

# NARRAR, PENSAR -NOTAS SOBRE CINE- TO NARRATE, TO THINK -NOTES ON CINEMA-

Eduardo González Ibarra\*

Artículo recibido: 23-02-2017

Aprobado: 09-03-2017

## Resumen

El cine es algo más que un mero *divertimento*. A partir del siglo XX el cine se unió a la novela y al cuento en el propósito de contar la *historia íntima de las naciones*, como alguna vez definió Vargas Llosa a la literatura. Y, al asumir el estatus de “narrador de nuestro tiempo”, el cine se ha convertido en algo mucho más poderoso que la llamada industria del entretenimiento. Como lo ha sido desde la antigüedad, el acto de narrar es una forma de exploración de lo humano, un modo de pensar el tiempo y la existencia.

## Abstract

Cinema is more than mere *amusement*. From the XXth century on, cinema joined the novel and the short story in their purpose of telling the *intimate story of nations*, as Vargas Llosa once said when defining literature. And by assuming the role of “narrator of our time”, cinema has become something much more powerful than the so called entertainment industry. The narrative act is, as it has been since ancient times, a form of exploration of humanity, a way of thinking time and existence.

\*Documentalista y Maestro  
en el Departamento  
de Ciencias Sociales  
y Humanidades de la  
Universidad Iberoamericana  
León, Gto., México.  
[jegonzalez@  
salamandraprod.com.mx](mailto:jegonzalez@salamandraprod.com.mx)

**Palabras clave:** Cine, narración, poesía, pensamiento, ambigüedad, arte, expresión.

**Keywords:** Cinema, narration, poetry, thought, ambiguity, art, expression.

## Narrar es algo más que narrar

En el año 2010, en el número 140, la revista *Letras Libres* publicó una correspondencia electrónica entre J. M. Coetzee, uno de los escritores y novelistas más importantes de nuestra época, y Arabella Kurtz, una psicóloga inglesa de la Universidad de Leicester. Ahí vimos desplegarse el pensamiento de un narrador. En la presentación a esta correspondencia, Rafael Lemus escribió:

*Hay por ahí una frase de Martin Heidegger –“La anécdota es enemiga de la razón”– que bien podría emplearse contra la mayor parte de la narrativa contemporánea. (...) La idea, tan popular entre lectores y escritores, de que el género es menor y escapista, apenas un divertimento. (...) ¿Cómo explicarles que uno no ha claudicado ni lee sólo para pasar el tiempo? ¿Cómo demostrar que la narrativa (como el ensayo) (más aun que el ensayo) es, puede ser, conocimiento –no una fuga sino otra manera de penetrar y comprender lo real? (Lemus, 2010:16).*

Otra manera de penetrar y comprender lo real. Quien se haya acercado al cine de los grandes cineastas sabe que una afirmación como esta es también aplicable a su universo. Porque, después de todo, ¿qué es el cine sino una forma de narrar que nació y se desarrolló en el siglo XX? La narración ya no fue sólo la geografía propia del cuento y la novela: se les unió el cine en la aventura humana de contar, con todo lo que esto supone. Hay consenso en manifestar que Coetzee es un gran narrador pero no todos afirman que es también un gran pensador. Vuelvo a Lemus:

*En sus manos, la narrativa es un medio al servicio de la inteligencia: un vehículo para perseguir, y felizmente no alcanzar, la verdad. (...) Si Coetzee es uno de los dos o tres pensadores vivos más importantes, es justo por eso: porque desconfía del análisis distante, puramente racional, que acostumbra tanto las ciencias sociales como la mayoría de los intelectuales y porque se compromete con una vehemencia sólo suya, con otra vía de conocimiento. ¿Hay que decir que esa vía se llama narrativa? ¿Hay que añadir que incluye, sólo en la superficie, personajes y anécdotas y, en su núcleo, un severo desdén por la opinión y la certidumbre de que el fin de la escritura no es concluir sino explorar, no aclarar sino exhibir la densidad de las cosas?*

