

Mércores 30 de maio ás 21.45h no Pichel

Máis grande cá vida (*Bigger than Life*, Nicholas Ray, EUA, 1956, 95', VOSG)

RUÍDO DE FONDO*

por Aurelio Castro

«Había un señor chamado Luís Buñuel e un día un fillo seu díxolle: 'Éche preciso xantar cun señor chamado Nicholas Ray'. Buñuel xa non quería coñecer a persoa ningunha, ía vello, mais como a petición lle viña de seu fillo, que repetía: 'É importante, realmente quere xantar contigo', aceptou. E quedou abraiado co que lle dixo Ray: 'En Estados Unidos, as cousas son ben sinxelas. Se un cineasta quere facer carreira, cómpre que a película que vai filmar sexa máis cara que a precedente e a vindeira aínda máis cara! A quen tenta facer unha película menos cara, bótano do sistema e liquidanlle a carreira».

JEAN-MARIE STRAUB

http://www.elumiere.net/exclusivo_web/internacional_straub/textos/straub_lisboa.php

O pesadelo en technicolor Máis grande cá vida acaso estaría delirando no ecrán –ou sexa: mediante os poderes do cine– ese martiroloxio do cineasta do que avisaba Ray a Buñuel coma dunha enfermidade crónica, cardíaca. *Bigger than life* éo asemade –e tanto ten se a fábrica é de soños ou parafusos– o capitalismo a través da súa taxa de ganancia, á que non lle abonda con medrar se non é medrando máis, cadora. Sucede que toda produción, sequera de fondo, mete ruído.

«En consecuencia, o excedente, cando, para dicilo ao xeito de Hegel, se retrorreflicte en si propio a partir da taxa de ganancia ou, doutra maneira, o excedente, caracterizado máis exactamente pola taxa de ganancia, preséntase coma un excedente que o capital produce en forma anual ou nun período de circulación determinado, alén do seu propio valor.

Malia que a taxa de ganancia difire numericamente da taxa de plusvalor, mentres que o plusvalor e a ganancia son, de feito, o mesmo e ademais numericamente idénticos, o ganancia é no entanto unha forma transmutada de plusvalor, unha forma na cal se vela e extingue a orixe e o misterio da existencia deste. Nos feitos a ganancia é a forma na que se manifesta o plusvalor, e este último só pode ser deducido pola análise a partir da primeira. No plusvalor fica ao descuberto a relación entre capital e traballo; na relación entre capital e ganancia, é dicir, entre o capital e o plusvalor tal coma este aparece, por unha parte, coma excedente por enriba do prezo de custo da mercadoría, realizado no proceso da circulación, e pola outra coma excedente máis exactamente determinado en virtude da súa relación co capital global, preséntase o capital coma relación consigo mesmo, unha relación na cal se distingue, coma suma orixinaria do valor, dun valor novo posto por el mesmo. Que o capital xera este valor novo durante o seu movemento a través do proceso de produción e do proceso de circulación, é algo que se

atopa na conciencia. Pero o xeito no que ocorre isto atópase envolto no misterio e semella provir das cualidades ocultas, que lle son inherentes.

Canto máis sigamos o proceso de valorización do capital, tanto máis se mistificará a relación do capital, e tanto menos se desvelará o misterio do seu organismo interno».

KARL MARX

O Capital. Libro III. O proceso global da produción capitalista, pp. 55-56.

Ao primeiro, Ed Avery é o home –calquera home– do plusvalor; vende a súa forza de traballo nas aulas e, «á saída», por teléfono. O pluriemprego agacha porén unha disxunción: a palabra funciona pero o corpo renxe. Ese estrondo vascular cúrallo a cortisona, en fase experimental, ao prezo de convertelo en contrapicado: «Cando vos vin no vestíbulo do hospital a ti e a Richie, de novo, sentín que media 3 metros», cóntalle, denantes de voltar á escola, á súa muller; «para min sempre mediches 3 metros», dille ela (Lou Avery [Barbara Rush]). En adiante, o filme experimenta a vertixe dese ángulo narcisista –«relación consigo mesmo», coma o Capital pola ganancia–, o cal sofre cando menos dous estalos simbólicos: o espello roto, que escacha por Lou –a quen lle ha proer axiña a figura sobrehumana do seu home– e se actualiza, de contado, nun acceso depresivo de Ed; e, mentres este encerra a Richie para que resolva un problema de ecuacións, a sombra que emite o seu corpo contra a parede, tamén en contrapicado, e que debe medir en efecto tres metros. (O ruído de fondo do cinema son as sombras).

