá dunha oposición radical e explícita entre uns e outros medios, asimilaron plenamente os novos puntos de vista e medios de gravación, así na produción de Manoel de Oliveira, John Cassavettes ou Peter Greenaway. Nos anos noventa, a propia evolución expe-

²³ Daniel Veronese, “Automandamientos”, en *La deriva*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000, p. 313.

rimentada polo cineasta danés Lars von Triers lévao a recuperar algunhas das posicións daqueles anos sesenta e setenta na busca dunha mirada cinematográfica que conxuga a liberdade creadora coa inxenuidade do artificio feito visíbel, unha mirada só aparentemente inxenua, que opón unha actitude de perplexidade ante o nivel de complexidade tecnolóxico que foi adquirindo o cinema, reflexo ao fin e ao cabo de toda a cultura mediática, situada na base do sistema económico capitalista ao que está ligada e que sostén. Obviamente, nos anos noventa asistimos a un momento artístico e histórico moi distinto do ambiente dos sesenta. Nos anos noventa compróbanse con claridade os efectos do desenvolvemento extremo das tecnoloxías da imaxe, que daquela apenas estaban despuntando, e a proliferación de ideoloxías, discursos e teorías culturais do máis diverso signo, en crecente aceleración a partir dos setenta. A cámara dixital supón o desenvolvemento radical das formulacións a que deu lugar o magnetoscopio, é dicir, dese efecto de inmediatez, realidade e espontaneidade, que Lars von Trier trata de recuperar por primeira vez coa realización da serie para televisión *Riget*, a metade de camiño entre a ficción e o documental, e cun tratamento que anuncia a súa nova poética. Aproveitando a promoción de *Rompiendo las olas* (*Breaking the Waves*), claro expoñente desta evolución cara a un cinema menos ríxido, lanza o manifesto Dogma95, que precede a *Los idiotas* (*Idioterne*). Posteriormente virán obras como *Danzando en la oscuridad* (*Dancing in the Dark*) ou *Dogville*. Se ben *Los idiotas* responde ás ríxidas condicións impostas polo director, o que lle confire un formato moi específico, non resulta difícil agrupala co resto destes títulos, na medida en que cada unha destas películas se constrúe, aínda que de formas distintas, sobre unha reflexión explícita en torno ao feito da representación e as distintas posibilidades de contar unha historia en cinema, un esforzo por volver a recuperar tras a crecente cortina tecnolóxica, a realidade do individuo, convertido en actor, das traxedias humanas e conflitos morais do noso tempo. Novamente, os recursos teatrais convértense nunha peza clave na recuperación dunha ollada cinematográfica máis directa sobre a realidade.

Atendendo a *Los idiotas*, quizais o exemplo máis extremo desde o punto de vista da utilización da cámara dixital, os condicionamentos de partida, coñecidos como o voto de castidade, denuncian unha explícita condición escénica que os emparentan con diversas estratexias de teatralidade, comezando polo mero feito de impoñer unhas regras que deben ser observadas estritamente, un recurso fundamental noutras estruturas escénicas como os xogos ou os rituais. O voto sétimo alude á necesidade de utilizar un único espazo e tempo: “Los

cambios temporales y geográficos están prohibidos. (Es decir, que la película sucede aquí y ahora)”, un rexistro de inmediatez que *stricto sensu* só pode ter a creación teatral. Igualmente insístese na recuperación do instante como un momento soberano aberto ao azar e que escapa a unha idea predeterminada que constringiría a obra a un núcleo xerarquizante en función dun sentido de totalidade. Así o propio director trata de facer invisíbel a súa pegada en favor deste instante soberano da filmación:

¡Además, juro que como director me abstendré de todo gusto personal! Ya no soy un artista. Juro que me abstendré de crear una “obra”, porque considero que el instante es mucho más importante que la totalidad.

Esta actitude presenta novamente un significativo paralelismo cos condicionamentos de Bartís expostos máis arriba, cando este reivindica a realidade dos ensaios e da interpretación do actor, a súa presenza física, o seu estar aí, efémero e cambiante, fronte ás imposicións de sentido herdadas dun texto exterior ao proceso escénico/cinematográfico.

