

## Saír do cinema

Roland Barthes

O que vos está a falar neste intre ha de recoñer unha cousa: que lle gusta *saír* dos cinemas. Ao se atopar coa rúa iluminada e un tanto baleira (sempre vai ao cinema pola noite, entre semana) e mentres se dirixe con preguiza cara a algunha cafetería, camiñando silandeiamente (non lle gusta falar, de seguido, do filme que vén de ver), un chisco atarecido, encollido, friento, en resumo, somnolento: só pensa que *ten sono*; o seu corpo converteuse nalgo relaxado, suave, apracíbel: brando coma un mico durmido, nótase como desartellado, ou mellor dito (pois non pode haber outro repouso para unha organización moral) irresponsábel. En fin, que é evidente que sae dun estado hipnótico. E o poder que está a percibir, de entre todos os da hipnose (vella lanterna psicanalítica que a psicanálise trata só con condescendencia), é o máis antigo: o poder da curación. Pensa daquela na música: non hai por caso músicas hipnóticas? O castrado Farinelli, cuxa *messa di voce*, “tanto pola duración como pola emisión”, foi cousa incríbel, adormeceu todas as noites durante quince anos a mórbida melancolía de Felipe V de España.

Así se adoita saír do cinema. Mais, como se entra? Agás nos casos –cadora, certo, máis habituais- dunha intención cultural moi precisa (filme escolleito, querido, procurado, obxecto dunha auténtica alerta precedente), adóitase ir ao cinema a partir dun ocio, dunha dispoñibilidade, dunha vocación. Todo sucede coma se, mesmo antes de entrar na sala, xa estivesen reunidas as condicións clásicas da hipnose: baleiro, desocupación, desuso. Non se soña co filme e por mor del; sen sabelo, estase a soñar antes de ser espectador. Hai unha “situación de cinema”, e esta situación é pre-hipnótica. Empregando unha auténtica metonimia, podemos dicir que a escuridade da sala está prefigurada polo “soño crepuscular” (que, segundo Breuer-Freud), precede a hipnose, soño que precede esa escuridade e conduce o individuo, de rúa en rúa, de cartaz en cartaz, até se mergullar á fin nun cubo escuro, anónimo, indiferente, no que se producirá ese festival dos afectos que chamamos un filme.

\*

Que quer dicir a “escuridade” do cinema (nunca puiden evitar ao falar de cinema, pensar máis na “sala” ca no “filme”)? A escuridade non é tan só a propia substancia do soño (no senso pre-hipnoide do termo); é, tamén, a cor dun difuso erotismo; pola súa condensación humana, pola súa ausencia de mundanidade (contraria á “apariencia” cultural de toda sala de teatro), polo aplanamento das posturas (moitos espectadores escorregan no asento, no cinema, coma se fose unha cama, cos abrigos e os pés no asento de diante), a sala cinematográfica (de caste común) é o lugar da dispoñibilidade, e é esa dispoñibilidade (meirande ca no moceo), a ociosidade do corpo, o que mellor define o erotismo moderno, non o da publicidade ou o do *strip-tease*, senón o da gran cidade. Nesta escuridade urbana é onde se elabora a liberdade do corpo; este traballo invisíbel dos afectos posíbeis procede dalgo que é unha auténtica crisálida cinematográfica; o espectador de cinema podería facer súa a divisa do verme de seda: *Inclusum labor illustrat*; xustamente porque estou pechado traballo e escintileo con todo o meu desexo.

Nesa escuridade do cinema (escuridade anónima, poboada, numerosa: qué fastío, qué frustración a das chamadas proxeccións privadas) xace a propia fascinación do filme

(sexa esta a que for). Evoquemos a experiencia contraria: na televisión, aínda que tamén se botan filmes, non hai fascinación; a escuridade está eliminada, rexeitado o anonimato; o espazo é familiar, articulado (por móbeis e obxectos coñecidos), domesticado: o erotismo (digamos mellor a *erotización* do lugar, para que se comprenda o que ten de lixeiro, de inacabado) foi anulado: a televisión *condénanos* á familia, ao se converter nun instrumento do fogar, como o fora antano a lareira, flanqueada polo pote comunal.

\*

Dentro do cubo opaco, unha luz: filme, ecrán? Abofé. Mais tamén (ou sobre todo?), desapercibido e visíbel, o cono danzante que fura a escuridade ao xeito dun raio láser. É un raio que se acuña, segundo a rotación das súas partículas, en figuras cambiantes; viramos o rostro cara a *moeda* dunha vibración brillante, cuxo imperioso chorro pasa a rentes do noso cráneo, roza de costas, de esguello, unha melena, unha cara. Coma nas antigas experiencias do hipnotismo, estamos fascinados por ese lugar brillante, inmóbil e bailarín, que non vemos de fronte.