**En sus manos, la  
narrativa es un medio al  
servicio de la inteligencia:  
un vehículo para  
perseguir, y felizmente  
no alcanzar, la verdad**

La densidad de las cosas. Explorar. Creo que lo que hace y distingue a los autores cinematográficos del llamado cine industrial es eso: que hay una búsqueda y también un cuestionamiento de fondo en cada uno de los aspectos de su obra. No hay, por así decirlo, ni pedagogía ni didáctica: no hay lecciones sino la exhibición de personajes que buscan, que no encuentran, que caen y se equivocan y que vuelven a buscar. Un autor es un explorador del mundo o por lo menos un explorador del hombre en el mundo –en el sentido arqueológico del término–. Pero esa exploración ocurre siempre desde un punto de vista, desde una manera de ver y de abordar el universo que así se va creando. Escritores como Coetzee, como Dostoievski, como Kafka o Rulfo, hacen uso de la narración y sus atributos para poner en escena el pensamiento de una época, inscrito en las palabras y los

comportamientos de esa época. Lo mismo ocurre con algunos cineastas: Buñuel o Bresson, Lynch o Visconti, Bergman o Antonioni, Godard o Tarkovski.

### **ALGO ACERCA DE KIESLOWSKI**

En una entrevista en 1989, después del estreno de *El Decálogo*, Krzysztof Kieslowski comentó:

*Todos mis films, desde el primero hasta los más recientes, son acerca de individuos que no pueden encontrar un sentido absoluto a sus actos, que no saben del todo cómo vivir, que no saben realmente dónde está el Bien y el Mal, que están buscando desesperadamente. Buscando respuestas a preguntas tan elementales como ¿para qué es todo esto?, ¿para qué levantarse por la mañana?, ¿para qué acostarse por la noche?, ¿para qué volverse a levantar? (Kieslowski, 2008).*

Kieslowski es quizá el último gran cineasta moral, heredero de una tradición de cineastas de una poética existencial que supieron contar historias retratando la ambigüedad propia de lo humano, acercándose a esas zonas intangibles de la vida presentes en el dolor, en el sufrimiento, en la compasión, en la soledad de la persona, en el encuentro o desencuentro humano. Paz alguna vez escribió que el sentimiento es de naturaleza anfibia: muestra su carácter en un comportamiento palpable pero hunde sus raíces en lo más profundo del ser. La imagen de la flor de loto es aquí propicia: la superficie del agua es el soporte de la flor y sus raíces se hunden no en la tierra sino en la profundidad del universo acuático. Eso indefinible que se da cita en la creación de los grandes artistas está presente en Kieslowski. Pertenece a una dinastía de cineastas muy particulares que han afrontado algunos de los grandes temas espirituales, de Dreyer a Bergman, de Bresson a Tarkovski. Pero no es un cineasta religioso o católico, sino un creador que nos conduce tanto a una reflexión espiritual como a un replanteamiento moral.

Acercándose a esas zonas intangibles de la vida presentes en el dolor, en el sufrimiento, en la compasión, en la soledad de la persona, en el encuentro o desencuentro humano

En la correspondencia citada, Coetzee responde a la profesora Kurtz a propósito de la individualidad y su más allá:

*Pienso que la racionalidad tiene limitaciones —que, si concebimos a la razón o al razonamiento como una especie de máquina, hay cosas que esa máquina no puede hacer, no puede comprender, no puede descifrar del todo. Por fortuna no sólo pensamos a través de la razón: hay una manera más intuitiva de pensar que da lugar a lo que llamo presentimientos —presentimientos porque es característico de estos indicios el ser difíciles de asir, de sostener. Es por eso que valoramos tanto la poesía y la filosofía: al leer poesía y filosofía tenemos acceso a los presentimientos, intuiciones e indicios de lo que se llamaba las grandes mentes. (Coetzee / Kurtz, 2010:24)*

