

Las bibliotecas en el cine. Aportes para el análisis de la representación de las bibliotecas en el cine

Virginia MARTIN OTEGUI
Universidad Nacional del Sur.
Bahía Blanca, Argentina.
vcmartin@bblanca.com.ar

Recibido: Octubre 2008

Aceptado: Junio 2009

RESUMEN: La primera parte del trabajo está destinado a un análisis teórico de aspectos como la representación y la narratividad en el cine que ayudan a conformar la biblioteca representada en el cine. Este espacio constituye un basamento teórico que metodológicamente responde a un trabajo de lectura y análisis y a una selección de autores que abarcan distintas miradas sobre el tema.

La segunda parte está destinada al análisis de las imágenes referidas a bibliotecas en distintas películas. Los films fueron seleccionados a partir de su visualización y de la aplicación de un criterio narrativo argumental orientado hacia el rol de la biblioteca dentro de cada película.

El análisis considera cada film a partir de la presencia de una biblioteca en él y se detiene en el tratamiento que el director hace de ese espacio y, en muchos casos, a los diálogos que se desarrollan en las distintas escenas. La búsqueda de conclusiones se conforma a partir de recurrencias y distinciones en las distintas representaciones.

Palabras clave: Biblioteca. Cine. Representación social. Imaginario social.

Libraries in films. A contribution to the analysis of the representation of libraries in films

ABSTRACT: The first part of this work is a theoretical analysis of aspects of films –such as representation or narrative– that contribute to the make up of the library as it is represented in films. This space becomes a theoretical basis that responds methodologically to work on reading and analysis and to a selection of authors that cover different views of the topic.

The second part analyses images of libraries in different films. The films were selected from viewing them and applying a narrative criterion oriented towards the role of the library within each film.

The analysis considers each film from the presence of a library in it and focuses on the treatment of this space that the director makes and, in many cases, on the dialogues that occur in different scenes. The search for conclusions is done from recurrences and distinctions in the different representations.

Key words: Libraries. Films. Social representation. Social imaginary

Sumario: 1. Introducción. 2. La biblioteca representada. 3. *El nombre de la rosa*: la biblioteca como justificación. 4. *Fahrenheit 451*: la biblioteca como redención. 5. *El día después de mañana*: la biblioteca como supervivencia. 6. *Sueños de libertad*: la biblioteca como esperanza. 7. *Notre musique*: la biblioteca como reconstrucción. 8. *Filadelfia*: la biblioteca como síntoma social. 9. Conclusiones. 10. Referencias bibliográficas.

1. INTRODUCCIÓN

El libro no nació con la primera idea. El cine no nació con la primera imagen. Ninguno de los dos representa el inicio o el final de la reproducción del pensamiento o de las manifestaciones humanas. Sin embargo, la fuerza del lenguaje o quizás su potencia reveladora, se sustancia en ellos como si no pudiera elegir otra materialidad más fiel o, tal vez, más dúctil. Existe una generación fundamentada en el libro y fortalecida en el cine; si bien hay factores cronológicos que podrían albergar límites para definir temporalmente esta generación, no es la edad la que la consolida sino la capacidad de referencialidad a ambos géneros y la actitud de sospecha y curiosidad que tiñe cada encuentro con esos textos, la posibilidad de construir con cada acercamiento un lugar aglutinante plagado de atajos que los relacionan. La vitalidad de la narración habita en la capacidad de comprender cada párrafo o cada escena más allá de cuál sea el soporte que la sustancie.

La escritura y el cine conjeturar frente a la gran paradoja del arte: la presencia de lo que no está, y entre las combinaciones posibles se encuentra la intersección de ambas “maneras de hacer presente”: una puede hablar de la otra. Los libros, metonimia del pensamiento, se ocupan del cine, no sólo como materia o campo de conocimiento sino que han penetrado en la forma de contar, de decir, de mostrar. El cine se ocupa de los libros, recurre a ellos como fuente de argumentos pero también ha modificado “el arte de escribir”. El juego de influencias es complejo e inevitable.

Hay otra relación posible que atrae a la intención de este trabajo: el cine ocupado en los libros, no en uno, sino en muchos libros, en sus dimensiones y en sus alcances, en el lugar que ocupan, el espacio que habitan y el ambiente que conforman. El cine que muestra una biblioteca. En algunos casos, sólo advierte un ambiente con libros en el que alguien busca algo, en otros, es el bibliotecario el que la cámara busca o el usuario que, entre hojas, desenmascara lo oculto y el argumento camina hacia una resolución. La biblioteca es así un recurso del personaje, una estrategia del guión.

No interesa en este trabajo, describir las construcciones que la biblioteca o el bibliotecario o el usuario pueden ofrecer. No nos ocuparemos de la imagen o construcción que estos conceptos pueden alcanzar en pantalla, sino que lo que nos parece interesante es analizar el aporte que el cine realiza al establecer una relación con las bibliotecas que supera la representación de un espacio, de un bibliotecario o de un usuario.

Este trabajo se propone conformar un espacio para la reflexión acerca de la representación de las bibliotecas en el cine como resultado de un proceso de representación social, canalizado por la mirada de un director. Intenta hacer pensar acerca de la presencia de las bibliotecas en películas que ya han sido vistas o proponer su visualización. También es importante reflexionar sobre la mirada hacia las bibliotecas y su representación en las distintas artes; el cine es un arte capaz de provocar un espacio para el debate y el análisis. No hay bibliotecas sin personajes, pero, en las películas seleccionadas, no hay personajes sin bibliotecas.

2. LA BIBLIOTECA REPRESENTADA

“Quizás me engañen la vejez y el temor,
pero sospecho que la especie humana –la única–
está por extinguirse y que la Biblioteca perdurará:
iluminada, solitaria, infinita, perfectamente inmóvil,
armada de volúmenes preciosos, inútil,
incorruptible, secreta.”
J. L. Borges, *La biblioteca de Babel*.

El objeto que atrae nuestra atención es la biblioteca. Lo que realmente nos atrae es la representación de la biblioteca que forja cada película. El motivo de esa atracción es el motivo profundo –en el sentido etimológico motivo (motus) es lo que mueve- que moviliza este trabajo: ver cómo se representan las bibliotecas cuando éstas son algo más que un recurso informativo. Una película se origina bajo las coordenadas espaciotemporales que su espacialidad y su contemporaneidad obligan: “tenemos un grupo de trabajo y un consumo difundido: es la dimensión colectiva que hace del cine un perfecto testimonio social” (Casetti, 1994:144), por eso el doble juego de la representación resulta ser tan interesante cuando el guión invita a la reconstrucción de otro tiempo, porque hay una mirada indefectiblemente presente que debe transportarse y tratar de ver de la misma manera que se veía en ese otro tiempo al que se ha transportado: la reconstrucción reconstruida, la representación representada¹:

El cine no nos ofrece una imagen de la realidad, sino lo que una sociedad considera que es una imagen, incluida una posible imagen de sí misma; no reproduce la realidad, sino la forma en que esa sociedad trata la realidad (Casetti, 1994: 151).

Por eso es necesario conocer lo que permita inmiscuirse en la *construcción filmica*, para, de esta manera, obtener información acerca de lo seleccionado y de lo enfocado y hasta de lo privilegiado por el guionista y el director.

El cine conquista, bajo la singularidad de su expresión, el carácter ontológico que la narratividad tiene para los hombres. El efecto de realidad producido por el cine tiene la función primordial de contar historias, en las transformaciones de los acontecimientos, “lo que acontece es la revelación del mundo en términos de una historia” (Pérez La Rotta, 2003: 9). Las primeras filmaciones ofrecen la unidad

¹ Marc Ferro dice [...] que el cine constituye un testimonio no tanto por reflejar plenamente una sociedad, cuanto porque funciona como indicador de sus puntos negros, de sus procesos mentales, de sus dinámicas posibles y de sus respuestas mayoritarias. [...] Pierre Sorlin expresa que si es cierto que el cine nos ofrece un retrato de la sociedad, habrá que preguntarse qué tipo de retrato es éste. En efecto, un film no es nunca un duplicado de la realidad, por el contrario, sólo representa algunos fragmentos seleccionados, los carga de sentido, los hace funcionales dentro de una historia o de una tesis y los reúne en una nueva unidad. En definitiva, el cine transcribe la realidad, y lo hace con instrumentos propios; el corte y la ejemplificación, el énfasis y la recomposición. (Casetti, 1994: 149)

entre montaje y una ocurrencia, hecho o suceso, que entrega al espectador un simulacro de su inherencia perceptiva al mundo y una fábula que cuenta algo propio de aquella inherencia.

El cine reelabora y enfatiza la relación entre los objetos y sus horizontes, dosifica presencias y ausencias y el hombre está en el centro de ese movimiento; para realizarlo, ha interpuesto la cámara, la ha convertido en un instrumento de su mirada y de sus intenciones. La mirada de la cámara media y proyecta la mirada humana desde la percepción como trasfondo; desde esta base el espectador se reconoce frente a la representación filmica, se identifica con la cámara y el montaje que simulan su mundo.

Las bibliotecas, casi indiscutiblemente, constituyen lugares del saber. Podríamos decir que esta representación en la medida en que se conserva y parece irremplazable constituye una creencia² y es una base de significado casi insustituible:

La mente no almacena cada cosa que percibe, es decir, no guarda cada árbol, automóvil, perro, plato de lentejas, escenas de amor, [bibliotecas] que vio u oyó. [...] Por el contrario, a partir de esos estímulos, construye una imagen – si se quiere prototípica- de árbol, automóvil, perro, plato de lentejas, escenas de amor, [bibliotecas], de modo que en cada nueva interacción con el exterior pueda calificar cada fenómeno observado –por comparación con esa imagen mental preexistente- como árbol, automóvil, perro, plato de lentejas, escena de amor, [bibliotecas] o lo que fuera.