Los idiotas preséntase como un acto explícito de representación, de facer *como se* eses actores fosen idiotas, como unha experiencia (escénica) que se pecha sobre si mesma, pero que, a pesar diso, ten o propósito de comprobar que sucede cando unha sociedade movida polos principios da rendibilidade e a acumulación se confronta ao feito da idiotez, é dicir, dunha acción puramente gratuíta, sen ningún sentido. O modo de traballo e estruturación da película, respondendo ao espírito Dogma95, afonda nesa dimensión procesual, o vivir unha aventura colectiva e experimentar os efectos desa estraña forma de *facer teatro*, buscando sempre un equilibrio inestábel como un perigoso límite ao que constantemente trata de achegarse a gravación, confrontando esa idiotez finxida con diversas situacións *reais*. Nese incómodo enfrontamento, mesmo para o espectador, a teatralidade agresiva dos idiotas fai evidente o compoñente escénico da propia realidade e a súa hipocrisía revestida de falsa solidariedade. As reflexións dos actores, intercaladas na película, sobre a súa experiencia na casa onde se reclúen, sobre o transcurso da aventura (escénica), a dificultade das interpretacións, o lonxe que queren levar o xogo e os problemas de convivencia que van xurdindo, focalizan este ton procesual e colectivo dunha aventura fílmica que ten tanto de teatro, un teatro levado aos límites. Non por azar a estupidez ou o ridículo foi reivindicado

por creadores escénicos do talle de Kantor como estratexias de resistencia da escena contra o mecanismo de rendibilidade semiótica que trata de reducir cada elemento a un significado concreto. Por iso Bartís refírese ao feito teatral como “gente grande encerrada en la oscuridad haciendo cosas tontas”, aí radicaría a súa capacidade de resistencia, e algo parecido se podería afirmar dos personaxes mortos de Kantor, consagrados a actividades triviais cando non absurdas. A posición dos idiotas de Lars von Trier ten moito que ver con isto. Así llo explican a Karen, quen si sofre de *verdade* certo atraso mental, cando lles pregunta por que fan todo isto e se non lles importa rirse da xente. Interpretar o idiota convértese en algo dificilmente rendibilizábel e por iso perigoso para as convencións (escénicas) dunha cultura, un xesto de rexeitamento ás actitudes transcendentes dunha sociedade cada vez máis rica que non fai feliz a ninguén, segundo se di na obra. A película consegue expresar o crecente clima de tensión que se sente no grupo, e que lle confire unha realidade máis alá do seu resultado como produto xa acabado, a verdade do proceso inmediato e real que se viviu durante a rodaxe. No libro de notas que se publicou coincidindo coa estrea, o director aborda sen ambages cuestións persoais que xurdiron ao longo deste proceso, e polas que logo houbo de reafirmar o seu amor cara á súa familia. Esta é a complexa realidade que late tras a superficie dunha obra, pero que non sempre sae á súa coidada superficie. No caso do director danés, reivindicando unha actitude característica de numerosos creadores escénicos, o cinema debe reflectir dalgún xeito esa condición viva e inmediata que ten a rodaxe como proceso de creación. A problemática filmación de *Bailando en la oscuridad*, por exemplo, coa súa protagonista, a cantante Björk, enfrontada ao director e, progresivamente, case ao resto do equipo, puido ser a situación ideal para unha película na que a personaxe central sofre xustamente un proceso de afastamento e autoexclusión do resto do mundo, traducido fisicamente na súa crecente cegueira.

Xunto a este elemento de convivencia, trazo central dalgunhas poéticas teatrais das últimas décadas, no que insistiu a crítica máis recente²⁴, cómpre salientar o mecanismo estrutural de moitas das obras de Von Triers, tendente a subliñar, tamén neste nivel, a obra no seu proceso aquí e agora de realización. Con este fin constrúense uns argumentos que van funcionar como un mecanismo de relaxaría, no sentido en que cada acción levará inevitabelmente á seguinte, nun encadeamento fatal e inhumano de feitos que implican a

²⁴ Jorge Dubatti, *El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro comparado*, Buenos Aires: Atuel, 2003.

dexeneración da personaxe central, case sempre feminina, como en *Rompiendo las olas*, *Bailando en la oscuridad* ou *Dogville*, cuxos personaxes centrais parecen buscar a súa autoinmolación como vítimas ao servizo da ríxida estrutura fílmica, do propio mecanismo (de teatralización) da vida como un enigmático espectáculo de degradación, metáfora á fin e ao cabo da mesma sociedade como xogo perverso de representacións. A medida que a película transcorre, o espectador percibe cada vez máis claro o mecanismo fatal que se está construíndo perante os seus ollos, acentuándose unha dimensión performativa. Este desprégase triunfante a medida que se achega o final e a vítima alcanza o seu grao máximo de mortificación. O espectador pode gozar do propio mecanismo, que deste xeito se pon en escena a si mesmo, a través do seu proceso de funcionamento, e que renuncia ao efecto de intriga, pois cada vez é máis evidente a fin inevitábel cara ao que conduce a película, para gozarse en cada un dos pasos seguros cara ao seu predestinado final. Esta condición inapelábel das construcións fílmicas está xa presente en películas anteriores, como *Epidemic*, *Europa* ou *Medea*, pero é a partir de *Rompiendo las olas* cando este proceso de teatralización estrutural se vai ver acompañado dunha teatralización que incide tamén na dimensión escénica, procesual e colectiva do acto da gravación, enfatizando a condición artificial inherente a toda rodaxe.