Hay un pasaje de Octavio Paz en *El arco y la lira* que nos sirve para pensar en el cine de Kieslowski, el cine de los grandes narradores. Donde Paz escribe *novela y novelista* habrá que leer también *cine y cineasta*:

*El novelista no demuestra ni cuenta: recrea un mundo. Aunque su oficio es relatar un suceso —y en este sentido se parece al historiador— no le interesa contar lo que pasó, sino revivir un instante o una serie de instantes, recrear un mundo. Por eso acude a los poderes rítmicos del lenguaje y a las virtudes trasmutadoras de la imagen. Su obra entera es una imagen. Así, por una parte, poetiza; por la otra, describe lugares, hechos y almas. Colinda con la poesía y la historia, con la imagen y la geografía, el mito y la psicología. Ritmo y examen de conciencia, crítica e imagen, la novela es ambigua. Su esencial impureza brota de su constante oscilación entre la prosa y la poesía, el concepto y el mito (Paz, 1956:225).*

¿Cómo nos vería  
Kieslowski hoy, a poco  
más de 2 décadas de  
su trilogía? ¿Habría  
cambiado mucho el  
mundo de entonces a la  
fecha?

¿Podríamos calificar como ambigua la obra de Kieslowski? Lo que surge de películas como *Tres colores: Azul* va más allá de la razón y el análisis: está el presentimiento y la intuición, la búsqueda confusa para seguir siendo, el juego entre las ataduras del mundo que también supone libertad e incertidumbre. El héroe de la novela y del cine es un ser falible que titubea, que se mueve en un mundo frágil y pantanoso, en una sociedad que lucha consigo misma. La duda y las pasiones humanas lo impulsan. Desde el Quijote hasta nuestros días, el motor que activa a los héroes contemporáneos es la duda.

Pero a diferencia de un ayer no muy lejano, hoy parece que el mundo contemporáneo está confinado a vivir no en soledad, lo cual supone una riqueza, sino en aislamiento. Los personajes de Kieslowski responden a este aislamiento y sus reacciones no pocas veces son extrañas. Creo incluso que esta palabra, “extraño”, es fundamental en su obra. El recurso del alejamiento, tan necesario para entender a un personaje en la ficción o para entendernos a nosotros mismos en la realidad, implica en Kieslowski un “extrañamiento”: conocer a un personaje más de cerca es también un alejamiento. El rostro cambia, las facciones y gestos más familiares dibujan un nuevo, insospechado semblante.

¿Cómo nos vería Kieslowski hoy, a poco más de 2 décadas de su trilogía? ¿Habría cambiado mucho el mundo de entonces a la fecha? La moda y la tecnología hacen aparecer como antiguo al pasado inmediato; y ese engaño mediático (porque hoy casi todo es mediático) parece decirnos que ya superamos el pasado, que ya somos mejores, que hoy en día se cristalizan ideales de comunicación humana ayer imposibles. En el fondo, todos sabemos la gran mentira a la que nos está conduciendo la “narcotización tecnológica” —y lo sabemos mientras miramos no a nuestro prójimo sino a nuestro celular, a nuestro iPhone, a nuestro dispositivo extensión de nuestro aislamiento.

Kieslowski es un autor fundamental porque plantea problemas fundamentales sin juicio de por medio. Así está el estado de las cosas, así te veo a ti y a mí. Las encrucijadas son el azar y el accidente que puede ocurrir cualquier día, en cualquier momento a cualquiera de nosotros. Y entonces debemos

enfrentar a las circunstancias, hechas de tiempo, de mujeres y hombres, de cosas y situaciones. Y decidir.

Como la novela, el cine de Kieslowski es un juicio implícito sobre la sociedad de la cual parte. Es una pregunta acerca de la realidad de la realidad. Y es una pregunta que no tiene respuesta posible. Eso parece decirnos.