Esta construcción de imágenes diferencia claramente la percepción de la cognición. Con la percepción obtenemos sensaciones. En la segunda, el sujeto es necesariamente activo; consciente –o no- construye imágenes, es decir, realiza una operación mental sobre lo recibido y almacena el resultado de esa operación. Estas imágenes, representaciones del mundo, ya que no son el mundo, constituyen las creencias del sujeto sobre el mundo. Debemos señalar que la construcción de representaciones no depende sólo de la interacción (dentro de la mente) entre los estímulos y los mecanismos cognitivos salvo en un momento inicial e ideal; las imágenes ya existentes también intervienen en el proceso, condicionando la que será la imagen resultante para un estímulo particular. El papel de las creencias previas en la construcción de las nuevas representaciones es fundamental. (Raiter, 2002: 12)

Toda comunidad administra el funcionamiento de conformación de imágenes, estas imágenes no son naturales, son sociales. Tenemos muchísimas representaciones, construimos un número incalculable de imágenes de los estímulos de todo tipo que hemos recibido. Este conjunto de representaciones compartidas está muy

² “Yo adopto esta última visión constructiva de las creencias: representar al mundo, incluso los hechos de la naturaleza, involucra la interpretación y la comprensión de ese mundo en términos de categorías conceptuales socialmente adquiridas. En este sentido las creencias constituyen el mundo-según-nosotros. Obviamente, esto no significa que el mundo natural o social no exista independientemente de nuestras creencias, sino tan sólo que la personas lo estructuran, comprenden y experimentan (directamente o por medio de instrumentos) en términos de sus creencias.” (Van Dijk, 2000: 43)

relacionado con el concepto de paradigma. Ya mencionamos en este trabajo este concepto entendido también como “marcos de pensamiento que permiten explicar y entender ciertos aspectos de la realidad” (Ponjuan Dante, 1998:1). Sabemos que un paradigma no se modifica por decisión de quienes lo están viviendo desde adentro, es más, todo cambio, aún más con la radicalidad de la fuerza de un paradigma, genera una resistencia que socialmente tiende a considerarse como conservadora frente al ímpetu de la reforma o de la transformación³. La biblioteca se debate entre el paradigma tradicional y el paradigma moderno, es decir, que ofrece múltiples imágenes en construcción que, en algunos casos, deberán contradecir e imponerse ante imágenes fijas, establecidas, constituidas como creencias compartidas, representaciones sociales que no ceden fácilmente.

Casi todos los cambios que tardan en conformarse como imágenes consolidadas construyen su movilidad a partir del discurso, lo que se dice no concuerda totalmente con lo que se ve, pero avisora lo que pretende en una realidad pretendida más que lograda. El cambio empieza a generarse en la palabra y, como hemos visto, el lenguaje construye, en un sentido amplio, la realidad en la que convivimos. El mundo de las bibliotecas comienza, a partir de la década del sesenta, a generar una bibliografía que presiona por poner al día, actualizar o modernizar las bibliotecas desde la actitud tanto institucional como profesional de quienes trabajan en ellas. La teoría bibliotecológica lee el mundo y analiza su puesto en ese cosmos. Enfrenta la realidad con la fuerza pulsional del cambio paradigmático y se instala en la formación de los bibliotecarios y en la instalación de las bibliotecas. La inconmensurabilidad con la que Kuhn caracteriza a los paradigmas cede ante la ductilidad y plasticidad de las ciencias sociales. Si bien no puede considerarse por fuerza de su propia definición la coexistencia de dos paradigmas, en las ciencias sociales, tal como lo plantea Follari, es un síntoma de la falta de acuerdos de toda la comunidad científica:

podemos afirmar para las ciencias sociales que hay acuerdos *en* la comunidad científica (los de quienes pertenecen a la misma teoría o, si se quiere, tradición teórica), pero no *de* la comunidad científica, dado que no existe de ninguna manera un consenso global (Follari, 2000: 115).

Podemos advertir que, en cuanto a la representación social, las imágenes privilegiaban un contenido tradicional de las bibliotecas: fundamentada en el concepto de acumulación, en la que el trabajo se gestiona de manera individual, el ambiente se

³ Ponjuan Dante establece diferencias conceptuales entre cambio, transformación y paradigmas cuando admite que “la sociedad de información es resultado de nuevos paradigmas y provoca un conjunto significativo de cambios de enfoques en el ámbito de las organizaciones. [...] Al hablar de cambios, es más sencillo y frecuente percibir e inducir cambios asociados a tecnologías, facilidades y otros recursos materiales. Las transformaciones en la cultura son mucho más complejas y lo mismo ocurre con los cambios en los modelos mentales. Mucho más cuando el cambio abarca la filosofía profesional, el ambiente, la educación, la comunicación y el ámbito, donde se deben enfrentar nuevas formas de hacer y de actuar” (1998: 3)

caracteriza por la rectitud de las formas y la linealidad de los espacios, sistema de líneas paralelas en las que la imagen de los anaqueles prevalece sobre cualquier otra estructura, colores opacos y caminos interrumpidos. Esta percepción varía de acuerdo con la época que el director quiera representar, pero aun cuando la ficcionalidad del guión permita una reelaboración del espacio, persisten estas características citadas; pensemos en la oportunidad de dotar de cualidades positivas a la biblioteca que propone el universo de lo mágico, de lo irreal o de lo puramente imaginativo como es el caso de *Harry Potter*, sin embargo es un ambiente generado en la oscuridad y en el ocultamiento, con la presencia insoslayable de una bibliotecaria sin resquicios para valores amenos o plausibles, donde hay que filtrarse para encontrar algo y los libros se suceden forrando estanterías como si fueran paredes que limitan la circulación. La inconsistencia de cualquier referencialidad podría haber conducido hacia una construcción menos negativa, con menor grado de interferencia, en la que la imaginación abonara la presencia de la literatura mágica y la presencia de una mirada estéticamente bella pudiera contrarrestar la persistencia de una magia negativa, cargada de aspectos maléficos que conviven en los objetos que habitan en la biblioteca. La construcción de esta biblioteca responde a la representación social instituida como creencia de una biblioteca que se funda en el saber oscuro, en la posesión egoísta y en el espacio infranqueable. No hay relación alguna con la esencia de la personalidad de *Potter* ni siquiera con el desarrollo del argumento, es un eslabón más en la cadena de lo secreto, resulta funcional al misterio y a las pruebas que conforman el camino inevitable del protagonista y sus amigos.

Esta representación nos confirma una constante en las películas que genéricamente podemos considerar como películas de indagación jurídica que, a partir de un caso delictivo, el protagonista investiga y busca necesariamente un aval en la jurisprudencia; generalmente es un abogado o un funcionario del poder judicial el que necesita información, suele establecer diálogos con otras personas en la sala de lectura y, en otros, es el mismo damnificado o acusado o demandante el que, ante la ineficiencia o el desconcierto, se transforma en un indagador, en un usuario que asiste, busca, hipotetiza y encuentra.

En casi todas las películas en las que aparece una biblioteca la escena gira en torno a un dato que, como veremos, es concebido de diferentes maneras, y se construye, entonces, como el lugar del saber o el lugar en el que se sabe o el lugar en donde está lo que se necesita saber. Por eso todo el espacio debe ambientarse a partir de objetos de sabiduría o conocimiento y es en esta necesidad donde aparecen las creencias colectivas, las representaciones sociales del conocimiento. El objeto por excelencia que representa el saber es el libro, la presencia de una sucesión aparentemente interminable induce a pensar en la infinitud del conocimiento. La mirada de la cámara alienta la intensidad de todo lo que falta saber, la perspectiva nos muestra un camino indomable e interminable, nuestra mirada se asienta en el asombro frente al cúmulo de la sabiduría, el conocimiento se acerca a lo inasible a pesar de estar a mano, la minusvalía del que no sabe se confirma ante la cantidad de lo que está ahí para ser aprehendido.

Las bibliotecas no están al mismo nivel que los otros espacios. Quien va hacia ella deberá subir o descender, la inestabilidad del acceso presupone la asimetría, define al saber localizado que está en un lugar aledaño, discreto, accesible pero no continuo, distante pero no alejado. El saber ocupa un lugar definido, el usuario estará constantemente habitando un espacio de frontera entre lo no sabido y la procuración del conocimiento. No se encuentra en el límite sino en la generosidad de la frontera, ese espacio sin línea que se habita con premura, por el que se pasa sin insistir en la permanencia. Todo trámite justifica la frontera, sitio de códigos, de encuentros y partidas. La gestión que conduce al hallazgo habilita la estadía y la obtención de la información conduce a una salida rápida, a la satisfacción por la resolución del trámite y al retorno al espacio simétrico, conocido, estabilizado desde el reestablecimiento de la adaptación, lo que genera una desestabilización interior al no saber, se ha resuelto y vuelve el orden bajo la apariencia de la inclusión o re inserción en el espacio profano.

Nuestros ojos son los de la cámara, su presencia nos habilita, estamos donde ella está y vemos lo que ella se propone que veamos, define nuestra mirada a través de un marco y de un objetivo. Entramos en la biblioteca o ya estamos en ella y, entonces, vemos aparecer a alguien. No hay escena en bibliotecas sin confrontación, aún cuando la estadía en la biblioteca sea secreta, funcione dentro de un plan sancionable o sea completamente delictiva, la presencia de un personaje en escena siempre es contrastativa con otro in *praesentia* o in *absentia*, pero estimado al fin. Se genera un diálogo que en el cine puede carecer de palabras pero moldearse en un juego de miradas no sólo entre personajes sino entre objetos. En las bibliotecas abundan los objetos, ordenados, sistematizados, prolijos, y allí es donde podemos corroborar el carácter indicial, término peirceano, de la imagen cinematográfica.