61

En *5 condiciones* (*Five Obstructions*) desenvólvese a mesma estratexia, pero de forma máis explícita e en versión documental. De xeito excepcional, agora é un home, o director sueco Jørgen Leth, quen se ofrece voluntariamente para se converter en vítima do xogo que lle propón o propio director, Lars von Trier. Debe rodar a mesma curtametraxe, *El hombre perfecto*, cinco veces, pero atendendo estritamente ás ríxidas condicións que en cada ocasión lle propón este co fin de descubrir a verdadeira personalidade dese “home perfecto” que parece ser Leth. Tras incumprir repetidas veces o acordo, Lars von Trier obrígao a ler ante a cámara unha carta escrita por el, na que o director sueco lle reprocha a Lars a perversión dun xogo que en última instancia terminou desenmascarando o propio atacante: “Como tú y yo sabemos, al final es el atacante quien muestra sus debilidades”²⁵. A maquinaria da obra cinematográfica, personificada por Lars von Triers, faise visíbel ao poñerse en escena a si mesma a través da súa articulación gobernada por estes condicionantes. A ollada de Triers é a que finalmente se manifesta, performativa, áxil e perversa, como a mirada do vídeo sobre a imaxe construída e os planos en profundida-

²⁵ Hilario J. Rodríguez, *Lars von Trier. El cine sin dogmas*, Madrid: Ediciones JC, 2003, p. 279.

de do cinema, descubríndose nos seus movementos rápidos, aproximacións inesperadas e xiros bruscos.

Por último, é o propio espectador, e con el a súa propia realidade, o que se ve descuberto no seu acto manifesto de mirar, aceptando a perversa invitación que lle ofrece a película a seguir ese meticuloso proceso de degradación e gravación a un tempo da posta en escena dunha mirada que se fai así visíbel, a mirada da cámara, do espectador, da sociedade occidental ben pensante. A teatralidade destas obras consiste, en última instancia, no seu ofrecerse á mirada dun terceiro, o público, para o que se desprega o espectáculo feito explícito deses actores que fan de idiotas, o espectáculo desas maquinarias escénicas, como a da xustiza estadounidense en *Bailando en la oscuridad*, reflexo á súa vez da rixidez estrutural do propio musical, que tamén rematará excluindo á protagonista, ou mesmo da mesma película que se está rodando, ou o espectáculo de degradación moral posto en escena nese plató no que se sucede *Dogville*. Todo isto, apoiándose a miúdo na técnica do vídeo, faille presente ao espectador na súa acción de mirar, traspasándolle a responsabilidade moral do proceso que está presenciando.

62

Para concluír, podemos acordar con Hilario Rodríguez que no cinema de Lars von Triers interesa máis a propia historia, no seu proceso de construción, que o que esta poida representar, o acto aquí e agora da representación (fílmica), da realidade inmediata do cinema, das súas imaxes, personaxes e argumentos, que o que estes signifiquen no plano das ideas. Nesa realidade teatral do cinema, á que se refería Rivette ao comezo deste ensaio, a cuxo desenvolvemento contribuíu de forma fundamental a mirada performativa do vídeo, atopa o cinema a forza de resistencia para seguir opoñéndose a discursos culturais e ideolóxicos igualmente construídos, como o propio cinema, para xustificación de intereses previos. O vídeo álzase como un instrumento ao servizo desa escritura visíbel e material do cinema, a súa escritura performativa nun presente constante, un exceso de materialidade expresado como un facerse, unha presenza, neste caso cinematográfica, pero que igualmente se desenvolveu na escena teatral, que escapa á súa manipulación en función duns e outros discursos. Este é o “texte scriptible” que propón Barthes²⁶, nós no aquí

²⁶ S/Z, Paris, Seuil, 1970, p. 11.

e agora do acto da gravación/creación escénica, no aquí e agora tamén do acto de mirar/ler,

avant que le jeu infini du monde (le monde comme jeu) ne soit traversé, coupé, arrêté, plastifié par quelque système singulier (Idéologie, Genre, Critique) qui en rabatte sur la pluralité des entrées, l'ouverture des réseaux, l'infini des langages.

Oscar Cornago
CSIC Madrid