\*

É coma se un longo talo de luz recurtase un burato de pechadura e todos estivesemos, abraidos, ollando para ese burato. Como? Non hai ren nesta éxtase que proceda do son, da música, das palabras? Por regra xeral –na produción do común- o protocolo sonoro non é quen de producir nada fascinante que escoitar. O son concebido tan só coma reforzo da *verosemellanza* da anécdota, non é máis ca un instrumento suplementario de representación; preténdese que se integre submisamente co obxecto imitado, non se lle separa dese obxecto para nada; abundaría con pouca cousa, porén, para independizar esta película sonora: un son desprazado ou aumentado, unha voz que pica o seu “gran”, preto, no pavillón da nosa orella, e a fascinación voltaría; pois é algo que sempre provén do artificio, ou, mellor dito, do *artefacto* –o caso do raio bailarín do proxector- que, por riba ou literalmente, se achega a trastornar a escena mimada polo ecrán, *sen desfigurar, emporiso, a súa imaxe* (a *Gestalt*, o sentido).

\*

Tal é a exigua praia –ou éo cando menos para quen vos está a falar- en que ten lugar o abraio filmico, a hipnose cinematográfica: teño que estar dentro da historia (o verosemellante requíreme), mais tamén teño que estar *noutra parte*: coma un fetichista escrupuloso, consciente, organizado, en resumo, *difícil*, esixo que o filme e a situación na que me atopo con el me ofrezan un imaxinario lenemente “despegado”.

\*

Que é a imaxe filmica (abranxido o son tamén)? Unha *trampa*. Hai que darlle a tal palabra o seu senso analítico. Estou pechado coa imaxe coma se estivese preso na famosa relación dual que alicerza o imaxinario. A imaxe está aí, diante miña, para min: coalescente (perfectamente fundidos o seu significado e o seu significante), analóxica, global, rica; é unha *trampa* perfecta: bótome encol dela coma un animal encol do extremo dun farrapo que *asemella* algo e que lle ofrecen; e, madia leva, esa trampa mantén no individuo que coido ser o descoñecemento vencellado ao eu e ao imaxinario.

Na sala de cinema, por lonxe que estea, estou esmagando as miñas narices contra o espello do ecrán, “esoutro” imaxinario co que me identifico narcisistamente (din que os espectadores que prefiren pórse o máis preto posíbel do ecrán son os nenos e os cinéfilos); a imaxe catívame, préndeme: fico como *pegado con cola* á representación e esta cola é o alicerce da *naturalidade* (a pseudo-natureza) da escena filmada (cola que foi preparada con todos os ingredientes da “técnica”); o real, pola súa banda, non coñece máis que as distancias, o simbólico non coñece máis que carautas; só a imaxe (o imaxinario), fica *achegada*, só a imaxe é “real” (é quen de producir o tintineo da verdade). É que no fondo a imaxe non ten, por dereito propio, todos os caracteres do *ideolóxico*? O individuo histórico, coma o espectador de cinema no que estou a matinar, tamén se *pega* ao discurso ideolóxico: experimenta a súa coalescencia, a súa seguranza analóxica, a súa riqueza de sentido, a súa naturalidade, a súa “verdade”: é unha trampa (é a *nosa* trampa, porque quen podería fuxir dela?); o ideolóxico, no fondo, sería o imaxinario dunha época, o cinema dunha sociedade; do mesmo xeito que a película que sabe facer as beiras, mesmo ten os seus propios fotogramas: os clixés articulados no seu discurso; non é o clixé unha imaxe fixa, unha cita á que pega a nosa lingua? Non temos por acaso unha relación dual, narcisista e maternal, co lugar común?

\*

Como despegarse do espello? Vou arriscar unha resposta que constitúe un xogo de palabras: “despegando” (no senso aeronáutico e drogadito do termo). En efecto, segue sendo posíbel concibir unha arte que rache o círculo dual, a fascinación fílmica, e eslúa o pegamento, a hipnose do verosemellante (do analóxico), recurrido á ollada (ou escoita) crítica do espectador; non é iso precisamente o que Brecht chama o distanciamento? Hai un lote de cousas que poden axudar a acordar da hipnose (imaxinaria e/ou ideolóxica): os propios procedementos da arte épica, a cultura do espectador ou a súa alerta ideolóxica; ao contrario ca no caso da histeria clásica, o imaxinario esvaecería dende o intre en que fose observado. Mais existe outro xeito de irmos ao cinema (que xa non consiste en ir armados co discurso da contra-ideoloxía); é ir ao cinema deixándose fascinar *dúas veces*, pola imaxe e polo seu contorno, coma se se tivese á vez dous corpos: un corpo narcisista que fita, perdido no espello achegado, e un corpo perverso, disposto a fetichizar xa non a imaxe, senón precisamente o que se sae dela: o “gran” do son, a sala, a escuridade, a masa escura dos outros corpos, os raios de luz, a entrada, a saída; en resumo, para distanciarme, para “despegar”, enredo unha “relación” usando unha “situación”. Á fin, iso é o que me fascina: o que emprego para gardar as distancias en relación á imaxe: estou hipnotizado por unha distancia; e esa distancia non é crítica (intelectual); é, por así dicilo, unha distancia amorosa: habería se cadra, mesmo no cinema (tomo a palabra no seu aspecto etimolóxico), a posibilidade de gozar da *discreción*?

1975, *Communications*