## **Antisemitismo: ayer y hoy**

Las situaciones límite siempre son provocadoras. Ponen a hombres y mujeres frente a una situación que no tiene doblez: la verdad de cada uno surge ahí, a veces a pesar de cada uno. El antisemitismo es el tema de esa personal película de Louis Malle, *Adiós a los niños*, ubicada casi diría que por lógica en la Segunda Guerra Mundial. Ese “casi diría” esconde muchas cosas: ¿el antisemitismo es la historia de una sola época? ¿El antisemitismo fue una acción y una actitud solamente del poder alemán de entonces? La barbarie que produjo, ¿fue sólo hija del poder? Habría que revisar la historia pero también los libros sagrados como La Biblia o “remontarnos” hasta lo más inmediato a nosotros, la prensa de nuestros días, la televisión, la web, para indagar si esas acciones y esas actitudes tienen o no qué ver con el mundo actual.

Louis Malle fue un cineasta francés que dividió su producción cinematográfica en tres etapas: su etapa inicial francesa; su alejamiento de Francia que da inicio a su etapa americana; y su posterior y final regreso a Francia, de donde surge *Au revoir, les enfants*. Se le asocia con la Nueva Ola francesa (Godard, Truffaut, Rohmer) pero no perteneció a ella. Su visión fue la de un creador independiente que muchas veces vio las cosas desde el otro lado del espejo. El desarraigo, la marginación, las convenciones sociales o culturales, los tabúes que toda sociedad engendra: estos son algunos de los temas que abordó Louis Malle y que por ello incomodó muchas veces a las buenas conciencias. Una y otra vez se le tachó de escandaloso. Por eso, supongo.

*Au revoir, les enfants* fue traducida en nuestro país y Latinoamérica como *Adiós a los niños* y en España como *Adiós, muchachos*. Por una vez, la traducción española me parece más acertada, más cercana al sentido original: la despedida que esta sencilla frase entraña. Situada en el punto más alto de ese extraño y ominoso comportamiento humano, la exasperación antisemita, Malle parece decirnos que aquella historia de poder y locura y condena que fue el holocausto y la Segunda Guerra Mundial no es una excepción en el largo peregrinar del hombre. Y nos lo dice en medio de un clima de violencia implícita sin necesidad de tanques de guerra, trincheras, combates o muertos por todos lados. Una gran película de guerra sin explosiones ni sangre. Una obra que, tal vez, lo que aborda es la guerra mental y el desprecio pero también el valor como parábola del Ser: casi siempre los unos contra los otros, pero también lo que ocurre menos, ese milagro: los unos junto a los otros.

**Malle parece decirnos  
que aquella historia  
de poder y locura y  
condena que fue el  
holocausto y la Segunda  
Guerra Mundial no es  
una excepción en el  
largo peregrinar del  
hombre**

## La adaptación como creación

En el que quizá sea el más célebre y significativo libro de relatos de García Márquez, *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada*, hay un magnífico cuento que relata una historia inverosímil desde el punto de vista de la razón pero posible desde el sueño, desde el mito o incluso, por qué no, desde la fe: “El último viaje del buque fantasma”. Un hombre está frente a la playa y sabe, todos lo saben, que allí encayó un barco hace muchos años. Todos conocen esa historia, más parecida a una leyenda que anda de boca en boca. El hombre mira la playa una noche. Sabe, intuye, vislumbra en un segundo de luminoso resplandor cómo salvar a la gran nave del desastre inminente que la leyenda convoca. En Kubrick y en *El Resplandor* ese buque fantasma se llama Hotel Overlook. Y la inteligencia, en su lado “resplandeciente” y en su lado más oscuro y desatado, entablará una lucha sordida por salvarse.

