


El museo, el montaje, el misterio

Museum, montage, mystery

Giovanni Festa

 0009-0005-1449-2530
giovanni.festa81@gmail.com

Resumen

El texto se divide en tres partes. En la primera hablamos del concepto de museos a través de una combinación de autores que lo han entendido de “forma expandida”. En la segunda parte intentamos un montaje entre cuatro lugares emblemáticos – una colección privada, una pinacoteca, una cueva y un museo – relacionados a un autor chileno, Raúl Ruiz; un escritor argentino, Julio Cortázar; un cineasta-viajero alemán, Werner Herzog, y el cineasta ruso Alexander Sokurov. En la tercera parte intentaremos un montaje inspirado por el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg.

Palabras clave

Museo. Montaje. Tableau vivant. Ruiz.
Cortázar. Sokurov. Herzog.

Abstract

The paper is divided into three parts. In the first we introduce the concept of museums through a combination of authors who explain it in an “expanded way”. In the second part we attempt a montage among four emblematic sets – a private collection, a gallery, a cave and a museum – related to a Chilean filmmaker, Raul Ruiz; an Argentine writer, Julio Cortazar; a German filmmaker-traveler, Werner Herzog, and the Russian filmmaker Alexander Sokurov. In the third part we attempt a montage inspired by Aby Warburg’s Atlas Mnemosyne.

Keywords

*Museum. Montage. Tableau vivant. Ruiz.
Cortázar. Sokurov. Herzog.*

Georges Bataille abre la voz “Musée” de la sección de su revista *Documents* llamada “Diccionario” (dedicado no al significado, sino a la “tarea de las palabras”) con una citación de la *Grande Encyclopédie*: se trata de una fecha, el 27 julio de 1793, día de nacimiento de la primera colección pública en Francia, bajo la Convención. El origen del museo moderno – agrega de inmediato el filósofo – estaría ligado al desarrollo de la guillotina (y no solamente a eso: grandes instituciones como el British Museum y la National Gallery fueron financiadas con el comercio de esclavos).

Por un lado, los museos son la concreción de una colosal acumulación de riquezas cuyos orígenes, en Europa, son obscuras (el Terror; el colonialismo); por el otro, representan el más grandioso espectáculo de una humanidad dedicada a la pura contemplación: “los cuadros no son otra cosa que superficies muertas y es en la multitud que se producen los juegos, los estallidos, los destellos de luz” (Bataille, 1974, p. 113). Esta apuesta del arte, que se resuelve en el “ojo que piensa” del espectador nos recuerda el ensayo de Merleau-Ponty sobre Cézanne. Sin embargo, el autor de *El ojo y el espíritu* parece ir más allá del autor de *Una historia del ojo* cuando escribe que será el espectador, vuelto, como dirá Cortázar, co-autor, a *recobrar* aquello que se ha querido comunicarle a través de la obra de arte y solo en ese entonces la obra abandonará su porción de tela coloreada para “habitar indivisa en muchos espíritus, probablemente en todos los espíritus posibles, como una aquiescencia para siempre” (Merleau-Ponty, 2016, p. 34). Merleau-Ponty parece utilizar una palabra de sabor proustiano. En Bataille (1974, p. 114) hay una reminiscencia de Baudelaire, cuando escribe “el museo es el espejo colosal en el cual el hombre se contempla finalmente bajo todas sus caras y se encuentra admirable”. La admiración, como en aquellos tratados de amor medieval, hace a su vez, por contagio, al hombre admirable. Y el espejo era también el mar según el poema de Baudelaire: en el mar de las imágenes y de los objetos admirables, el hombre se descubre, finalmente, libre.

El texto de Bataille en *Documents* contiene algo más. El filósofo que desarrolló el concepto de *dépense* (dispendio sin compensación y negación de toda idea de acumulación y cuidado), con aparente discontinuidad, de repente, hace un montaje. La primera imagen pertenece a la historia del arte, y es la reproducción de un dibujo del pintor Grandville, donde unos peces se devoran el uno al otro y la última presa es un ojo abierto; la segunda pertenece a la

etnología y es caracterizada por otro contenido cruento: un nativo de la Costa de Marfil pone unas hachas de piedra levigada de la época neolítica en un recipiente lleno de agua, se baña en él y ofrece unos gallos a las que cree ser piedras de trueno caídas del cielo. Si los cazadores/presas del dibujo son capaces de “esquematar” las relaciones entre continente y contenido que se expresa en los museos, el hombre arcaico prefiguraría la actitud de entusiasmo y de comunicación profunda que se establece entre los objetos y los visitantes en los museos modernos. El filósofo parece juntar dos paradigmas opuestos: un paradigma sacrificial y uno contemplativo. Esta capacidad de contacto con la obra de arte es comentada por Adorno en su ensayo *Valery, Proust y el museo*.