Al igual que la fotografía, el cine refiere a algo que ha sido o ha sido hecho en referencia a algo que representa lo que se quiere mostrar desde la imagen de lo que ha sido y habita en la mente de alguien. Las bibliotecas filmadas, excepto que el pasado sea remoto o la imaginación habilite a un tiempo no cronologizado, son reales, reconocibles, identificables. Tienen una dirección a la que nos podemos dirigir para constatar. Han sido y son, el cine les permite seguir siendo indefinidamente.

Las bibliotecas se inscriben en el espacio, tienen una espacialidad definida, un límite-frontera que establece y se encuadra en el alcance de la cámara, como afirma Barthes:

...el cine tiene un interés que a primera vista la fotografía no tiene: la pantalla (tal como observa Bazin) no es un marco sino un escondite; el personaje que se sale de ella, sigue viviendo: un campo ciego dobla sin cesar la visión parcial” (1998:106).

Ese espacio esconde como también *esconde* toda biblioteca por exceso o por complejidad. La búsqueda en la biblioteca tiene una carga de negación al hallazgo, el encuentro es esperado pero la negación no asombra. Esa negatividad se refuerza cuando existe la mediación del bibliotecario, mediación que exige un trabajo gene-

rado por un contacto con la necesidad de saber, a partir de un diálogo que no siempre encuentra la rutina de una consulta.

3. EL NOMBRE DE LA ROSA: LA BIBLIOTECA COMO JUSTIFICACIÓN

Bien, Adso, parecería que
estamos en un laberinto.
William de Baskerville

Conocer la biblioteca y rescatar algunos pocos libros del incendio debe haber sido para William de Baskerville, el protagonista adulto de *El nombre de la rosa*⁴ (1986), el último acto de una vida dedicada a la búsqueda de la verdad. Si seguimos la idea borgeana de que un momento justifica la existencia de toda una vida, quizás podríamos afirmar que ese hallazgo imponente de la biblioteca de la abadía al norte de la “oscura” Italia, fuera la justificación vital para William, o, por lo menos, la prefiguración de su destino.

Los hechos se ubican en una abadía benedictina en 1327 en la que se llevaría a cabo una reunión de variadas congregaciones católicas que debatirían acerca del concepto de pobreza en relación con la vida de Cristo y la posición de la iglesia al respecto. William arriba con su discípulo Adso para fortalecer la postura de los franciscanos sobre este tema y, al llegar, es advertido acerca de la muerte “accidental” de uno de los hermanos de la abadía. El abad le pide ayuda conociendo las dotes investigativas de William porque esa muerte ha generado un ambiente conflictivo entre los monjes. La investigación comienza y las muertes se suceden. Las víctimas están relacionadas con el quehacer bibliotecario: en primer lugar, muere Adelmo de Otranto, iluminador; luego, el traductor de griego, Venancius; después, Berengario, el ayudante de Malaquías, el bibliotecario encargado y mano derecha de las autoridades de la abadía. La mirada de William confluye en la lectura de un libro, en su manipulación y ocultamiento. El libro aumenta su curiosidad por conocer la biblioteca reconocida en su ambiente teológico y sus intentos por ingresar y tomar contacto con la colección resultan infructuosos. Conoce los impedimentos a través de la negativa de Malaquías, de la orden del abad de no dejar entrar a nadie más allá de la zona de escritura y, también, de los obstáculos físicos adaptados por estos “guardianes”, puertas aseguradas, trampas y la mayor imposibilidad que representa la arquitectura del laberinto.

El argumento nos conduce a un enfrentamiento intelectual entre dos personajes que, como establece Barthes al hablar de los niveles, no son sólo dos personajes

⁴ *El nombre de la rosa* es una coproducción francesa-italiana-alemana, dirigida por Godard en 1986. Los guionistas Andrew Birkin, Gérard Brach, Howar Franklin y Alain Godard se basaron en la novela de Umberto Eco. El reparto incluye a Sean Connery, Christian Slater, F. Murray Abraham.

sino que operan como verdaderos homenajes. Umberto Eco, el escritor del libro homónimo, en el que se basa la película, es uno de los más importantes semiólogos y se reconoce como un ávido lector, podemos inferir que la Semiótica y la Literatura son dos campos en los que investiga y a los que se dedica profesionalmente. Estos dos campos significan para él, dos presencias a las que quiere convocar: William de Baskerville nos orienta hacia la figura de Guillermo de Ockham⁵, para algunos el padre de la semiología, aún cuando esta palabra ni siquiera aparecía en los siglos XIII y XIV, reconocido franciscano y profesor en Oxford, hacedor de “una teoría del conocimiento” que consideraba a la experiencia y a la contingencia como muy importantes en su concepción del conocimiento.

El bibliotecario más antiguo de la abadía es el ciego Jorge, dos aspectos, nombre y ceguera, que nos orientan hacia la persona de Jorge Luis Borges, características que se suman a la actividad bibliotecaria que Borges desempeñó primero en la biblioteca “Miguel Cané” de Avellaneda y, años más tarde, como director de la Biblioteca Nacional.

Estos dos personajes se enfrentan en distintas oportunidades en las que queda en evidencia la oposición de criterios: el conflicto de fondo que el argumento plantea aparece en la reacción de Jorge ante la risa de los *scriptores* en presencia de William y su discípulo. La risa no debe existir en un mundo cristiano, doblega las facciones humanas y transforma a la figura humana en simiesca; sabe que los franciscanos favorecen la risa y que San Francisco era un joven sonriente por lo que su actitud hacia William ya se dibuja como defensiva y alerta. William menciona la existencia de la segunda parte de la Poética de Aristóteles, libro que ha desaparecido y cuya escritura Jorge niega respaldado en la imposibilidad de que alguien escriba cosa semejante. La tensión crece y ante la actitud de William de querer saber y ver la colección, Jorge opone la actitud de negación ante el conocimiento y de negación de un permiso que habilite a su contrincante a penetrar en los claustros de la oculta biblioteca⁶. El viejo bibliotecario reconoce que la biblioteca está destinada a “la preservación, no a la búsqueda” y que su función no está destinada a la “búsqueda del conocimiento sino a una sagrada recapitulación”.

Annaud recrea la Edad Media que describe Umberto Eco⁷ en la arquitectura de la abadía, la pretendida oscuridad con la que se tiñó al pensamiento medieval abunda

⁵ “Tras varios años pasados en disputas escolásticas fue llamado a Aviñón hacia 1324 a fin de responder ante el Papa Juan XXII acerca de acusaciones de heterodoxia en base de varias proposiciones sacadas de sus comentarios a las Sentencias. Varias de las proposiciones fueron condenadas, algunas como heréticas y otras como erróneas. Guillermo huyó entonces de Aviñón, dirigiéndose a Pisa...” (Ferrater Mora, 1979:1405)

⁶ “Importante acervo de libros reunieron los papas residentes en Aviñón durante el cisma. Más de dos mil obras, no sólo de carácter eclesiástico, sino pertenecientes a la literatura clásica, se contienen en los inventarios de 1369 y 1375”. (Millares Carlo, 1988: 252)

⁷ Umberto Eco explica en *Las apostillas a El nombre de la rosa* las circunstancias en la que escribió la novela y algunos aspectos decisivos de su argumento: “Si debía escribir una historia medieval, hubiese tenido que situarla en el siglo XIII, o en el XII, que conocía mejor que el XIV. Pero necesitaba un detective, a ser posible inglés (cita intertextual),

en las escenas, la única luz es la natural, muy pobre porque es invierno y está permanentemente nublado, y también, la luz de los faroles que suelen terminar por el suelo. La abadía es rica en pasillos, corredores, compuertas, patios, ambientes grandes con gradas que indican jerarquía, talleres y habitaciones rústicas con muebles precarios y escasos. La biblioteca, en cambio, presenta una cuidada iluminación, una distribución de los escritorios personales en filas contiguas, una cierta comodidad para los que allí trabajan, aunque el silencio es la constante que nuclea toda actividad. Sin duda, es esa tarea, la de conservar y transcribir, la que justifica la existencia de la abadía. Justificaciones encontradas, la de William y la de la biblioteca. Es posible que estas descripciones tan detalladas que permiten vislumbrar la imagen de la tarea escrituraria que se realiza en la biblioteca hayan sido documentadas en numerosas pinturas y miniaturas que se remontan al siglo XI:

El nuevo equipamiento del *scriptorium*, cuyos rudimentarios antecedentes aparecieron en el siglo XIII, permitía al copista reproducir una página mecánicamente como un conjunto de imágenes visuales y prescindir de la oralización como ayuda indispensable para la memoria inmediata. Las miniaturas y xilografías que representan *scriptoria* tardomedievales muestran a los copistas con los labios sellados, sentados en unas mesas especiales provistas de atriles, utilizando diversos marcalíneas mecánicos para guiar la vista al cotejar el original. En el siglo XIII, los ejemplares de los librerros medievales –códices utilizados exclusivamente para copiar– presentaban mayor separación entre las palabras, sin duda para facilitar la labor de los copistas que debían transcribirlos. (Cavallo; Chartier, 1998: 200)