En esta coreografía tenebrosa resplandece con luz propia la ambigüedad del relato cinematográfico. Adaptación de la novela de Stephen King del mismo nombre, Kubrick se toma muchas libertades frente a la narración original y se vuelve enigmático y ambiguo donde la novela era explícita. La adaptación literaria a obra cinematográfica es un recurso común en la historia del cine que siempre ha sufrido algún tipo de cuestionamiento, generalmente porque las nuevas obras son más pobres que el original del cual parten. Pero Kubrick es una excepción de altura. Hay algunos cineastas que han logrado espléndidas adaptaciones que dialogan a la par con las obras de las que parten: pienso en Visconti y *La muerte en Venecia* frente a Thomas Mann, o en Coppola y *Apocalipsis now* frente a Joseph Conrad, obras tan poderosas como sus inmejorables originales. Pero Kubrick es un caso distinto. Sus películas siempre partieron de obras precedentes, pero más de alguna vez lograron ser mejores que las fuentes de las que nacieron.

Parece que mientras más pasa el tiempo más se impone la obra y la figura de Stanley Kubrick. Su filmografía, elaborada con una meticulosidad que, dicen, rayaba en la locura, es en opinión del filósofo español Eugenio Trías, un diálogo en dos dimensiones con el mundo contemporáneo: el pequeño mundo familiar, espejo a veces enrarecido por el sueño y la pesadilla (*El Resplandor*, *Ojos bien cerrados*, *Lolita*) y el vasto universo de la política mundial, “que involucra a todos en un destino, quizá catastrófico” (*Senderos de gloria*, *Barry Lindon*, *Spartacus*, *Full Metal Jacket*).

Como una batalla de ajedrez de furiosa inteligencia, en *El Resplandor* convive el mundo de las sombras en medio de una luz invernal casi omnipresente. El mismo Trías escribe: “La inteligencia tiene en la locura, en la psicosis, su pertinente *sombra*” (Trías, 2013: 112). En ese mundo de luz es la sombra la que juega su partida y provoca a las furias que, desatadas, engendran ese baile infernal. En *El libro de los seres imaginarios* Borges escribe a propósito de “El Cancerbero”: «Si el infierno es una casa, la casa de Hades, es natural que un perro la guarde; también es natural que a ese perro lo imaginen atroz. (...) Dante le presta caracteres humanos que agravan su índole infernal: barba mugrienta y negra, manos ñosas que desgarran, entre la lluvia, las almas de los réprobos. Muerde, ladra y muestra los dientes» (Borges, 1957: 53). Hay algo de ominoso cancerbero en Jack Torrance, ese hombre que vigila el Hotel Overlook y que, insensatamente, escribe una y otra vez la misma frase. Quizá el poder de una obra como *El Resplandor* se deba a que su trama y sus imágenes totalmente contemporáneas abrevan de una manera radical en el pasado, en el mito y en su celebración, que todo lo actualiza.

La grandeza de esta película es que no es sólo un viaje, como muchas películas: es una iniciación.

### **A propósito de Terrence Malick**

Miedo. Dolor. Valor. Heroísmo. ¿Heroísmo? Creo que más bien debo escribir: Obediencia. El absurdo. La condición humana. Toda gran civilización se funda en el dominio, en la conquista, en el sometimiento. Pero, ¿será la única forma de que un grupo humano alcance ese sobrenombre prestigioso, *civilización?*, ¿logrando, mediante la fuerza, aplastar una cultura para encumbrar a otra? Podríamos hacer un inventario tan grande como la historia misma, de los persas, los griegos o los romanos hasta esa gran catástrofe –la más grande tragedia contemporánea, en palabras de Le Clezio–, el dominio monoteísta de la cruz, la pólvora y la espada sobre un pueblo politeísta, los mexicas, vencidos por su aislamiento, por sus augurios y creencias pero también por la astucia, la avaricia y la valentía de ese hombre que dirigió a un puñado de hombres, Cortés. Y de entonces para acá,

los dominios españoles, franceses, ingleses, portugueses, alemanes, y ya en el siglo XX y hasta lo que va del XXI, norteamericanos.

