

■ textos

textos

## ■ Roland Barthes

## Cher Antonioni

En su tipología, Nietzsche distingue dos figuras: el sacerdote y el artista. Sacerdotes, hoy en día, tenemos de sobra: de todas las religiones, y aun fuera de la religión, pero ¿y artistas? Yo quisiera, querido Antonioni, que usted me permitiera utilizar algunos rasgos de su obra, para poder fijar las tres fuerzas, o si usted prefiere, las tres virtudes, que constituyen, a mi parecer, al artista. Las menciono rápidamente: la vigilancia, la sabiduría y, la más paradójica de todas, la fragilidad. Contrariamente al sacerdote, el artista se sorprende y admira; su mirada puede ser crítica, pero no es acusadora: el artista no conoce el resentimiento. Y porque usted es un artista su obra está abierta a lo Moderno. Muchos toman lo Moderno como una bandera de combate contra el viejo mundo y sus valores; pero para usted lo Moderno no es el término estático de una oposición fácil; lo Moderno es por el contrario una dificultad activa para seguir los cambios del Tiempo, no solamente en el nivel de la gran Historia, sino en el interior de esta pequeña Historia cuya medida es la existencia de cada uno de nosotros. Su obra comenzó al terminar la segunda guerra y, según un movimiento de vigilancia doble, fue yendo al mundo contemporáneo y a usted mismo; cada uno de sus films fue, en su propia escala, una experiencia histórica, es decir el abandono de un problema antiguo y la formulación de una nueva pregunta; esto quiere decir que usted ha vivido y tratado la historia de estos últimos treinta años con sutileza, no como la materia de un reflejo artístico o de un compromiso ideológico, sino como una sustancia cuyo magnetismo usted tenía que captar, de obra en obra. Para usted los contenidos y las formas son igualmente históricos; los dramas, como usted ya lo ha dicho, son indistintamente psicológicos y plásticos. Lo social, lo

narrativo, lo neurótico no son más que niveles, pertenencias, como se dice en lingüística, del mundo total, que es el objeto de todo artista: hay una sucesión, no una jerarquía, de intereses. Para hablar con propiedad, contrariamente al pensador, el artista no evoluciona; barre, como lo haría un instrumento muy sensible, la sucesión de Nuevos que le presenta su propia obra: su obra no es un reflejo fijo, sino un moaré por donde pasan, según la inclinación de la mirada y las solicitaciones del tiempo, las figuras de lo Social o de lo Pasional, y las innovaciones formales, del modo de narración al empleo del Color. Su preocupación no es la de un historiador, de un político o de un moralista, sino más bien la de un utopista que busca percibir en puntos precisos el mundo nuevo, porque tiene ganas de que ese mundo exista y quiere formar parte de él. La vigilancia del artista, la suya, es una vigilancia amorosa, una vigilancia del deseo.

Llamo sabiduría del artista, no a una virtud antigua, y aun menos a un discurso mediocre, sino por el contrario, a ese saber moral, a esa agudeza del discernimiento que le permite no confundir jamás el sentido y la verdad. ¡Cuántos crímenes la humanidad ha cometido en nombre de la Verdad! Y sin embargo esta verdad nunca era otra cosa más que un sentido. ¡Cuántas guerras, represiones, terrores, genocidios, y todo por el triunfo de un sentido! El artista sabe que el sentido de una cosa no es su verdad; este saber es una muestra de sabiduría, de una sabiduría loca, podría decirse, puesto que lo aparta de la comunidad, de la horda de fanáticos y de arrogantes.

Todos los artistas, sin embargo, no poseen esta sabiduría: algunos hipostasían su sentido. Esta operación terrorista se llama generalmente realismo. También, cuando usted declara (en una entrevista con