La observación de los signos le permite a William deducir la entrada a la colección: sobre la capucha de Malaquías aparecen restos de material de construcción por lo que infiere que alguien caminaba sobre los techos cuando éste pasaba, la puerta conduce hacia un lugar subterráneo. William y Adso siguen los pasos del bibliotecario y encuentran el primer obstáculo bajo la forma de una clave, la apertura mecánica de una entrada a partir de colocar los dedos en los huecos oculares de una calavera tallada en la piedra de un altar. Adso no acepta ser el primero en bajar, la condición de maestro de William se impone en el recorrido. El conocimiento acerca de la predilección de los ratones por el papel los conduce entre un marco de calaveras y esqueletos hacia la zona de los copistas y pueden, finalmente, atravesar la puerta que estaba tan negada. Suben una escalera que parece interminable, el carácter secreto del espacio le indica a William contar los escalones y al fin su cabeza se estrella contra una tapa de madera que le permite ver lo que

dotado de un gran sentido de la observación y una sensibilidad especial para la interpretación de los indicios. Cualidades que sólo reencontraban dentro del ámbito franciscano, y con posterioridad a Roger Bacon; además, sólo en los occamistas encontramos una teoría desarrollada de los signos: mejor dicho, ya existía antes, pero entonces la interpretación de los signos era de tipo simbólico o bien tendía a leer en ellos la presencia de las ideas y los universales. Sólo en Bacon y en Occam los signos se usan para abordar el conocimiento de los individuos. Por tanto debía situar la historia en el siglo XIV, aunque me incordiasse, porque me costaba moverme en esa época.” (Eco: 30)

tanto ansiaba. Es la música la que nos habla de celebración por el hallazgo, “lo sabía” dice William exaltado, lo invade la curiosidad, la admiración, encuentra al beato de Liébana en su versión comentada por Umberto de Bolonia. William avanza desconcertado con libros abiertos en sus manos, Adso cree seguirlo pero se confunde. Pronto se encuentra con las primeras trampas, una puerta dibujada que aparenta una escalera, un espejo que lo refleja y lo asusta y más tarde, una trampa en el piso hará caer a William que es socorrido por su discípulo:

“-¡Salva los libros!, - ¡Trato de salvarlo a usted!” . Desembocan en laberinto, la cámara se regodea en cada perspectiva plagada de líneas que conducen al desconcierto. Los ambientes, habitaciones pequeñas interconectadas por distintas vías presentan una mesa repleta de libros, algunos abiertos, y las paredes tienen armarios con puertas con un borde superior arqueado que guardan libros acostados, uno sobre otro, acomodados desordenadamente. La imagen capta los detalles de las páginas, de las ilustraciones, de los colores, se detiene en figuras humanas recargadas que acompañan el texto que el joven lee en voz alta acerca del amor. Ante la incredulidad del maestro, logran salir por el ardid de Adso de atar la lana de sus prendas y caminar dejando un hilo conductor; admite William que el conocimiento clásico de su discípulo los ha salvado.

La biblioteca ya es el centro de la escena, es un espacio personalizado que invita y niega, cede y confunde, muestra y oculta. La biblioteca contiene al libro “que mata”, libro que sale para matar y que retorna a las manos de Jorge para aniquilarse.

El último encuentro entre William y Jorge en la biblioteca juega con la incapacidad de Jorge, al ser ciego no advierte que el franciscano se ha puesto guantes para manipular el códice que gentilmente le ofrece y, de esta manera no llevará a su boca el veneno con el que había relleno las hojas. William le comenta su recaudo y Jorge se desespera, le arrebató el libro y sale corriendo, manotea el farol de Adso y el fuego se propaga entre los libros con una velocidad vertiginosa.

Afuera, la Inquisición prepara la hoguera para asesinar tres inocentes acusados, entre otras cosas, de los asesinatos ocurridos en la abadía. Las antorchas caminan hacia el lugar de la ejecución y alcanzan a encender dos de las piras. Los asistentes a esa matanza advierten el fuego en las torres, corren pero nada pueden hacer.

Jorge muere calcinado, William se desespera por salvar todo el material posible, las manos no le alcanzan, no puede seleccionar y su cuerpo enmudece ante el alcance de las llamas. Logra salir para reencontrarse con su alumno; se abrazan y el maestro deja caer los libros que logró salvar para acariciar la cabeza del muchacho, su actitud responde a la pregunta de Adso: “¿son los libros más importantes que las personas para usted?”

4. FAHRENHEIT 451: LA BIBLIOTECA COMO REDENCIÓN

El que lo lea se creará superior.
Para que seamos felices,
tenemos que ser todos iguales.
Jefe de bomberos

La relación entre los libros y el fuego parece ser indestructible. En *El nombre de la rosa* vemos cómo el fuego, destinado a la destrucción y a la purificación de las “almas impuras” arrasa con las torres de la abadía, destruye el tesoro invaluable de la biblioteca y acaba con una parte irrecuperable de la cultura helénica. El fuego era una de las formas más corrientes de destrucción de las construcciones medievales en esa Edad. El fuego quemaba personas por orden de las fuerzas inquisitorias y consumía castillos, monasterios y poblados por violencia o por negligencia. Pero la quema de libros continúa exhibiendo el carácter redentor asociado a la Inquisición en un principio, sabemos que una de las tareas *purgativas, preventivas* para la juventud y la sociedad a la que hay que *cuidar* de las malas influencias y de los malos ejemplos, consiste en la quema de las publicaciones que se consideran negativas:

El fuego, en suma, ha salvado, y por lo mismo, casi todas las religiones consagran fuegos a sus respectivas divinidades. Ese poder para resguardar la vida también es, y vale la pena señalarlo, poder destructor. Al destruir con fuego, el hombre juega a ser Dios, dueño del fuego de la vida y de la muerte. Y de esa manera se identifica con un culto solar purificador y con el gran mito de la destrucción, que casi siempre ocurre por la epirosis.

La razón del uso del fuego es evidente: reduce el espíritu de una obra a materia. Si se quema a un hombre, se reduce a sus cuatro elementos principales (carbono, hidrógeno, oxígeno y nitrógeno); si se quema el papel la racionalidad intemporal deja de ser racionalidad para convertirse en cenizas. Además de lo dicho, hay un detalle visual. Quien haya visto algo quemado, reconoce el innegable color negro. Lo claro se torna oscuro. (Báez, 2005: 25)

Lamentablemente la historia nos ha demostrado que este pensamiento, esta asociación entre fuego y libros, ha habitado en varios momentos de nuestra existencia humana.

En *Fahrenheit 451*⁸, la película dirigida por Francois Truffaut basada en la obra homónima de Ray Bradbury, el fuego juega un papel desconcertante debido a la utilización que de él hacen quienes deberían apagarlo y combatirlo: los bomberos trabajan como incendiarios, están preparados para investigar acerca de la existencia de las bibliotecas, encontrarlas e incendiarlas. La razón es de estado. Un estado que nos invita a compararlo con el presentado por Orwell en 1984, con una cabe-

⁸ *Fahrenheit 451* está catalogada como de ciencia ficción, filmada en el Reino Unido, dirigida por Truffaut en 1966, basada en el texto de Bradbury de 1953. El título alude a la temperatura en que el papel arde, equivale a 233 °C.

za, el *Big Brother*, que controla, direcciona y sanciona. Las primeras escenas enfocan cámaras por todos lados, desde las que están en las antenas instaladas en los postes y en los techos hasta en las esquinas y en cada rincón. La ciudad es un gran panóptico.

La acción no transcurre en el pasado sino en el futuro, en un futuro incierto pero reconocible, con estructuras reproducidas de nuestro presente pero con una pátina de improbabilidad que es la que nos ubica en el terreno siempre reflexivo que propone la ciencia ficción, el pie en tierra es que la mirada exagerada que lleva a la despersonalización y al vacío existencial, al quiebre con el pasado y la tradición y a la actitud genuflexa con respecto al estado, está justamente exagerada, pero es esa misma actitud la que nos obliga a pensar si no estamos en un camino hacia esa sociedad inconexa, legitimada por la imagen y custodiada desde todo ángulo posible.

Los libros en *Fahrenheit 451* son objetos que profundizan el carácter instrumental que les otorgan las definiciones basadas en su interés cultural, son algo más que una ligazón con el pasado, superan la idea de trascendencia que les atribuimos desde su gestación creadora para pasar a constituirse en la consolidación de la memoria colectiva, en testigos y testimonios concientes de la importancia de lo que representan y no sólo de lo que contienen.

El hallazgo de la biblioteca, acción que nos remite a *El nombre de la rosa*, configura una de las escenas más potentes del film. Confirma la inminente transformación de Montag que advierte con sorpresa que no puede ascender por el poste de la central de bomberos hacia el lugar donde debe cambiarse; la preocupación obsesiva de las fuerzas represoras por encontrar y destruir lo que sospechaban que existía y la férrea convicción de quien, desde una figura común y pequeña se erige en distintiva y colosal. La destrucción impiadosa frente a la dignidad inconmensurable. De la misma manera que en la obra de Annaud asistimos a la reproducción de una época en la que hay una modificación de la práctica lectora: la direccionalidad de la lectura en voz alta hacia la lectura silenciosa, la individualidad lectora y transferencial de los copistas y los traductores; en *Fahrenheit 451* advertimos que la lectura como práctica íntima, autónoma, autorregulada, ya no existe, sino que el contacto con el pensamiento de los otros vuelve a necesitar ser dicho y, por lo tanto, ser escuchado, regresa la oralidad en la transmisión a través de la memorización personal de los textos. Los lectores “se reconocen”, se ocultan y viven en congregación, ocultan su capacidad reproductora y se transforman en la memoria viva, ineludible y eterna de la humanidad.

Si consideramos nuevamente esa escena en la que nos presenta el encuentro con la biblioteca ocultada, vemos que allí se dan las razones por las que es *indispensable e indiscutible* quemar los libros. Por una denuncia los bomberos llegan a una solitaria casona, rodeada de un parque con árboles altos y tratan de entrar por la fuerza, sin advertir que la puerta está abierta. Comienzan la búsqueda con brusquedad y tenacidad hasta que la cámara focaliza desde un plano en altura a una mujer de unos sesenta años, robusta, de semblante apacible y sociable, que baja despaciosamente por una escalera y que sonríe con ironía como quien reconoce

que esa situación ya había sido prevista, y que, en ese momento, vive lo que parecía siempre postergable.

La cámara registra en un primer plano compartido las caras de Montang y la lectora, las miradas se encuentran y no se dicen nada. Los bomberos empiezan a acarrear y a tirar desde las barandas los libros que encuentran. El jefe de bomberos llama a Montang y con una total satisfacción, confirma que sabía acerca de esa existencia oculta y que allí estaba resumido el pensamiento que dañaba a las personas.