Si Bataille comienza ofreciéndonos la fecha de nacimiento del museo, Adorno (2018) empezará desarrollando el sutil hilo de las transposiciones. Antes comienza con el significante. La palabra “para museo” tiene, en alemán, un sonido desagradable y sirve para indicar algo envejecido, que ya no pertenece a lo vivo. Si en Bataille los visitantes tenían con las obras observadas una relación viva y directa, Adorno, haciéndonos reflexionar sobre el sentido literal de la expresión, nos revela el simple hecho de que el museo es también el almacén de todos los objetos con los cuales, al contrario, el observador ya no tiene una relación directa y que vienen conservados por un cuidado histórico más que por una exigencia actual. Y aquí hay otro pequeño montaje, entre la imagen del museo, y la del mausoleo: los “museos son como las tumbas de familia de las obras de arte” (p. 211). Para el filósofo de la Escuela de Frankfurt, los museos parecen, en estas primeras líneas, un apéndice de la industria cultural: “testigos de la neutralización cultural, sacan la felicidad de la contemplación por culpa del valor de mercado” (p. 212). Todo lo contrario de Bataille y de Merleau-Ponty. El dinero (aspecto que Bataille no niega), impide la contemplación.

Hay una novela italiana donde el tema de la tumba y del museo se juntan, agregando un tema más, que desarrollaremos en este texto: aquel de la desaparición y de la muerte. Se trata de *El jardín de los Finzi-Contini*, de Giorgio Bassani. En el libro, la historia de unas vivencias inolvidables de vida pasada es anticipada por una excursión del narrador con unos amigos a unas tumbas etruscas. Mientras el grupo está para entrar en las tumbas la niña de uno de ellos, muy curiosa e inteligente, hace unas preguntas a su papá. ¿Quiénes eran los etruscos? Y ya que sabe, gracias a la escuela, que se trata de uno de los pueblos que están al

comienzo de la historia de occidente junto a egipcios y a hebreos, agrega, después, “¿porque las tumbas antiguas son más melancólicas que aquellas nuevas?” (Bassani, 2012, p. 22) (hay un primer tema, aquel del pasado desaparecido y de la melancolía). El padre le contesta diciéndole que las tumbas nuevas guardan seres cercanos, las antiguas pueblos muertos hace mucho tiempo que, en cierto sentido, es como si hubieran estado muertos desde siempre: (hay aquí un segundo tema, aquel de los pueblos barridos por la historia que, sin embargo, han dejado trazas y hallazgos de su pasaje). La hija entonces responde que, ya que le están hablando de ellos, siente cariño hacia los etruscos (surge así el tercer tema, ósea el amor para los que han desaparecido).

El grupo penetra en las tumbas, que son subterráneas, y se encuentra ante un cuarto amueblado y adornado de frescos policromos con las imágenes de objetos de uso común y de animales domésticos. Tumbas estas, que se parecen a las habitaciones de los vivientes abandonadas de repente por la guerra, a bunkers subterráneos (otro tema: el de la guerra); y, al mismo tiempo, las tumbas son museos y lugares de la memoria. Antes de regresar a casa, estos son los pensamientos de Giorgio:

Allí, sin embargo, en el breve recinto consagrado a los muertos familiares; en el corazón de aquellas tumbas donde, junto con los muertos, se habían encargado de hacer descender muchas de las cosas que hacían hermosa y deseable la vida; en aquel rincón de mundo defendido, reparado, privilegiado, nada podía cambiar. Cuando nos fuimos, estaba oscuro (Bassani, 2012, p. 27).

Si regresamos al texto de Adorno, vemos que el autor, concluyendo esas primeras, densas líneas, anota que, en un mundo que se ha salido de sus bisagras, no podemos prescindir de los museos. Y en todo caso, parece, nos equivocamos: si se cree que el contacto originario, el aura, hoy se puede restablecer a través de un puro acto de la voluntad, caemos en el romanticismo; si pensamos dejar a un lado la posibilidad de experimentar lo tradicional, caemos en la barbarie. ¿Entonces qué hacer? ¿Cómo relacionarnos con las obras que los museos exponen? Adorno responde hablando de los dos autores del título. Por un lado, Valery, poeta que piensa que el objeto artístico, perdiendo toda su relación con la vida inmediata, y, con ella, la relación funcional con el lugar donde se encontraba y recibía su profundidad, ya no puede comunicar nada. Hasta la paradoja de obras