Miedo. Dolor. Valor.  
Heroísmo. ¿Heroísmo?  
Creo que más bien debo  
escribir: Obediencia. El  
absurdo. La condición  
humana

Uno de los instrumentos más convincentes para la dominación es la guerra. La guerra. ¿Cómo se gana un hombre o una mujer el respeto frente al otro?, ¿a latigazos? El miedo. El sinsentido. El horror. Convincentes, escribí. Una guerra no convence a nadie: aplasta, destruye, mata. La muerte. Matar al enemigo, matar al distinto, matar al que ni siquiera se conoce. Y los instrumentos de la muerte, sus heraldos, no son las armas: son los hombres. Ve y mata, le dicen al joven soldado, ve y mata por la gloria de tu país. Y el joven, aprendiz de hombre que casi no ha conocido mujer, tiene entonces por compañera a sus armas. El niño que dejó su adolescencia para convertirse en soldado.

El fuego que aniquila. Un caserío es la amenaza: fuego. No obedecer la orden es la amenaza: fuego. Las condecoraciones: las heridas de guerra. ¿Quién, quién ordenó todo esto?, ¿por qué, desde que el hombre es hombre, la muerte es la letra capital de la guerra aunque se lea en términos de victoria? Victoria: Vergüenza.

Algo de esto hay en *La delgada línea roja*, de Terrence Malick.

### **Una isla llamada Bergman**

Hay algo de ominoso  
cancerbero en Jack  
Torrance, ese hombre  
que vigila el Hotel  
Overlook y que,  
insensatamente, escribe  
una y otra vez la misma  
frase

Revisemos el caso Bergman, como me gustaría llamarlo. ¿Por qué lo llamo así? Porque su cine es tan personal como inconfundible y tal vez tenga razón Mauricio Gutiérrez, el “Guti”, cuando dice que con él comenzó y con él terminó un tipo de cine; un cine de cámara —en el sentido musical del término— que alcanzó alturas pocas veces vistas en *Persona*, en su testamento fílmico *Saraband*, en ese desgarrador retrato de madre e hija, *Sonata de otoño*, o en su obra maestra, *Fanny y Alexander*, por mencionar sólo unas pocas obras de su extensa filmografía. Bergman declaró alguna vez que el único cineasta que podía filmar los sueños (o la atmósfera de los sueños) era Andrei Tarkovski; y Tarkovski a su vez escribió en ese libro-testamento, *Esculpir el tiempo*, que Bergman pertenecía a esa clase rara de cineastas que hacían un cine de poesía. Así dicho suena sugerente pero, ¿qué quiere decir cine de poesía? Quizá quiera decir, en primer lugar, que lo que llamamos *poesía* se aparta radicalmente de lo que conocemos como *narrativa*. Un poema no nos cuenta una historia. ¿Qué cuenta un poema? Nada, no es una historia: para eso están los cuentos o las novelas. Me vienen a la memoria unos versos de Ricardo Reis:

*Si recuerdo quién fui, otro me veo,  
Y el pasado es el presente en el recuerdo.  
Quien fui es alguien que amo  
Pero solamente en sueño.  
Y la saudade que aflige mi mente  
No es de mí, ni aún del pasado visto,  
Sino de quien habito  
Tras mis ojos ciegos.*

¿Cuentan algo estos versos? No cuentan nada: se sumergen en las aguas extrañas e informes de eso que llamamos “yo”, eso que llamamos conciencia o inconsciencia. Pero salvo raras excepciones (pienso en *Un perro andaluz* de Luis Buñuel), el cine desde que es cine es un hecho narrativo, y tal parece que lo narrativo tiene sus propia condena: es la más retrógrada de las artes “porque está atada a todo aquello que las otras artes ya desprecian: la realidad, el sentido, el humanismo”, según escribió Rafael Lemus (Toledo, 2006: 41). Y afirma, categórico: “la narrativa es reaccionaria. En su seno, la tentación del orden y otra más lesiva: la de aniquilar todo aquello que no puede ser narrado.” Bergman, de algún modo, siempre enfrentó este problema: ¿cómo plantear en cine y dentro de una película que cuente una historia, aquellas cosas de todos los días que no tienen ninguna forma y que sin embargo son decisivas en el comportamiento de una persona y en las relaciones que establece con los otros, sus semejantes?