Godard): “Siento la necesidad de expresar la realidad en términos que no sean completamente realistas”, usted manifiesta una idea justa del sentido: usted no lo impone, pero no lo elimina. Esta dialéctica da a sus films (empleo nuevamente la misma palabra) una gran sutileza: su arte consiste siempre en dejar abierta la ruta del sentido, como indecisa, por una cuestión de escrúpulo. En esto usted cumple precisamente la tarea del artista que tanto necesita nuestra época: ni dogmático, ni insignificante. Así, en sus primeros cortometrajes sobre los que limpian la calle en Roma, o la fabricación del rayón en Torviscosa, la descripción crítica de una alienación social vacila, sin borrarse, en beneficio de un sentimiento más patético, más inmediato, de los cuerpos trabajando. En **El grito**, el sentido fuerte de la obra es, si se puede decir, la propia incertidumbre del sentido: el vagabundeo de un hombre que no puede confirmar su identidad en ningún lugar, y la ambigüedad de la conclusión (suicidio o accidente) lleva al espectador a dudar del sentido del mensaje. Esta fuga del sentido, que no es su abolición, le permite a usted conmover las fijaciones psicológicas del realismo: en **El desierto rojo** la crisis ya no es una crisis de los sentimientos, como en **El eclipse**, porque aquí los sentimientos son ciertos (la heroína ama a su marido): todo se anuda y duele en una zona secundaria donde los afectos —el malestar de los afectos— escapa a esta armazón del sentido que es el código de las pasiones. Finalmente —para ir rápido— sus últimos films llevan esta crisis del sentido al centro de la identidad de los acontecimientos (**Blow up**) o de las personas (**El pasajero**). En el fondo, a lo largo de su obra, hay una crítica constante, a la vez dolorosa y exigente, de esta marca fuerte del sentido, que se llama el destino.

Esta vacilación —me gustaría decir con mayor precisión: esta síncopa del sentido—, toma vías técnicas propiamente fílmicas (decorado, planos, montaje) que no me corresponde analizar, porque no tengo la competencia: estoy aquí, me parece, para decir en qué vuestra obra, más allá del cine, concierne a todos los artistas del mundo contemporáneo: usted trabaja, para volver sutil el sentido de lo que el hombre dice, cuenta, siente o ve, y esta sutileza del sentido, y esta convicción de que el sentido no se limita groseramente a lo que se dice, sino que va siempre más lejos, fascinado por lo que está fuera del sentido, es la misma convicción, creo, de todos los artistas, cuyo objeto no es tal o cual técnica, sino ese fenómeno extraño, la vibración. El objeto representado vibra, en detrimento del dogma. Pienso en lo que dijo el pintor Braque: “El cuadro está terminado cuando ha borrado la idea”. Pienso en Matisse dibujando un olivo, desde su cama, y poniéndose, al cabo de cierto tiempo, a observar los espacios vacíos que hay entre las ramas, y descubriendo que por esa nueva visión, lograba escapar a la imagen habitual del objeto dibujado, al cliché “olivo”. Matisse descubría así el principio del arte oriental, que quiere siempre pintar el vacío, o más bien que toma el objeto representado, en ese momento poco frecuente en que la plenitud de su identidad cae bruscamente en un nuevo espacio, el del Intersticio. De cierta manera, vuestro arte es también un arte del Intersticio (de esto, **La aventura** sería la demostración irrefutable), y en consecuencia, vuestro arte tiene alguna relación con Oriente. Gracias a vuestro film sobre la China tuve ganas de viajar hasta allí; y si este film ha sido provisoriamente rechazado por quienes hubieran debido comprender que la fuerza de su amor era superior a toda propaganda, ha

sido porque fue juzgado según un reflejo de poder, y no según una exigencia de verdad. El artista no tiene poder, pero tiene alguna relación con la verdad; su obra, siempre alegórica si es una gran obra, la toma oblicuamente; su modo es el Indirecto de la verdad. ¿Por qué esta sutileza del sentido es decisiva? Precisamente porque el sentido, a partir del momento en que es fijado e impuesto, y ya no es más sutil, se convierte en un instrumento, en un resorte del poder. Hacer que el sentido sea más sutil es en consecuencia una actividad política segunda, como lo es todo esfuerzo que busca disminuir, desdibujar, deshacer el fanatismo del sentido. Y esto no deja de ser peligroso. Por eso la tercera virtud del artista (utilizo la palabra “virtud” en el sentido latino), es su fragilidad: el artista nunca está seguro de vivir, de trabajar: proposición simple pero seria: siempre puede “borrarse”. La primera fragilidad del artista es la siguiente: forma parte de un mundo que cambia, pero él también cambia; esto es una banalidad, pero para el artista, es vertiginoso: porque él nunca sabe si la obra que propone está producida por el cambio del mundo o por el cambio de su subjetividad. Usted ha sido siempre conciente, me parece, de esta relatividad del Tiempo, cuando dijo, por ejemplo, en una entrevista: “Si las cosas de las que hablamos hoy no son las mismas que en la posguerra, es porque el mundo alrededor de nosotros cambió, pero nosotros también cambiamos. Nuestras exigencias cambiaron, lo que decimos y nuestros temas también cambiaron”. La fragilidad es aquí la de una duda existencial que atrapa al artista a medida que avanza en su vida y en su obra; esta duda es difícil, incluso dolorosa, porque el artista nunca sabe si lo que quiere decir es un testimonio verídico sobre el mundo cambiante, o