que, contrariamente al paradigma aurático benjaminiano, no nos miran, sino que tienen que existir por sí mismas, sin mirar a los hombres, realizándose en un proceso constante de autorreflexión. Por otro lado, Proust, el escritor monomaniaco para el cual lo importante no es el objeto y su contexto, sino su vida póstuma: es central en su caso la figura del amateur, y obras relacionadas con el tramo de vida, con la biografía de quien observa (pensamos en el capítulo de la *Recherche* cuando Swann descubre que está enamorado de Odette observando su doble en un fresco, una figura de Botticelli en la Capilla Sixtina). Proust propone además un montaje relampagueante entre los cielos azules de Mantegna y la *Gare Saint-Lazare*. Para Adorno, el *missing link* entre realidad y pintura era el cuadro homónimo de Monet. Para nosotros, pensamos que pueda ser la imagen cinematográfica, cuyas primeras imágenes muestran un tren que entra en una estación, *L'arrivée d'un train à La Ciotat*, de los Hermanos Lumière y poseen toda la calidad atmosférica de la gran pintura europea. Entre lo ficcional de la pintura y el real del lugar de tránsito no hay un cuadro, sino el cine, que se alimentó, al mismo tiempo, de los medios de transporte (no solamente para filmarlos, sino para desplazar encima de ellos la cámara) y de la pintura (de la cual adoptó temas y formas de representación).

Malraux nos sugiere una hipótesis más: el museo ha permitido la migración de las obras desde su contexto, su lugar de origen (el contexto arquitectónico amado por Valéry) a otro mundo, el mundo del arte; y nos ofrece otro paradigma de museo, el "imaginario". Se trata del museo de las obras reproducidas, el museo de la época de la reproducibilidad técnica que, gracias a las reproducciones fotográficas, permite una serie de operaciones sobre el cuerpo de la obra, despojada de toda aura. Las imágenes distintas se vuelven afines. Un tapiz, una miniatura, un cuadro, una escultura y un vitral, objetos muy distintos, reproducidos en el mismo blanco y negro, se parecen. Falsar la escala permite a un sello volverse pintura, un relicario posee la misma importancia que una estatua: agrandar permite una transvaloración de los valores. El detalle permite el análisis del particular expresivo. El museo transmuta (agrandando); descubre (aislando) y demuestra (asociando).

Hay un último pensador que es necesario convocar en estas notas preliminares y que parece hacer encajar, como en un *puzzle*, todos esos elementos distintos. Jean-Luc Godard (1988-1998) dedica a Malraux dos capítulos de las

Histoire(s) du cinéma, el 3a y el 3b, y lo asocia con Langlois, el director de otro “museo”, la Cinematèque, responsable de haber donado a los jóvenes turcos de la Nouvelle Vague, una herencia: la de la Historia del cine. En lugar del museo imaginario, el museo del cine. Y afirma, hablando de sí mismo, ser “hijo del museo”. ¿Y esto qué significa? Es necesario regresar, de nuevo, a los Lumières, que, sin saberlo, habían hecho del espectador un *tecnomorfo*: al corpus propio de la memoria personal, voluntaria o involuntaria, a los cuentos de los otros (que, como nos dice Marc Bloch, pueden generar falsos recuerdos), tenemos que adjuntar el cuerpo de imágenes implantadas de la máquina-cine. Y Langlois fue aquel hombre que los conectó a esta memoria implantada, vinculándola al presente. Mientras el museo se vuelve *the old place*, título de un video-ensayo rodado junto con Anne-Marie Miéville, dedicado al Moma (Godard, Miéville, 2000). El video-ensayo es rico de secuencias del más grande interés. Retomaremos solamente tres imágenes.

Godard, utilizando una sobreimpresión demorada (que, gracias al video, permite a la primera imagen abrirse literalmente encima de la segunda), monta el rostro de una máscara fúnebre, quizás egipcia (se parece mucho a las reproducciones del Museo Imaginario de Malraux), con una escena de lamentación del pintor francés del 17 Georges de La Tour. La secuencia termina con las imágenes de un hombre en medio de una playa nevada.

Antes de todo, dos palabras sobre la sobreimpresión que en Godard, lejos de ser un simple mecanismo de transición de la imagen, se vuelve una herramienta filosófica que, como diría Raúl Ruiz, mezcla *cogitación interior* (ya que la fuerza centrípeta de la secuencia de abajo no se ha consumido completamente y continúa, como un vórtice, sobreviviendo) y *apetito ciego* hacia lo que, al formarse, sobreviene. El resultado será similar a una de esas sobreimpresiones sospechosamente insistentes que tardan en desaparecer y permiten, modificando ligeramente lo que dice Bachelard (1973, p. 38) en su *Psicoanálisis del fuego* cuando habla de imaginación material, el montaje de los heterogéneos, que realiza el encuentro fortuito de una lágrima con la llama de una candela.