Pensemos, por ejemplo, en *La pasión de Ana*: en la soledad de una isla, cuatro personas se interrelacionan y se confrontan. Se dibuja una telaraña humana en esa sociedad reducida al mínimo.

Salvo raras excepciones  
(pienso en *Un perro andaluz* de Luis Buñuel),  
el cine desde que es cine  
es un hecho narrativo,  
y tal parece que lo  
narrativo tiene sus  
propia condena

Los comportamientos, extraños pero también *normales*, van trazando los perfiles enrarecidos y desconcertantes de los personajes. Una isla en la que cada personaje (máscara y transparencia) es también una isla. Hay cierto ensimismamiento de cada protagonista, casi un autismo del que parece no pueden salir –mientras escribo esto, pienso en esa audacia hecha película, *Persona*. ¿Espejo o interpretación de algo? Cada espectador lo debe decidir.

Si algo puede decirse del cine de Bergman es, como afirma Patricio Riveroll, “su preocupación por la profundidad de cada personaje, no tanto por la trama en sí misma. Son ellos quienes llevan la batuta, quienes conducen la locomotora que impulsa la historia.” Rostros, gestos, personas: máscaras. Cuando creemos conocer a un personaje –llámese Andreas, Ana, Eva, Elis, Alma o Elizabeth–, el personaje da un vuelco tan desconcertante que no parece ser el mismo. “Son legión –dice Lemus– los autores que aspiran a desdibujar lo humano para mejor pronunciarlo.” Porque lo humano no es precisamente lo uno sino lo mucho: los muchos otros que somos cada uno.

### **Coda: el arte debe inquietar**

Michael Haneke quizá sea el cineasta europeo más europeo hoy en día. ¿Qué quiere decir esta frase? Que Haneke, nacido en Alemania pero de nacionalidad austriaca, abrega en las profundas raíces de la mejor tradición europea, hecha de rigor crítico y profundidad filosófica, de ascetismo poético y exigencia estética. Ha vivido lo mismo en Alemania que en Austria o en Francia, y su cine suele ser producido o coproducido por estos países, por Italia o Inglaterra. Es un ciudadano europeo orgulloso pero al mismo tiempo crítico de su sólida cultura. (Pero apenas escrito esto, imagino que cineastas como Lars von Trier o el viejo Godard hoy, o Kieslowski o Wajda ayer, sonreirían con ironía ante esta afirmación.)

El asunto es que Haneke, que estudió filosofía, psicología y dramaturgia antes de convertirse en cineasta y hacer su primera película a los 47 años, es considerado por muchos un cineasta “duro” que expone y desarrolla sus temas con crudeza. Pero Haneke no lo considera así: “Yo no hago películas para hacer sufrir al espectador. Quizá se trate de otra cosa: como las películas convencionales son tan de mentiras, tan melosas, cuando alguien hace una de verdad, el público la ve como algo raro.” Y agrega: “Hoy la gente quiere encontrar algo que la calme, pero el arte no es el calmante: el arte debe inquietar”.

El periódico inglés *The Guardian* definió así a una de sus películas, *El listón blanco*: “Una historia de fantasmas sin fantasmas, de crímenes sin culpables, una parábola histórica sin moraleja que lleva al espectador al borde del abismo de la ansiedad