«Le cinema, c'est Nicholas Ray».

JEAN-LUC GODARD.

A célebre boutade de Godard sobre Ray non o é tanto recoñecendo-mos o que partillan: a condición corporal do filme. Sabemos tamén dúas ou tres cousas dese corpo asimétrico, de andar escangallado, sen máis lei narrativa que, a miúdo, a da súa inercia sensorio-desexante. Sabemos que as súas paredes terman de cartaces de países estranxeiros para nos lembraren talvez que o cinema non é unha forma de turismo, senón unha casa ocupada; que tanto Ed Avery (James Mason) coma Juliet Jeanson (Marina Vlady), con once anos de diferenza, son órganos sen corpo; que le corps du cinéma –máis ben «corpo sen órganos»– anda sempre a medir forzas co mundo.

«Hai dous corpos do cinema, a se deitaren decote o un sobre o outro coma se fixesen un só. O corpo dos filmes, de todos os filmes que un por un, plano a plano, o compoñen e descompoñen. O corpo do espectador, afectado pola visión de cada filme, coma o índice dun teatro de memoria de proporcións desmedidas, a través de cada filme e a reflectir todos os filmes. O corpo do cinema é o lugar virtual da súa conxunción».

RAYMOND BELLOUR

O corpo do cinema. Hipnoses, emocións, animalidades, p. 16.

Dacabalo da cortisona, o tránsito subxectivo de Ed é redundante: da mercadoría á morte.

«Que é un obsesivo? En resumo é un actor que exerce o seu papel e cumpre certo número de actos coma se estivese morto. O xogo ao que se entrega é unha forma de se pór a salvo da morte. Trátase dun xogo vivinte que consiste en se mostrar invulnerábel. Con este fin, conságrase a unha dominación que condiciona todos os seus contactos cos demais. Véselle nunha caste de exhibición coa que trata de mostrar até onde pode chegar nese exercicio, que ten as características todas dun xogo, incluíndo as súas características ilusorias –é dicir, até onde dá chegado cos demais, o outro con minúscula, que é só o seu alter ego, o seu propio dobre. O seu xogo desenvólvese diante dun Outro que asiste ao espectáculo. El propio é só un espectador, e niso consiste a propia posibilidade do xogo e do pracer que obtén».

JACQUES LACAN

O seminario. Libro 4. A Relación de Obxecto, p. 29.

En boa medida, a resistencia de Lacan á psicoanálise norteamericana dos anos 50 era a de Máis grande cá vida fronte a estética que campaba nesa altura, tamén, en Hollywood: o propósito da terapia, do filme, non é a normalización do suxeito. O happy end da longametraxe apenas oculta a evidencia, tan sombriza como as leccións de James Mason, de que os efectos do medicamento marcan menos unha excepción que a continuidade –do palabra do pai, da lei simbólica, da produción social. De feitura postadolescente, a filmografía de Ray – quen nunca foi torto, malia finxilo– gorece dous, tres, varios Vietnams contra o Imperio do eu.