La primera imagen pensamos que quizás pueda reenviar al complejo de la momia del cual habla André Bazin. En aquel texto célebre, que nos introduce a un “psicoanálisis de las artes plásticas”, Bazin (1992, p. 25) escribe que

la religión egipcia hacía depender la supervivencia de la perennidad material del cuerpo. Con ello satisface una necesidad fundamental de la psicología humana: la defensa contra el tiempo. La muerte no es más que la victoria contra el tiempo. Fijar artificialmente las apariencias carnales del ser significa arrancarlo al flujo de la duración: reconducirlo a la vida. Se trata de salvar el ser mediante la apariencia.

Esta práctica, esta tendencia estética a reemplazar el mundo exterior con su doble, según el fundador de los *Cahiers*, llega hasta la “inmovilidad torturada del arte barroco” (Bazin, 1992, p. 27). Y barroca es la segunda imagen, un cuadro que, sin embargo, nos muestra una escena de luto. Se trata de una escena de Lamentación hecha por un pintor francés de ascendencia caravaggista del género llamado a “a luz de noche”. Y que muestra la postración y el dolor real, iluminados por una luz escenográfica, contrastada y ya pre cinematográfica.

Se pasa así desde la estatua al lienzo al óleo; desde el primer plano a la escena de grupo; desde el rostro cerrado sin expresión alguna a los cuerpos de los dolientes, que forman una comunidad en llanto, la “manada” diría Canetti (1960), de los afligidos. Y, sobre todo, las imágenes comunican a través de su adherencia. Y aquí viene en ayuda De Martino. Según el etnólogo italiano, la escena de luto, que une Egipto, paganismo y cristianismo, muestra una gestualidad codificada que permite alejar de sí el regreso inconexo del muerto. ¿Las imágenes cristianas en color alejan de sí el rostro de piedra? Solo una vez que se ha evitado el peligro del regreso del “mal pasado” es posible abrirse hacia un horizonte de vida verdadero.

De aquí la tercera imagen, una secuencia que nos habla de un hombre en camino. Detrás de él está el mar y una casa, adelante dos líneas rectas, las trazas de una ruta posible. Si pensamos que las dos primeras imágenes son dos visiones distintas de la muerte, la última imagen abre a una posibilidad de futuro. El hombre camina hacia adelante, dejándose atrás la vida pasada; Quizás en la casa hay, encerrado, un muerto, real o metafórico, que la nieve ha embalsamado, como la cara que hay detrás de la máscara egipcia. Entonces el hombre es el héroe (héroe cualquiera, cuya hazaña es la superación de sí mismo) que ha comprendido que el hecho de haberlo perdido todo nos da la posibilidad de fabricar un nuevo comienzo. Las trazas grabadas en la nieve imponen o hacen pensar en un movimiento hacia adelante, un movimiento de salida. Sin embargo,

al final, el hombre se voltea hacia atrás. A ver el mar. Lo hace porque, como dice Baudelaire en el verso que hemos encontrado al comienzo, ¿es el lugar del hombre libre? ¿O en aquel llano helado tenemos que ver el regreso al inconexo de lo cual el viajero se estaba alejando?

Esta constelación de autores nos ha permitido relevar: la existencia de un paradigma sacrificial junto a uno contemplativo (Bataille); la relación entre obra y espectador (Proust, Valery); la caducidad de las imágenes halladas, guardadas y expuestas (Adorno); la relación entre museo y cine y, finalmente, aquella entre la imagen y la muerte (Godard).

Ahora observaremos cuatro “casos” donde estos elementos parecen estar todos presentes.

Se trata de un montaje de imágenes que se encuentran todos dentro un espacio herméticamente cerrado: una “Cueva” (*Cave of forgotten dreams*, Werner Herzog, 2010), un museo (*Arca rusa*, Alexander Sokurov, 2002), una villa (*Hipótesis del cuadro robado*, Raúl Ruiz, 1979) y una pinacoteca (Final de etapa, Julio Cortázar, 1982). Cada uno de estos espacios constituirá la sala de un museo imaginario. Antes me gustaría añadir un pequeño relato que, un poquito como hace Ernst Bloch en *Trazas*, poseerá el valor de apólogo.

Hay una nouvelle de Henry James que se titula Una figura en la alfombra donde un innominado crítico literario nos narra en primera persona su obsesión por la obra de un escritor, Hugh Vereker, a quien admira desmesuradamente. Vereker, en el transcurso de una velada, confiesa al crítico que en sus textos esconde un secreto fundamental, un “pequeño detalle” esencial. El narrador junto con su mejor amigo, Corvick, tratará por todos los medios de desvelar ese misterio; mientras que el primero se da por vencido al cabo de un tiempo, el segundo lleva su obsesión hasta el final, con la inestimable ayuda de la esposa del escritor, Gwendolen. Durante un viaje por la India, Corvick, inopinadamente, da con el meollo de la cuestión y se reúne con el narrador para hacerle partícipe de su hallazgo; sin embargo, antes de poder comunicárselo, muere en un accidente. Éste retomará entonces la búsqueda enfermiza y perseguirá a Gwendolen con la esperanza de que se lo revele; la mujer se niega; ni siquiera a su segundo marido, otro crítico de poca monta llamado Deane, confiará el secreto. El narrador termina la historia contándole todo lo ocurrido a este último, sumándolo también a él en la duda y la obsesión, a modo de venganza...