el simple reflejo egotista de su nostalgia o de su deseo: viajero einsteniano, nunca sabe si es el tren o el espacio-tiempo lo que se mueve, si él es un testigo o un hombre de deseo.

Otro motivo de fragilidad es, paradójicamente para el artista, la firmeza y la insistencia de su mirada. El poder, sea cual fuera, y debido a que es violencia, no mira jamás; si mirara un minuto más (un minuto de más), perdería su esencia de poder. El artista se detiene y mira largamente, y puedo imaginar que usted se hizo cineasta porque la cámara es un ojo, obligado, por su disposición técnica, a mirar. Lo que usted agrega a esta disposición, común a todos los cineastas, es el mirar la cosas radicalmente, hasta su agotamiento. Por una parte usted mira prolongadamente lo que nadie le pidió que mirara, por una convención política (los campesinos chinos) o por una convención narrativa (los tiempos muertos de una aventura). Por otra parte su héroe privilegiado es aquel que mira (fotógrafo o reportero). Y esto es peligroso, porque mirar más tiempo del que le piden (insisto en este suplemento de intensidad) molesta a todos los órdenes establecidos, sean cuales fueran, en la medida en que, normalmente, el tiempo mismo de la mirada está controlado por la sociedad: de ahí que cuando la obra escapa a ese control, aparezca la naturaleza escandalosa de ciertas fotografías y de ciertos films: ni los más indecentes ni los más combativos, sino simplemente los más “posados”.

El artista está entonces amenazado no solamente por el poder constituido –la lista de los artistas censurados por el Estado, a todo lo largo de la Historia, sería demasiado larga–, sino también por el sentimiento

colectivo, siempre posible, de que una sociedad puede muy bien existir sin el arte: la actividad del artista es sospechosa porque molesta el confort, la seguridad de los sentidos establecidos, porque es a la vez dispendiosa y gratuita, y porque la nueva sociedad que se construye, a través de regímenes muy diferentes, no ha decidido todavía lo que debe pensar, lo que pensará del lujo. Nuestra suerte es incierta, y esta incertidumbre no tiene una relación simple con las salidas políticas que podemos imaginar al malestar del mundo: depende de esta Historia monumental, que decide de una manera apenas concebible, ya no sólo nuestras necesidades, sino nuestros deseos.

Querido Antonioni, he tratado de decir en mi lenguaje intelectual las razones que hacen de usted, más allá del cine, uno de los artistas de nuestro tiempo. Este elogio no es simple, y usted lo sabe: porque ser artista hoy en día es una situación que ya no está sostenida por la buena conciencia de una gran función sagrada o social; ya no se puede ocupar serenamente un lugar en el Panteón burgués de los Faros de la Humanidad; el artista, en el momento de cada obra, debe enfrentar en sí mismo esos espectros de la subjetividad moderna que son, a partir del momento en que ya no se es más sacerdote, el cansancio ideológico, la mala conciencia social, la atracción y la repulsión por el arte fácil, el temblor de la responsabilidad, el incesante escrúpulo que desgarrar al artista, entre la soledad y la actitud gregaria. Hoy debe usted aprovechar este momento apacible, armonioso, reconciliado, en que toda una colectividad se pone de acuerdo en reconocer, admirar, amar su obra. Porque mañana el duro trabajo comenzará nuevamente.



■ Michelangelo Antonioni

La aventura (1960)



El eclipse (1962)





Blow up (1966)



El desierto rojo (1964)