Es francamente revelador escuchar al jefe de bomberos argumentando acerca de las razones por las que hay que destruir los libros: “Es toda nuestra, Montag” dice refiriéndose a la biblioteca, “todos hemos sentido curiosidad por saber lo que dicen los libros. No hay nada en ellos. No tienen nada que decir. Novelas, tratan de personas que jamás existieron, causan insatisfacción en los que no las leyeron, los impulsa a vivir fuera de la realidad”. Cada aseveración tiene el valor de la sentencia. Demuestra conocimientos referidos a los distintos campos del saber y evidencia una especial inquina contra la Literatura y la Filosofía: “las filosofías son peores que las novelas; repiten lo mismo: ‘yo tengo razón’. Unos dicen que el destino está predestinado, después dicen que hay libertad”. Sus conocimientos alcanzan la clasificación genérica: “éstas son biografías, relatos de muertos. Ésta es una autobiografía, sólo busca satisfacer la vanidad. Ser diferente para mirar de arriba a los demás”. Su juicio se dedica también a la crítica: “libros premiados, éstos tenían a los críticos de su lado”. Lo que nos llama la atención es el conocimiento del contenido de algunos textos, si bien sus comentarios pueden ser consecuencia de la lectura de fragmentos o solapas o contratapas, su valoración está relacionada con una mirada basada en los temas tratados: *Robinson Crusoe* es un libro discriminador por el trato que el protagonista le da a Viernes, Nietzsche es un autor detestado por los judíos, un libro trata sobre el cáncer de pulmón, “causará paranoia a los fumadores”; “la *Ética* de Aristóteles, el que la lee se creará superior, para que seamos felices tenemos que ser todos iguales”. El jefe de los bomberos es la ley y el estado, es la única opinión valedera en un estado despótico que despersonaliza a sus habitantes y ejerce un control asfixiante sobre ellos. Los libros son elementos del mal, instrumentos del pensar independiente, herramientas de ciudadanía. Abajo, ha quedado la lectora en medio de la pila de libros para ser quemados, se resiste a abandonar la casa. De un lado, el guardián poderoso, portador del fuego; del otro, la víctima vertical, portadora de la dignidad; en el medio, Montang, la metamorfosis hacia la libertad. “¿Quiere morir como mártir? Inquierte el jefe de bomberos, “quiero morir como he vivido”.

La lectora sintetiza toda teoría de la lectura en una frase que define la interactividad del acto lector: “estos libros están vivos, ellos me hablan”. Sólo encuentra una respuesta basada en el acto de desamor más punzante: la indiferencia; “prosi-gan” es la orden. Los libros siguen cayendo, se acumulan, algunos se deshojan; la cámara apunta a ellos con criteriosa discrecionalidad, cada imagen es un postulado de Truffaut, esos libros conforman su antología, ninguno es inocente en el universo del film, la variedad los distingue y los reúne: libros de imágenes de cuadros de Salvador Dalí, *Gargantúa y Pantagruel*, *Les Negres*, de Jean Genet, la *Autobio-*

grafía de Chaplin, autores como Pierre Klossowski, Robert Le Soir, Brendan Behan y el último en esta serie de tomas, un homenaje al cine: un ejemplar de *Cahiers du Cinema*. Truffaut admite haber tenido algunas observaciones al seleccionar los libros, en un reportaje cuenta que:

Los abogados hollywoodenses de la Universal querían que no se quemaran los libros de Faulkner, Sastre, Proust, Genet, Salinger, Audubert... 'Limitese a los libros que pertenezcan al dominio público', dicen por temor a eventuales procesos. Eso sería absurdo. He consultado a un abogado de Londres que afirma: 'ningún problema. Tiene usted todo el derecho de citar todos los títulos y autores que quiera'. Habrán tantas citas en *Fahrenheit 451* como en los once films de Godard juntos... Sólo hoy me he dado cuenta de que es imposible dejar caer los libros fuera de cuadro en esta película. Debo acompañar su caída hasta el suelo. Los libros son aquí personajes, y cortar su trayecto equivale a dejar fuera de cuadro la cabeza de un actor. Notaba que algunos planos de la película eran malos desde el principio y ahora comprendo que era a causa de esto.

Empieza el conteo para iniciar el fuego y al llegar al número nueve, la mujer superpone su voz recitando la tabla del ocho y con un gesto casi imperceptible, luego demorado en una toma directa, saca un fósforo de una caja y lo enciende, espera unos segundos como quien demora hasta ver la llama decidida y lo arroja a sus pies. Los bomberos huyen, sólo queda Montang, absorto, indeciso, inmóvil. Sus compañeros lo sacan de la casa y la escena se detiene en la mujer que, lejos de evidenciar el horror de una muerte cruel, parece esbozar una tímida sonrisa de satisfacción. Cae lentamente y la cámara se detiene en su caída, su imagen recuerda a una consagración religiosa, quizás a una inmolación sin buscar la redención de una causa, una imagen devuelve el ser inmolado en una de las páginas en el retrato adusto de Juana de Arco.

Montang ha conformado su propia biblioteca y será su casa la causa de la próxima salida de los bomberos. Su mujer lo ha delatado y sus compañeros encuentran sus libros. Pronto, otra pira, otro fuego, otro dolor. La lista es extensa, los lugares elegidos para esconderlos son expuestos uno a uno, los autores se exhiben en cada toma: otra vez Genet, Turgueniev, Henry Millar, Defoe, Dostoievski, hasta llegar al anonimato fútil de una revista de crucigramas; todo arde y Montang arranca de las manos agresoras un libro, saca su arma lanzallamas y apunta a su jefe; apenas lo ve arder porque corre desesperadamente por la ciudad hasta llegar a un lago que atraviesa hasta arribar a un bosque.

Allí lo recibe un hombre que ya sabía de él: la televisión pasaba repetidamente su ejecución, simulada pero ejemplificadora. Ese hombre, cuyo nombre es el título de un libro de Stendhal, le muestra otra biblioteca, otra memoria, otra forma de asegurar el librepensamiento y de transmitir la palabra. Caminan y en el recorrido, encuentran personas que se presentan: "Yo soy *La República* de Platón; yo, *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carrol; yo, *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett; yo, *Crónicas marcianas* de Ray Bradbury; nosotros, *Orgullo y prejuicio* de Jane Austin, mi hermano es el tomo uno y yo soy el tomo dos"; reconoce a la mujer joven que había conocido en la ciudad y ahora sabe su nombre: *La cuestión judía* de

Jean Paul Sastre. Otra antología, más universal; otra biblioteca, la memoria de la humanidad como diría Emerson. Montang será *Cuentos de misterio y de imaginación* de Edgar Allan Poe. En una escena con distintos planos, un hombre anciano, acostado en un catre dentro de una carpa precaria reproduce el texto de las *Memoorias* de Saint Simon para que su sobrino lo aprenda y, así, se asegure la continuidad. Como el devenir indefinido, el hombre muere y está quien lo continuará a su lado, con un legado imborrable, un libro.

Los libros se convierten en seres parlantes, la palabra cambia su registro pero no su esencia, la tradición queda asegurada y una biblioteca es otra vez la depositaria de la esencia humana.

5. EL DÍA DESPUÉS DE MAÑANA: LA BIBLIOTECA COMO SUPERVIVENCIA

Este libro [Biblia de Gutenberg] es el primer libro impreso y representa el inicio de la era de la razón, yo creo que la palabra escrita es el logro más grande de la humanidad. Si éste es el fin de la civilización occidental, voy a conservar, aunque sea, un pedazo de ella.
Sobreviviente

El film de Emmerich plantea una de las cuestiones que siempre han preocupado a los hombres y que, hoy, con mayor profundidad, ocupa a unos cuantos: el aniquilamiento del planeta o de gran parte de él por fuerzas naturales incontrolables. Aparece, como es de suponer, la necesidad de salvar y de salvarse, de convertir a algún personaje en héroe al rescate y de proponer la vuelta a valores éticos de convivencia que han sucumbido, en algunos casos, frente a valores económicos muy fortalecidos por quienes ostentan el poder para la toma de decisiones a nivel mundial.

El planteo es actual y la mirada de los espectadores no puede menos que relacionar ciertas actitudes de los personajes con esos otros *personajes* contemporáneos que vemos en los altos puestos gubernamentales.

Lo que a nosotros nos interesa es que Emmerich haya elegido entre la multitud de instituciones y edificios posibles, la biblioteca pública de Nueva York para refugiar al grupo seleccionado. No es una decisión al azar, la biblioteca es un lugar de reserva en más de un sentido, conserva en distintos formatos, lo que se ha pensado, investigado y descubierto; defiende, como toda institución establecida bajo normas legales, el acceso a todo aquello que pueda perjudicar el bienestar de quienes están en ella, así como del material que alberga; conforma el puente abstracto que necesita la tradición para asegurarse su continuidad y su descendencia; la biblioteca, históricamente, ha sido un refugio, un lugar de reserva y de contención, por eso su deber de custodia que, a su vez, debe ser custodiado.

Esta instalación del deber social constituye uno de los parámetros incuestionables en la representación social de la biblioteca. El imaginario social condiciona la posibilidad de cambios al solidificar estratégicamente conceptos y representacio-

nes que parecen inamovibles u hostiles a modificaciones. Por eso, hay instituciones, entre las que podemos considerar a las bibliotecas, que conviven en continuas fases de transición, tratando de alcanzar otra representación legitimada, y no logran establecer definitivamente una nueva imagen y este carácter de transicionalidad parece acompañar todo discurso descriptivo de la situación de las bibliotecas.

La biblioteca elegida es la de Nueva York porque la ciudad de Nueva York es la seleccionada, la gran manzana, la ciudad “gótica” hipermoderna, el centro del arte, la capital del estilo, es la ciudad cosmopolita, atractiva y dinámica de un país tecnologizado y contradictorio. No es la Nueva York del futuro la que aparece en el film, es la actual. El caos natural ha sido pensado para el futuro, pero la película apunta al espectador desprevenido, al que espera que la catástrofe esté contextualizada unos cuantos siglos más adelante.