El cine nos permite descubrir, a través de una interrupción, un síncope, una parada en el escurrimiento de la trama, justamente, este tesoro escondido, esta figura en la alfombra, que se encuentra dentro “de la segunda película”, la que según Raül Ruiz estaba modelada por la sombra.

El film de Herzog es al mismo tiempo una exploración espeleológica, un viaje en el tiempo y un experimento: el cineasta nos hace penetrar dentro de las grutas de Chauvet, en el sur de la Francia, mostrando pinturas de hace 32.000 años filmadas con cámaras 3D portátiles; el film de Sokurov es también un viaje en el tiempo: no hasta la prehistoria, sino a través de la historia del museo del Hermitage. El narrador (quien dice de sí mismo que está muerto, y que posee la voz del propio Sokurov), oculto detrás de la subjetiva de la cámara, junto con un viajero-guía del siglo 19, visita las salas del museo. El Hermitage se vuelve una máquina del tiempo que nos lleva a ser espectadores de acontecimientos históricos, como el gran baile de 1913, o el asedio de la ciudad durante la Segunda Guerra Mundial. También la película de Sokurov, como la de Herzog, es un gran hallazgo técnico: consiste en un único plano secuencia con *steadycam* de 90 minutos.

El film de Ruiz nos introduce dentro de la mansión de un coleccionista que habla sobre una serie de pinturas de un artista del siglo 19, Tonnerre. Los cuadros, caracterizados por un realismo absorto y alucinatorio, retratan una ceremonia secreta realmente acontecida descubierta e interrumpida por las autoridades. O quizás, en las imágenes se encuentra enterrado, en lugar de un ceremonial, un escándalo, protagonizado por una rica familia burguesa. El coleccionista, también detective, recorre las pinturas a la búsqueda de indicios para desvelar el enigma. El relato de Cortázar es, en cierto sentido, otro plano secuencia, ya que vemos todo a través de los ojos de Diana, la joven protagonista que se encuentra en un pequeño pueblo y aprovecha para visitar, a deshoras, la pinacoteca local. Los cuadros del misterioso pintor, como los de Tonnerre, ocultan un secreto.

¿Qué es lo que conecta obras en apariencia tan distintas, que se desarrollan todas en un ambiente circunscrito, donde, literalmente, se viaja en el tiempo? Buscando – como diría Rancière hablando de Godard –, el no-enlace en lugar de la relación, veremos cómo, en todos esos casos, hay un pequeño truco y un plan exquisito que, como una figura en la alfombra, se esconde en el ensamblaje de estos cuatro espacios heterolíticos.

Un primer elemento podría ser *la obsesiva atención al detalle* (¿y el pequeño detalle no caracterizaba el secreto del escritor Vereker en el cuento La

figura en la alfombra, de H. James?) y el hecho de que *la obras son todas una trampa para la mirada*: en la Villa la “obra, el cuadro” es el “lugar” donde se esconde el enigma; en la Gruta es la continua sensación de peligro en la penumbra subterránea mientras el paciente goteo del techo de piedra crea una porcelana milenaria de humedad coagulada; en el museo, la trampa-anzuelo es el pasillo habitado por las voluptuosas estatuas de mármol de Canova, que crean un aura polvorienta y cultural favorable a la aparición de los fantasmas ninfales de Anastasia y sus amigas; finalmente, en la Pinacoteca, que la protagonista visita a deshoras (fuera de horario, fuera de tiempo; pero también fuera de lugar y corriendo) hay otra trampa para la mirada: los cuadros con fondo negro, caracterizados por una “calidad de paño fúnebre y colgaduras de catafalco”. Curioso. Hay un momento, en *Arca rusa*, cuando un habitante de San Petersburgo muestra al narrador y a su guía su ataúd, que está construyendo en un cuartucho durante los días del asedio de la ciudad. Regresa la relación entre museo y tumba del comienzo, que puede ser subrayada por estas palabras, de nuevo de Adorno, que habla del museo como “morada incoherente donde muertas visiones están alineadas como *ataúdes*”.