Que Haneke, nacido en Alemania pero de nacionalidad austriaca, abrega en las profundas raíces de la mejor tradición europea, hecha de rigor crítico y profundidad filosófica, de ascetismo poético y exigencia estética

con escalofriante brillantez y helada exactitud”. Hay algo de cierto en estas palabras, a las que sin embargo habría que quitar los adjetivos (escalofriante, helada) que parecen conducirnos de antemano a un modo de apreciación. Desde los primeros planos de la película, algo nos indica que estamos frente a una obra mayor. La belleza de las imágenes y la trama inquietante se empiezan a develar. Aunque lo que se devela es un misterio: el misterio de la condición humana. En un artículo publicado en *Letras Libres*, Ricardo Zárate escribe: “En *La Guerra y la Paz*, León Tolstoi advierte sobre la imposibilidad de conocer la historia dado que la humanidad es un movimiento continuo: un acontecimiento nace de otro, ergo, no hay principio”. En otras palabras, los misterios esenciales de la condición humana conservarán, siempre, su estado nativo: el misterio siempre será misterio. Porque Haneke parece hablar sobre el crimen y la culpa, la locura y el poder, la educación y la religión sin siquiera rozar explicación alguna. “Quien ofrece respuestas claras a problemáticas complejas, miente. Es imposible presentar conclusiones reales en 90 minutos” (Zárate, 2014). Eso ha dicho una y otra vez Haneke sobre su cine. Hay causas sociales, sí, no obstante este cineasta está inclinado a estudiar al individuo en su pequeña célula familiar; ahí se tuercen las ramas, ahí se engendran los monstruos.

El cine de Haneke recuerda mucho al ascetismo narrativo de Robert Bresson, ese cineasta francés tan importante como poco visto, y a ciertos códigos cinematográficos practicados por algunos miembros de la nueva ola francesa y por Buñuel, alejado de cualquier movimiento. La música no endulza ni suaviza ni dramatiza sus escenas: aparece sólo cuando es indispensable. No estamos frente a un cine de entretenimiento; estamos frente a un cine perturbador y necesario. Como Coetzee en la novela, Haneke es un pensador que hace cine.

Más allá de la visión de la crítica, que parece coincidir en sus interpretaciones históricas, Haneke ha declarado sobre *El listón blanco*: “Es un filme sobre las raíces del mal, sobre la perversión de la naturaleza humana. Mi propósito era mostrar cómo aquellos que erigen los principios de manera absoluta se convierten en verdaderos monstruos”. La verdad siempre es incómoda. *El listón blanco* tiene ciertamente un contexto histórico preciso. Sin embargo, su parábola o su metáfora rebasa ese contexto. Inevitablemente, nos convoca a pensar en la más inmediata actualidad.

No estamos frente a un  
cine de entretenimiento;  
estamos frente a un cine  
perturbador y necesario.  
Como Coetzee en la  
novela, Haneke es un  
pensador que hace cine

---

## Referencias

Borges, Jorge Luis (1983). *El libro de los seres imaginarios*. Barcelona: Bruguera.

Coetzee, J.M. y Kurtz, Arabella (2010). "La trama del hombre. Una correspondencia por correo electrónico: mayo–diciembre, 2008", en *Letras Libres*, núm. 140, agosto de 2010, México, p. 24.

Kieslowski, Krzysztof (2008). Homenaje (palabras-citas-reportaje). Recuperado de <http://cartografiasdesplegadas.blogspot.mx/2008/09/homenaje-krzysztof-kieslowski-palabras.html>

Lemus, Rafael (2010). "Coetzee o de la compeljidad" en *Letras Libres*, núm. 140, agosto de 2010, México, pp. 14-15.

Paz, Octavio (1957). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.

Pessoa, Fernando (1983). *Poesía*. Madrid: Alianza Tres.

Trías, Eugenio (2013). *De cine. Aventuras y extravíos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Toledo, Alejandro (Comp.) (2006). *Dos escritores secretos*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA).

Zárata, Ricardol (2014). "El cine y la Primera Guerra Mundial", recuperado de [https://letraslibres.com/mexico-espana/cinetv/el-cine-y-la-primera-guerra-mundial\\_agosto\\_de\\_2014](https://letraslibres.com/mexico-espana/cinetv/el-cine-y-la-primera-guerra-mundial_agosto_de_2014).