La biblioteca que vemos es la que es y la que es en pleno caos, en plena debacle, ha comenzado el desbande y la gente corre y se desespera. Un pordiosero, negro, cubierto con distintas capas de ropa multicolor, con una voz extremadamente aguda y chillona, intenta ingresar a la biblioteca acompañado de un perro mediano al que no dejará abandonado y con quien habla como si fuera un compañero de vida. Su entrada se ve interferida por la acción de un guarda uniformado, negro, alto, robusto, con un bigote viril que le confiere autoridad que le dice que no puede entrar con un perro. El linyera lo interpela desde su conocimiento elemental que responde a una lógica colectiva y que asocia a la biblioteca con la libertad de acceso: “se supone que esto es una biblioteca pública”, dice a los gritos. El agente le pide que lea el cartel de entrada: “NO ALIMENTOS, NO BEBIDAS, NO ANIMALES” y que no insista. La biblioteca está custodiada, protegida por quien no advierte el nivel del desastre y continúa con su estructura férrea desbordado por la corrida de la gente.

Los enfoques dedicados a la biblioteca presentan un edificio que responde a la visión encumbrada del saber, la cámara en un ángulo fijo ascendente nos muestra un edificio al que hay que entrar después de ascender varios niveles de escalones, las puertas altas y pesadas están abiertas y desde ellas se establece un nuevo enfoque hacia las escalinatas, la gente minimizada por el ángulo en picada, se mueve dramáticamente, asciende en busca de salvataje y entra en la biblioteca hasta que una ola gigante arrasa la avenida y clausura la entrada. El hombre con su perro ya están dentro; el guardia, también.

El agua traspasa los portones y es tal su fuerza, que arrastra un auto hasta el vestíbulo de la biblioteca. Imperturbable, la miope bibliotecaria está detrás de su escritorio, no sale de su lugar y aparece en escena cuando el protagonista necesita encontrar un teléfono público y ella le indica que sólo hay en los subsuelos. La gente está alrededor de las mesas tratando de entrar en calor, las lámparas verdes, inutilizadas por la falta de energía nos advierten de una amplia sala de lectura; algunos monitores en las mesas, paredes forradas de estanterías, ventanas y escaleras que anuncian otras salas, la arquitectura al servicio de la contención. El guardián se transforma en el líder que alienta a la gente a salir ante las advertencias del joven protagonista que, hijo de un meteorólogo, sabe que no hay que abandonar los refugios. Sólo unos pocos se quedan, entre ellos un hombre con aspecto de

lector que se paraliza frente a la puerta y luego lo vemos en el grupo, una bibliotecaria, el grupo de estudiantes, conformado por la infaltable joven enamorada y de quien está enamorada el héroe, el amigo apuesto que rivaliza con él, el amigo negro, engreído por sus dotes intelectuales y capacidades tecnológicas, fiel y entrometido y, finalmente, el linyera con su perro.

El animal es ahora el guardia y es quien advierte de la presencia sonora y descomunal de un barco petrolero en plena avenida que encalla justo frente a la biblioteca. La biblioteca se ha aislado, está casi rodeada de agua, es el lugar para sobrevivir con pocos recursos, las máquinas aportan sólo chocolates y papas fritas y el calor humano partió con la muchedumbre que se lanzó a las calles.

Otra vez el fuego relacionado con los libros. La solución para no morir de frío es quemar libros en la chimenea de la biblioteca: “no puedes quemar libros” dice la joven, “¿quieres morir de frío?”, es la respuesta. Empieza una búsqueda por los anaqueles de textos que son cargados en las mesitas con ruedas para transportarlos y advertimos ciertos reparos en la selección: “Nietzsche, no lo podemos quemar”. La solución proviene de una voz ajena a la escena: “¡hay toda una sección de leyes fiscales que podemos quemar!” La banalidad de la legislación queda al descubierto y el filósofo se salva de la hoguera.

El vagabundo arranca hojas de un libro para colocar entre sus ropas y le recomienda a uno de los chicos hacer lo mismo: la sabiduría de la calle también tiene un lugar en la biblioteca.

Una de las escenas que más conecta la importancia del lugar con la urgencia del momento es la que presenta al lector conversando con la joven estudiante. Detrás de ellos, la chimenea; están sentados y él hojea un libro voluminoso, visiblemente viejo, de tapas amarillentas y de difícil manipulación. Su detenimiento presagia la negativa a mandarlo al fuego. “¿Qué es? – pregunta la chica- Una Biblia Gutenberg de la Sala de Libros Valiosos”. La asimetría entre los personajes se instala a partir de la necesaria explicación que el lector siente que debe dar ante su actitud admirativa y su extrañeza: “este libro es el primer libro impreso y representa el inicio de la era de la razón, yo creo que la palabra escrita es el logro más grande de la humanidad. Si éste es el fin de la civilización occidental, voy a conservar aunque sea un pedazo de ella.” Ésa es su decisión, esperanzado en sobrevivir, elige el mejor recuerdo, el mejor homenaje a la humanidad. Aparece aquí el valor incuestionable de la escritura, bosquejado en el reparo en la selección de libros para dar calor, explicado con firmeza y resignación con el lector.

La escritura como el máximo invento de la humanidad está basada en los cambios que su descubrimiento y su utilización generaron en la historia cultural y en la vida social:

Es bien sabido hoy que el gran salto cualitativo en la historia de la humanidad, que supuso pasar de una cultura oral a una escrita fue un proceso decisivo en el desarrollo del pensamiento lógico y formal. La escritura fue la tecnología que, en mayor medida, transformó la mente humana y la aparición del alfabeto supuso, sin lugar a dudas, el inicio de novedosas e insospechadas aplicaciones de la inteligencia racional. [...] Fue la escritura la que proporcionó al hombre la posibilidad de formular pensamientos abstractos imposibles de expresar en la inmediatez del

contexto propio de la comunicación oral. La escritura separó, además, diametralmente el sujeto y el objeto de conocimiento, una separación que, en cambio, no era viable en la inmediata comunicación oral, necesitada de contextos próximos al hablante y al oyente.

En consecuencia, son también diferentes entre sí un sinnúmero de rasgos socio-políticos, lingüístico-retóricos y psicoeducativos que acompañan a cada una de las dos culturas, la oral y la escrita (Avendaño, 2005: 11).

Otra intervención vital confirma la necesidad de recurrir al conocimiento: la estudiante tiene una herida en su pierna y comienzan a manifestarse en ella los síntomas de una infección. La bibliotecaria busca en la colección información para su diagnóstico y tratamiento: “los libros no sólo sirven para quemarlos”, dice. Sin su intervención la joven no se hubiera salvado⁹.

El edificio de la biblioteca se congela, es necesario aumentar la dosis de libros en la chimenea; la ayuda llega justo a tiempo bajo la forma del reencuentro padre-hijo y la ayuda externa arriba desde el aire con el ruido sordo de un helicóptero.

Esta película conjuga la imagen de una gran biblioteca como lo es la Pública de Nueva York con la necesidad más elemental del hombre que es su supervivencia. La representación de la biblioteca está dedicada a contradecir el caos del afuera con la calma espaciosa del adentro; la falta de información y el desconcierto que se ve desde las ventanas con la opulencia de datos y la sensatez puertas adentro. Es un lugar elegido por Emmerich como reserva y como potencial, responde al arquetipo de la biblioteca y también es capaz de estar a la altura de las circunstancias más ásperas.

6. SUEÑOS DE LIBERTAD: LA BIBLIOTECA DE LA ESPERANZA

Prefiero pensar que era algo tan hermoso
que no puede expresarse y te hace sufrir
por eso mismo. Esas voces se elevaban a
una altura y lejanía que nadie osa soñar en
un lugar gris. Era como un hermoso pájaro aleteando
en nuestra jaula que hizo derretir las paredes.
Por un brevísimo momento todos en la prisión
Se sintieron libres.
Andy Dufresne

El libro en el que se basa la película de Frank Darabont es de Stephen King¹⁰, lo que puede insinuarnos cierta precisión psicológica y un marcado ahondamiento en

⁹ El argumento se diversifica en una búsqueda en el barco encallado en la avenida, de remedios que incluyeran antibióticos suficientes para la cura de la muchacha.

¹⁰ El texto de Stephen King es *Rita Hayworth and the Shawshank Redemption*, el título original de este film es *The Shawshank Redemption*. Filmada en Estados Unidos en 1994.

las causas profundas ante las decisiones más importantes, además del azar perverso que atenta contra la felicidad. Es el caso de esta película en la que Andy Dufresne, un contador rutinario y honesto, aparece injustamente cumpliendo una condena por asesinar a su esposa en una prisión de máxima seguridad, alejada del mundo y en la que deberá estar el resto de sus días.

La capacidad financiera y la personalidad reservada del protagonista le permiten erigirse en un personaje dentro de la prisión: su trabajo cambia a partir del asesoramiento a uno de los guardias, y es transferido de la lavandería a la biblioteca. Este sitio ocupa un lugar importante en la institución, su bibliotecario es Brooks (pensemos en la sonoridad de su nombre con respecto a *books* en inglés), hombre viejo, lentificado, que evidencia la resignación de quien ya forma parte del lugar. La biblioteca es como es él y nada ha cambiado desde su llegada, todas las mañanas recorre con su carrito de madera las celdas y anota en un tablón los préstamos. En poco tiempo recorren las instalaciones, el itinerario se reduce a una muestra de los lugares que ocupan los ejemplares de la *nacional Geographic*, *Readers Digest*, la revista *Look* y algunas novelas.