Otro aspecto es que *todos estos espacios remiten a otra parte*: la villa y el museo son contiguos a un jardín cerrado; la pinacoteca lleva a un patio con jardín (es el patio del pintor anónimo, misteriosamente abandonado); y la gruta (gracias a un corte de montaje) se encuentra contigua a un invernadero (con un clima tropical-artificial). Encima de todo se cierne el esplendor de la ceremonia, un aire de intriga, que indica o sugiere una región de escándalo, crimen o sacrificio, una ventana hacia el otro lado o la muerte que trabaja.

La secuencia paratáctica de los cuadros de la Villa, comentada por el erudito coleccionista, son obra del misterioso pintor Tonnerre. El film de Ruiz se inspira a la obra de Klossowski. Y del filósofo, hermano del pintor Balthus (al cual Artaud había dedicado un texto), son también los cuadros. Ruiz “dobla” cada uno de ellos con un *tableau vivant*. La tela encuentra su doble de carne, la dimensión pictórica se junta con una congelada dimensión performativa. Enumerados, son: *Diana y Acteón*; *Cruzados jugando al ajedrez*; *Escena del martirio*; *Interior con familia burguesa* (o “del escándalo”); *Escena grupal en traje*; *El rito oculto*. Todos forman una secuencia interrumpida por un cuadro perdido, eslabón faltante que, como en todo relato de *detection*, no permite la revelación del misterio.

El narrador de la película del museo, sumergido en otro espacio-tiempo, con el cuerpo dislocado, doblado por un fatuo alter-ego guía y reemplazado por la cámara, se encuentra cara a cara con las pinturas del Hermitage y su inesperada cercanía (Dánae de Correggio; un Nacimiento del Bautista de Tintoretto, una Circuncisión junto a una Cleopatra): Proust hablaría de una rivalidad entre las obras expuestas o, mejor, un proceso, una lucha por la verdad; ellas se devoran la una a la otra como micro-organismos y, a través de esta lucha, logran que se mantenga la vida.

Central, en el film, son una serie de detalles “diabólicos” (el gallo; la gallina; la perdiz): el detalle contiene siempre una carga, un *surplus* de energía, debida a su conexión con el pensamiento arcaico. Y esta energía, esta dimensión aurática del detalle, hace preguntarse al narrador si todo esto no es, en realidad, “un sueño”. El lugar de los sueños olvidados es también la gruta, a la que se accede por un pasaje estrecho y donde se avanza, a tientas, de una cámara subterránea a otra: en cada una de ellas hay escenas de un realismo salvaje: presas suntuosas, figuras emblemáticas sobrepuestas, siluetas con contorno negro, imágenes que componen un museo vivo de la imagen enterrada grabada por nuestros remotos antepasados que, a través de la representación, se descubrirían humanos demasiado humanos: es decir, artistas e investigadores del misterio de lo viviente.

Llega “de otro lado” también la protagonista del cuento de Cortázar, Diana, *city-girl* que observa las obras de un pintor desconocido alojado en tres salas de la pinacoteca de un pequeño pueblo: en la primera sala hay unos bodegones, visiones espectrales del mundo-objeto; en la segunda, unas pinturas de interiores; en la tercera sala hay una última pintura misteriosa, que muestra una figura femenina postrada. La pequeña pinacoteca se vuelve entonces recorrido a través de los tres grandes géneros de la pintura occidental.

Llegamos así al tema oculto que se encuentra detrás de cada uno de esos montajes de imagenes-cuadro. En la villa se encuentra enmascarado por el libertinaje y los escándalos en los cuadros de Tonnerre: se trata del culto al Andrógino, expresión de un archipiélago mucho más vasto, subterráneo y sacrificatorio, que es el del culto mitriaco, el pastor-destripador del toro, adorado en las profundidades de una cueva (estudiado, por ejemplo, por Aby Warburg y Fritz Saxl en páginas famosas de *El renacimiento del paganismo antiguo y La vida*

de las imágenes). Detrás del desencadenamiento de las pasiones reprimidas y criminales de los cuadros, se asienta así una imagen inmóvil, una presencia germinal que, como una anamorfosis, se observa solo en escorzo, cambiando bruscamente, más que el ángulo de visión, la forma de ver.

En la pinacoteca, el último cuadro muestra a una mujer misteriosa, con el brazo suelto e inerte, los cabellos cubriéndole el rostro, culminación del silencio, de la soledad y de la peregrinación sin fin de las sombras cautivas: el cuadro, con su lúgubre jeroglífico de muerte, contagia a Diana, que huye en la contigua casa del pintor y, en la última habitación, idéntica a la que se ve en la pintura, se para fatalmente en la posición de la mujer del cuadro, “así sin cambiar nada, la luz inmóvil como todo el resto”.