«Como empeza un delirio? É posíbel que o cinema poida captar o movemento da loucura, precisamente porque non é analítico nin regresivo: explora un campo social de coexistencia. Un filme de Nicholas Ray, que se considera que representa un delirio á cortisona: un pai con pluriemprego, profesor de escola, que fai horas extras nunha estación de radiotaxi, tratado por desordes cardíacas. Comeza a delirar sobre o sistema de educación en xeral, a necesidade de restaurar unha raza pura, a salvación da orde moral, logo pasa á relixión, a conveniencia dun retorno á Biblia, Abraham... Pero que fixo Abraham? Toma, precisamente matou ou quixo matar o seu fillo, e se cadra a única equivocación de Deus foi a de deter o seu brazo. Pero el, o protagonista do filme, non ten tamén un fillo? Vaite, vaite... O que o filme mostra tan claramente, para vergoña dos psiquiatras, é que todo delirio é primeiro catexis dun campo social, económico, político, cultural, racial e racista, pedagóxico, relixioso».

GILLES DELEUZE et FÉLIX GUATTARI

O Anti Edipo, pp. 283-284.

«Marvin Gaye, que non foi quen de matar o pai, foi o pai quen o matou a el».

ATAQUE ESCAMPE

«Pel de Serpe».

A dramaturxia de Bigger than life ténsase na relación conxugal entre Ed e Lou. De tal xeito que, malia podermos ver con claridade a loucura do un, a segunda empece a súa enunciación; envólvea no manto reprodutivo do coidado, perante Wally Gibs (Walter Matthau) ou do fillo, até que trama un sacrificio bíblico. A demora da súa hospitalización –o final feliz da Modernidade é a institución disciplinaria– traza o decurso do filme. (Se Lou fose «a louca» e Ed «o cordo», teríamos aforrado, seguramente, unha hora de película). Mais o seu desexo de morte empeza a carregarse moito antes, no centro comercial ou principado da mercadoría, onde a euforia dunha vida bigger than life existe, por volta, como débeda.

«Xa sabes o que pasa cando fian a mandanga»

MALANDRÓMEDA

«O cobrador do frac».

«O brillo reinaba ao meu redor. Pasabamos da sección de mobles á de roupa de home atravesando a zona de perfumería. As nosas imaxes aparecían en columnas forradas de espello, nos cristais e nos cromados, nos monitores de televisión instalados nas salas de seguridade. Eu intercambiaba os meus cartos por bens. Cantos máis cartos gastaba, menos importante me parecía. Sentíame por riba daquelas sumas. Aquelas sumas que brincaban zarrapicadas pola miña pel coma se fosen choiva. Aquelas sumas que, de feito, volvían a min en forma de crédito existencial. Sentíame expansivo, inclinado a amosarme freneticamente xeneroso, e díxenlle aos nenos que escollesen os seus agasallos de Nadal alí e xa. Fixen o que me pareceu un aceno grandioso e decateime de que os impresionara».

DON DELILLO

Ruído de fondo, p. 116.

Na novela White Noise (1984), de Delillo, o Dylar sería un medicamento experimental que quita o medo á morte; o seu efecto secundario consiste en facer crer que as palabras son as cousas. A cortisona, en Máis grande cá vida, suspende as doenzas do «traballo morto», pero non dá amolentado, porén, o ruído do fondo da fábrica que o subxectiva. Alén das palabras e máis acá das cousas: a nosa música.

* Mentres armaba esta escolma de citas, a caixa do correo enchíase co *Ruído de fondo* de Daniel Salgado, quen escribira tamén en 2003, dende o Cineclub de Compostela, sobre Nicholas Ray –era con todo un Ray menos escuro, máis señardoso: *Johnny Guitar* (1954). Deste poemario reteño aquí, amais do título, catro versos preliminares: «O erro reside/ nesa cantidade inxente de/ luz, na ausencia/ de abismo».

■ PROXECCIÓNS

Entrada de balde | Bono-axuda: 1 euro

Mércores na Gentalha do Pichel (Santa Clara, 21)

cineclubedecompostela@gmail.com

<http://cineclubedecompostela.blogaliza.org>

■ ASOCIACIÓN

O Cineclub de Compostela

tenta ser unha asociación autoxestionada.

Cota mensual traballadores/as: 5 e. // Estudantes

e parados/as: 3 e. // Socios/as protectores/as: 75 e./ano