Tiene como compañero un cuervo, Jake, que recogió de pichón y al que habla como si fuera un humano. No es un personaje más, es el presidiario que, como dice Red, el amigo de Andy y el narrador en off del film, se ha “institucionalizado”, es decir, se ha mimetizado de tal forma con la cárcel que ya no puede vivir si no es en ella. El afuera le es ajeno y el mundo le es completamente hostil. Red dice, refiriéndose a él en su andar fuera del penal: “ni le darían una tarjeta de la biblioteca”. Vive su salida con pesadumbre y no desea partir. Se suicida en la casa que hospeda a los expresidarios.

Andy y Red temen “institucionalizarse” y la mente abierta del economista permite diversificar la vida en la cárcel y así, buscan sentirse más útiles, más personas, más dignos. El lugar que genera esta posibilidad es la biblioteca., en ella montan escritorios y realizan trámites que ayudan a los carceleros a evadir el fisco. Andy maneja las finanzas de todos, incluido el Alcalde.

Sin embargo, la biblioteca no alberga sólo una actividad financiera. Andy decide pedir ayuda y envía una carta por semana al Senado pidiendo fondos para mejorar la colección y las instalaciones. Una carta por semana y sólo “me tomó seis años” recibir una respuesta: “Sr. Dufresne: En respuesta a sus reiteradas solicitudes, el estado asignó los fondos adjuntos para su biblioteca: \$200. Además la biblioteca local ha respondido generosamente con una donación de libros usados y afines. Confiamos en que esto colme sus necesidades. Se cierra el tema. Por favor, no más cartas”. Al leer esta nota se advierte su felicidad: “ahora, mandaré dos por semana en vez de una”, dice y tiene el primer acto de rebeldía que lo expone a las autoridades pero confirma su preparación cultural: entre el material enviado hay discos, rescata *Las bodas de Figaro* y pasa un aria de la ópera con los parlantes

El guión y la dirección es de Frank Darabont. El elenco está conformado por Tim Robbins, Morgan Freeman, Bob Gunton, William Sadler, Clancy Brown y Gil Bellows.

expuestos y llega a todos los rincones del penal. La acción paraliza a los presidiarios y “por un momento todos en la prisión se sintieron libres”.

Aquí se inicia un giro argumental hacia una humanización de la vida en la cárcel y es la biblioteca la que es centro de esa actividad, la vida exterior se permeabiliza a través de una existencia más completa, más humana, más amplia. En la biblioteca se reúnen para ordenar y clasificar los libros y Andy es el bibliotecario especializado. La voz del narrador nos informa que “en 1959 el Senado comprendió que no podía librarse de él por \$200. El comité encargado aprobó un pago anual de \$500 sólo para hacerlo callar. Contactó con clubes de libros, obras de caridad, compró saldos de libros por volúmenes”. La biblioteca aumenta su colección y los encargados de su organización tienen diálogos como estos: “El conde de Montecristo, de Du-mes, de Dumas, - ¿sabes de qué trata? De una fuga de la cárcel”; “reparación de automotores y tallados en jabón, - Oficios y hobbies, educacional, detrás de ti”.

La vida en la biblioteca es un paréntesis en ese ambiente rodeado de piedras infranqueables, es una ráfaga de libertad entre rejas, es una razón vital que los expone a la vida cotidiana y les devuelve una cierta tranquilidad que les permite sobrevivir y superar el tedio y la indolencia. Esa sensación queda impresa en el cartel que nomina a la biblioteca BROOKS HATLEN, MEMORIAL LIBRARY, el homenaje al amigo, el recuerdo constante de lo institucionalizado, la advertencia precisa de lo institucionable.

La historia vuelve a girar con la llegada de un nuevo convicto que se acerca a la biblioteca y le pide a Andy que lo prepare para aprobar un certificado de escolaridad. El desafío entusiasma al bibliotecario y las clases comienzan, día a día alternan las materias y la actitud exigente encuentra una sostenida respuesta en el discípulo. Este joven preso sabe quién es el verdadero culpable del asesinato por el que culpan a Andy, pero las autoridades no admiten esa verdad y hostigan a los dos. El alcalde manda asesinar al novato y encierra en las peores condiciones como castigo por su insistencia a Andy. El alumno había aprobado su examen cuando le dan muerte. Andy se somete pero será por poco tiempo.

Su plan estratégico sale tal como lo pensó, cada detalle es estudiado y cada decisión logra su objetivo. Escapa y engaña al alcalde, sus ahorros pasan a un tal Stevens que no es otro que su supuesto nombre y al presentarse en los bancos obtiene todos los fondos, denuncia en los medios gráficos la verdad del penal y se radica en un pueblo mexicano donde confirma su presunción acerca de la libertad. La libertad tiene ese algo que había percibido en la biblioteca: “aquí es donde tiene más sentido. La necesitas para olvidar. - ¿Olvidar?. – Olvidar que hay lugares en el mundo que no son hechos de piedra. Hay algo adentro que no pueden alcanzar, que no pueden tocar. Es tuyo. -¿De qué estás hablando?. – La esperanza. -¿La esperanza? Déjame decirte algo, amigo mío: la esperanza es peligrosa, puede hacerte enloquecer; de nada sirve acá adentro. Es mejor que te hagas a la idea. - ¿Como Brooks?”

7. NOTRE MUSIQUE: LA BIBLIOTECA COMO REDENCIÓN

- ¿Por qué las personas humanitarias no empiezan revoluciones?
- Las personas humanitarias no empiezan revoluciones, empiezan bibliotecas.
- Y cementerios.

En Sarajevo hubo una guerra reciente. Es decir, Sarajevo está destruida. Todo es precario y todo resulta desolador. Queda lo que ha sobrevivido y lo que sobrevive tiene el rasgo del horror. Sin embargo, no es un ambiente agonizante el que nos muestra Godard en *Nuestra música*, si bien el desasosiego impregna la ciudad colmada de escombros, la sensación de movimiento y de aparente normalización de las rutinas nos devuelve la idea de comienzo, de reconstrucción y de silencio. Es el silencio el que nos abrumba en este film, porque no hay una utilización de la carencia de palabras sino que cada palabra, cada frase, interrumpe un silencio gestador, creativo. El silenciamiento de quien observa con atención y participa en esa mirada con una actitud más potente que la del flaneur, con una intrigante perspectiva que busca develar algo más de lo que se ve. La palabra interrumpe ese estado alerta y a la vez quieto, inmóvil, pero no pasivo. Ese silencio que se registra en los ámbitos en donde se sabe de la muerte sin necesidad de hablar de ellos. Quizás por eso aparece en las frases seleccionadas para el epígrafe de este espacio, la palabra cementerio tan unida a la palabra biblioteca. Se impone pensar en la relación que la decisión humanitaria tiene con el compromiso y la entrega y, por eso, la muerte como consecuencia. También, que el pensar humanista conduce a actitudes intelectuales que se concretan en la escritura y, por eso, la mención de las bibliotecas como culminación de esa actividad; como contrapartida, los cementerios para quien no tiene una actividad intelectual sino comprometida con la acción directa y, en efecto, la violencia. Esas frases pueden conducirnos a esa mirada en un contexto bélico como el que registra la cámara, pero existe una relación más íntima entre las bibliotecas y el cementerio que tiene que ver con el contenido de ambos espacios y que tiñe algunas miradas con un tinte mórbido u oscuro, con una atmósfera espectral y expectante:

A propósito de muertos, soy bibliotecario; es decir, catalogo, clasifico y guardo, en su mayor parte, lo que escribieron muertos. Sí, hay muchos autores vivos, pero como van a morir; para el caso es lo mismo. Días atrás me encontré en la calle con un lejanísimo compañero de la secundaria. Al enterarse de mi oficio de bibliotecario me dijo: 'siempre te gustaron los cementerios'. Esta brusca asociación de cementerios y bibliotecas en boca de mi excamarada me dejó estupefacto, no por su verdad, comprobada (y sentida) durante años de tan melancólico quehacer, sino por su aguda brutalidad. Pero es cierto: nada es más parecido a un guardián de cementerios que un bibliotecario. A fin de cuentas, una civilización se reduce a guardar cosas -metales, libros, piedras, armas, licores, cadáveres y hasta excrementos-, para volverlas a sacar y seguir haciendo girar una rueda incansable de ocultamientos y desenterramientos. Y en esta rueda, bibliotecarios y panteoneros, tenemos mucho más poder del que nadie se imagina, ya que vivos y muertos están

en nuestras manos. De nosotros depende que un muerto continúe viviendo o que un vivo esté muerto. (Falú, 2001:12)

Esta analogía nos conduce al concepto de reconstrucción, algo debe reinstalarse después de haber sido víctima de una destrucción malograda. Nadie puede destruir completamente el germen que anida en lo material que queda y es recuperable. El cementerio es el germen de una presencia en otro tono, el del recuerdo. En un nombre, en un pequeño altar ritual, anida el germen de lo que fue y comienza a desatarse un proceso silencioso, el de la memoria capaz de transformarse en una actitud de reconocimiento, de reinterpretación, de reconstrucción de una presencia representada.

El film de Godard está organizado en tres partes que nos recuerdan a *La Divina Comedia* de Alighieri: Infierno, Purgatorio y Paraíso. En el primero, a partir de cuatro frases y cuatro piezas de música, escenas en blanco y negro y algunas pocas en color, transmiten la extrema crueldad de la guerra, la violencia premeditada y terrible, las secuelas de la masacre, el llanto y el abandono, la indiferencia y el desasosiego.

En esas escenas se confirma la única combinación posible de la guerra: la que la asocia a la muerte, cada víctima, como diría Borges "no es el muerto, es la muerte" y cada imagen sacude y fascina, desde la inexplicabilidad, al espectador. Sabemos que esa guerra es el prólogo del Purgatorio donde aparece la ciudad de Sarajevo viva entre sus escombros, su aeropuerto, sus puentes en pleno arreglo, sus calles recorridas en silencio, su biblioteca, elegida por Godard como síntoma e indicio de lo que permanece y aún se mueve.