En la gruta, hay el grabado de una mujer misteriosa que se esconde detrás de un espolón de roca: visión de un cuerpo que se adapta a la aspereza, a la conformación del espacio y al mismo tiempo, lo contagia transformándolo. En la gruta lo amorfo se vuelve antropomorfo y la gruta descubre su vocación *subjetil*, de ser lugar, al mismo tiempo, de un golpe y de un trazo, de un acto cruento y de una traza mimética. Sin embargo, esto es solamente el espejismo del verdadero enigma escondido, que descubriremos al final.

En el museo, el plano secuencia que se creía infinito, se detiene repentinamente frente a una puerta-ventana: como decía Florensky, por un momento, el velo de lo visible se abre y por el hueco, aún perceptible, sopla el aliento invisible que pertenece a otros lugares: el pequeño umbral muestra una tierra de silencio y oscuridad, un trozo del Ártico, un fragmento ingobernable del mundo como el que ven los marineros de un buque de guerra en el mar de Barents en otro maravilloso film de Sokurov, *Confesión. Historias desde el diario del comandante* (1988): en lugar de la figura en la alfombra, se trata de una puerta dimensional que, en una sobrepresión perturbada, marca el límite y contacto con todo tiempo futuro y todo tiempo pasado, entre la existencia y la nada.

En la gruta, el florecimiento en piedra de los perfiles de los animales es tan hermoso como el de las figuras sobre las tablas de *Andrej Rublev* (1966) la película del cineasta ruso Andrej Tarkovski (y maestro de... Sokurov) que habla del gran artista del siglo 16; en ambas secuencias, si lo pensamos bien, el ojo se ve envuelto en un movimiento liberado a través de los detalles de un realismo

brutal y tierno: una ciudad, un corcel, un páramo empinado, una mujer agachada – en lugar de una pelea de bisontes, de los leones superpuestos y la figura femenina en el espolón de roca desnuda. Sin embargo, si el pintor-teólogo del renacimiento ruso reconstruyó la imagen en relieve del mundo arquetípico, dejando entrever las fuerzas originarias, no visibles, a través de una incisión realizada en el cuerpo mismo de la luz, los pintores-chamanes del Paleolítico muestran, a través de las asperezas y relieves naturales de la gruta, los perfiles de un mundo animado, violento y peligroso abierto al azar, a la transgresión y a la herida (el roce de la uña de un oso, el contorno negro de la brasa, la huella del niño y el lobo caminando juntos).

Finalmente, en las tras películas hay un gran movimiento de salida general: en la villa del coleccionista y en el museo se realiza a través del plano secuencia; en la gruta pasa algo distinto: hay un corte de montaje que muestra de repente, en el recinto de un ambiente artificial creado por el agua caliente de un reactor atómico, unos cocodrilos albinos: híbridos como el andrógino de Tonnerre, blancos como los perfiles de las estatuas de Canova en el museo, el mutante albino es, como la figura de mujer en el cuadro de la pinacoteca, un fantasma y una imagen especular, un reflejo y el sueño del hombre que se enfrenta al enorme abismo del tiempo y, como el obturador de la cámara, impone su intervalo, fatal e implacable, entre la existencia y la nada.

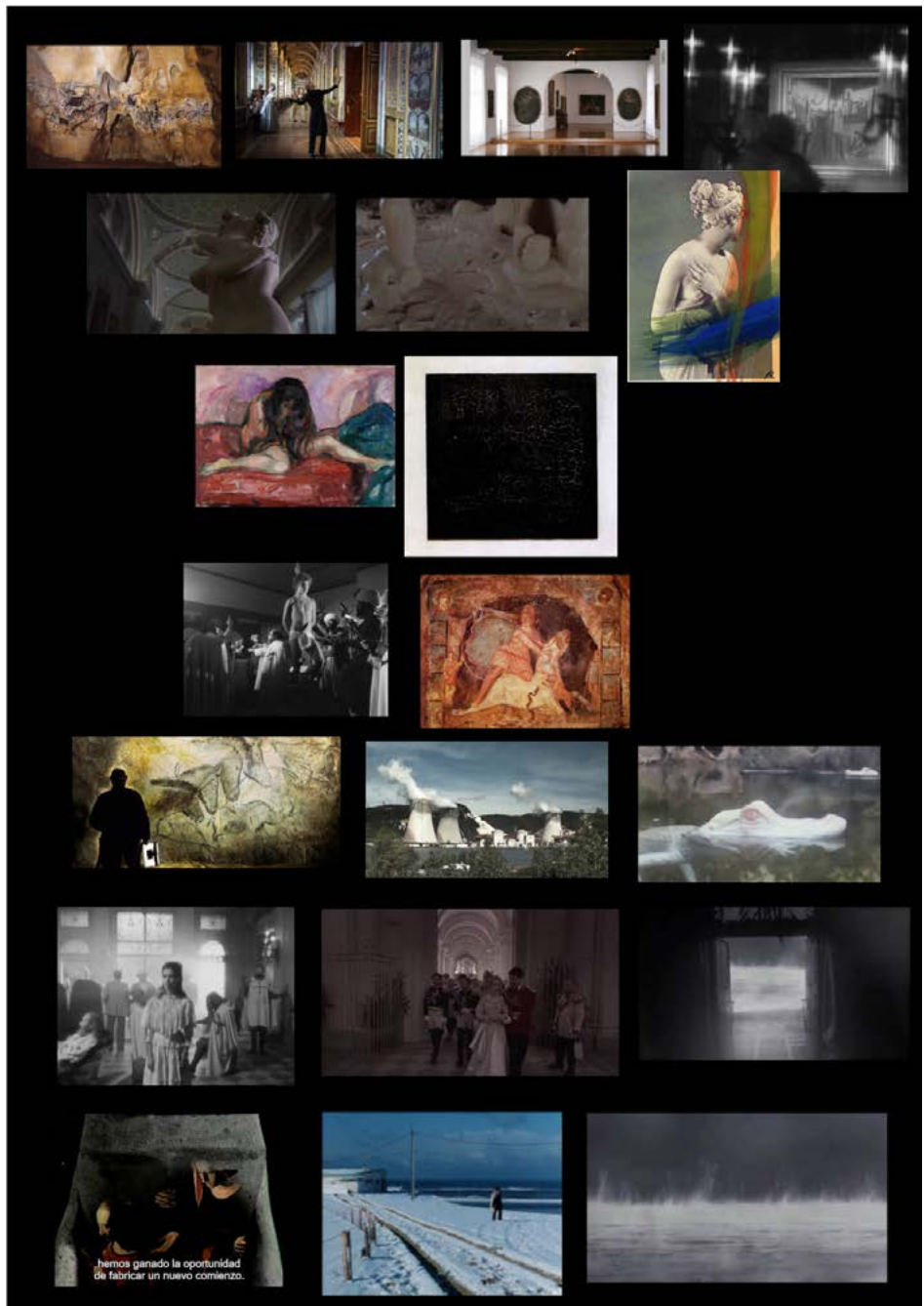


Imagen 1
Tabla Museo, montaje,
misterio

Giovanni Festa se ocupa de teoría de la imagen y del montaje. Doctor en filosofía del lenguaje y de la comunicación, posgrado en artes (Universidad de La Plata), posdoc en teoría de la imagen, dicta cursos de posgrado y doctorado en Argentina y Chile. Es subdirector de la revista *Uzak* y es miembro del directivo de *Filmcritica*. Sus escritos se encuentran también en *Arkadin*, *Reflexiones Marginales*, *Fata Morgana*, *Panambi*. Entre sus publicaciones, “*Il montaggio sacrificale delle immagini. Eisenstein, Warburg*” (2017).

Referências

- ADORNO, Theodor W. Valery, Proust e il museo. In: Prismi. *Saggi sulla critica della cultura*. Torino: Einaudi, 2018.
- BACHELARD, Gaston. *El psicoanálisis del fuego*. Buenos Aires: Schapire Ed., 1973.
- BASSANI, Giorgio. *Il giardino dei Finzi-Contini*. Milano: Feltrinelli, 2012.
- BATAILLE, Georges. *Documents*. Bari: Dedalo ed., 1974.
- BAZIN, André. *Che cos'è il cinema?* Milano: Garzanti, 1992.
- CANETTI, Elias. *Massa e potere*. Torino: Adelphi, 1960.
- CORTÁZAR, Julio. Final de etapa. In: *Deshoras*. Buenos Aires: Alfaguara, 1982.
- GODARD, Jean-Luc. *Histoire(s) du cinema*, 1988-1998.
- GODARD, Jean-Luc; MIEVILLE, Anne-Marie. *The old place*, 2000.
- HERZOG, Werner. *Cave of forgotten dreams*, 2010.
- JAMES, Henry. *La figura nel tappeto*. Firenze: Clinamen, 2020.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. Il dubbio di Cézanne. In: *Senso e non senso*. Milano: Il Saggiatore, 2016.
- RUIZ, Raúl. *Hipótesis del cuadro robado*, 1979.
- SOKUROV, Alexandr. *Arca rusa*, 2002.
- SOKUROV, Alexandr. *Confesión. Historias desde el diario del comandante*, 1988.
- TARKOVSKI, Andrej. *Andrej Rublev*, 1966.

Dossier recibido en marzo de 2024 y aprobado en junio de 2024.

Como citar:

FESTA, Giovanni. El museo, el montaje, el misterio. Dossier La vida obstinada de las imágenes. Experimentación y montaje entre cine y artes visuales. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 30, n. 47, p. 240-254, mar.-jun. 2024. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n47.13>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>