A la ciudad de Sarajevo llega un pequeño grupo de intelectuales entre los que se encuentra un traductor con su sobrina que está a su cuidado y será el personaje relacional del argumento del film; un intelectual francés, José Goytisolo que no abandonará el idioma español en ningún momento y el propio Godard que dará una charla, registrada por la cámara sobre el texto y la imagen. El escritor español pide a su recepcionista ver la biblioteca y el auto comienza un recorrido hacia ella que permite una interconexión entre los diálogos en el interior del vehículo y lo que se ve desde él. La visión resulta desoladora pero saben que están allí para hablar de literatura, íntimamente los asombra y los doblega esta asociación: "hay más inspiración y humanidad en la derrota que en la victoria, y más poesía."

La biblioteca ha quedado reducida o redimensionada en un espacio de piedras, con escalones fortalecidos y ventanas abiertas irremediadamente. La luz solar se impone por falta de interferencia y el aire se presiente polvoriento por la presencia de ruinas y de escombros. Goytisolo lee sentado en una piedra lo que piensa en un tono adusto, sentido y nivelado. No sabemos quién lo escucha pero inducimos, por su mirada imantada por las páginas, que lee para él mismo y lo hace en voz alta para sentirse, para contradecir el silencio que lo predijo. Una niña asciende por las escaleras para dejar un libro a un bibliotecario reconcentrado que está sentado en los únicos muebles que aparecen: una mesa a manera de escritorio y una silla que él ocupa. Una mujer ágil, que recorre permanentemente los espacios, toma ese

libro y lo arroja con desconsideración a una pila; recoge otro y lo pone sobre el escritorio del hombre que escribe en un cuaderno sin parar. Desecha y selecciona, acumula y descubre, está obligada a elegir con ligereza lo que vale, lo que debe ser registrado cuanto antes, no sabemos de qué textos se trata, pero sí sabemos que hay un criterio detrás de esa actitud. La reconstrucción no da margen al diálogo ni a la contemplación, la actividad constante se contrapone con la figura que conforman dos personajes mirando la ciudad desde los balcones que ofrece la estructura de la biblioteca. La mirada confirmadora, seria, sin otros comentarios que los destinados al asombro por la destrucción.

La incommensurable imaginación de Godard atrae a un manifiesto sobre la libertad que una pareja de indios americanos plantea ante el bibliotecario permanentemente sentado escribiendo sin cesar. La actividad frente al discurso, la palabra escrita, registradora y documental, frente a la gravedad de frases orales, fuera de un contexto práctico. La diversidad en la biblioteca concita al escribiente, al lector y al orador.

El film de Godard camina en lo que podemos denominar una zona de frontera entre el cine narrativo y el cine documental. En muchos pasajes la intencionalidad documental prevalece sobre el hilo argumental que, lejos de fortalecer la linealidad, apenas la sostiene. El personaje de Olga, la sobrina del traductor se constituye en ese hilván que permite comunicar las tres partes del film, es una sobreviviente que comparte la estadía en la biblioteca y decide actuar en una ofensiva supuesta pero demoledora, al presentarse como alguien que decide inmolarse en un teatro y es asesinada ante la gente. En el paraíso ella vivirá sin sobresaltos.

El carácter documental¹¹ que propone Godard permite confirmar "de qué modo una mirada documental puede plantear cuestiones muy diferentes a las de una mirada de ficción" (Nichols, 1997:16) El documental ejerce un posicionamiento probatorio, "el estatus del cine documental como *prueba* del mundo legitima su utilización como fuente de conocimiento" (Nichols, 1997:14). La ficción hace que un mundo verosímil parezca real; el documental consiste en una argumentación acerca del mundo que debe resultar persuasiva. Esa forma de conocimiento

¹¹ "El documental como concepto o práctica no ocupa un territorio fijo.[...] En vez de una, se imponen tres definiciones de documental, ya que cada definición hace una contribución distintiva y ayuda a identificar una serie diferente de cuestiones. Consideremos pues el documental desde el punto de vista del realizador, el texto y el espectador." (Nichols, 1997:42) Desde el punto de vista del realizador se basa en términos de control. Tiene menos poder controlador que el director de ficción. Controla ciertas variables de preparación, el rodaje y el montaje. No tiene un control total sobre los decorados, la iluminación, ni sobre las actitudes de los protagonistas. Desde el punto de vista del texto, los documentales forman parte de la lógica informativa. la economía de esta lógica requiere una representación, razonamiento y argumentación acerca del mundo histórico. Funciona en términos de resolución de problemas. Desde el punto de vista del espectador, éste desarrollará capacidades de comprensión e interpretación del proceso que le permitirán entender el documental.

indica una acción de compromiso social que contribuye a la construcción de la memoria colectiva. El estatus probatorio, la capacidad de representación y las estrategias argumentativas caracterizan al film documental. En *Nuestra música*, Godard matiza la documentalidad con la ficcionalidad, la veracidad con la imaginación. Esta dosificación favorece la visualización y la reflexión. La biblioteca forma parte de Sarajevo y es su síntoma privilegiado. Allí se instala la reconstrucción a partir de lo que ha sobrevivido, y así como decíamos junto con Borges, que el muerto era la muerte, podemos decir también que cada superviviente es la vida. Si la biblioteca conlleva la idea de la muerte, en este film sintetiza la resurrección.

8. FILADELFIA: LA BIBLIOTECA COMO SÍNTOMA SOCIAL

- ¿No estaría más cómodo en la Sala de Investigaciones?
- No, ¿eso lo haría sentir más cómodo a Ud.?

La base de nuestra comunicación es el signo¹², cualquier movimiento corporal, marca o símbolo se utiliza para transmitir pensamientos, información, pareceres, etc. A lo largo de la historia de los estudios semióticos se han intentado numerosos procesos de clasificación de los signos o de los sistemas de signos. En la clasificación más constante de los signos encontramos el síntoma que³ es un signo compulsivo, automático, no arbitrario, como el del significante unido al del significado a la manera de un enlace natural⁴ (Sebeok, 1996:40). Los primeros ejemplos empleados por la semiótica constituyen un recorte de síntomas. Expresan información a partir de un signo en el cuerpo.

Un síntoma social es un signo que convive en un cuerpo social. Es un síntoma que expresa una anomalía, una patología que se evidencia, no ya en un cuerpo individual, sino en ese cuerpo colectivo que es la sociedad en su conjunto.

La biblioteca forma parte de la sociedad, es una institución u organismo que convive en un seno social y ejerce sus actividades con miembros de esa sociedad a la que pertenece. Si bien ocupa un espacio propio, localizado, caracterizado por aspectos diferenciables de otros espacios, reproduce, a la manera que plantea Bourdieu las valorizaciones que priman en la sociedad: reproduce actitudes positivas como el otorgamiento de méritos y actitudes negativas o que provocan conse-

¹² “No es muy conocido que la ciencia de los signos, la semiótica, surgió a partir de los intentos de los primeros médicos del mundo occidental de comprender cómo funciona la interacción entre el cuerpo y la mente en dominios culturales específicos. En realidad, en su uso más antiguo, el término semiótica se aplicaba al estudio del modelo observable de síntomas psicológicos inducidos por enfermedades particulares”. (Sebeok, 1996:11)

cuencias objetables como los prejuicios.¹³ Así como la escuela, para estos autores, legitima la reproducción arbitraria de *la cultura*, la biblioteca ejerce mecanismos similares que, a su vez, reproducen los legitimados en otras instituciones como la escolar.

En *Filadelfia*, el personaje protagonista, encarnado por Tom Hanks, Andrew Beckett, enfrenta una enfermedad Terminal, SIDA, en momentos en que esta enfermedad aparece en los medios y en los ambientes sociales con una dosis muy alta de prejuicio: “se enferman los homosexuales y los drogadictos”. Aparece un concepto de enfermedad como castigo que convivió con algunas posturas infranqueables ortodoxas religiosas, la enfermedad como sanción ante una conducta que no responde al comportamiento socialmente considerado como apto, ético y predecible.

Andy no sólo padece los síntomas de su enfermedad y las consecuencias que esto le produce, la pérdida de su trabajo, sino que también padece un síntoma de una enfermedad social como es la intolerancia, la incomprensión, el desprecio del otro, la desconsideración de lo distinto y el prejuicio.

El protagonista debe indagar sobre su caso, decide enjuiciar a sus empleadores por discriminación, visita a un abogado que interpreta Denzel Washington, el noveno abogado que visita y todos, incluido él, se niegan a representarlo. Inicia su propio caso y acude a la biblioteca para buscar información sobre casos de discriminación. Su aspecto se ha modificado, aparecen en su cara más manchas rosadas (Kapozi), ha adelgazado notablemente y la delgadez se le nota especialmente en su rostro al que debe sumar la palidez y las ojeras. El director, Jonhatan Demme, ejerce una mirada detenida en el aspecto de Andy también en cuanto a la vestimenta, aparece con un sombrero oriental multicolor que se contradice con su atuendo formal de abogado con el que aparecía hasta el momento de su desvinculación con la empresa. Andy ha cambiado. Su vestimenta informal indica ese cambio y enfrenta a una sociedad anquilosada en sus prejuicios.

La escena que nos convoca inicia con Andy leyendo y el bibliotecario le trae un libro: “tiene razón, hay un capítulo que relaciona discriminación con SIDA”. Su actitud demuestra una gran incomodidad, se queda a su lado sin hablarle pero con necesidad de hacerlo hasta que Andy advierte esa postura y lo mira. El bibliotecario lo invita a utilizar la Sala de Investigaciones, esto es notado por el resto de los lectores que miran sin disimulo a Andy y éste se niega. Coincidentemente el abo-

¹³ Pierre Bourdieu y Jean-Claude Passeron en *La reproducción*, intentan demostrar “el trato desigual que da el aparato escolar a los individuos procedentes de distintas clases sociales [...] El modelo así anunciado revela, de modo extraordinariamente lúcido, los mecanismos por medio de los que se realiza la reproducción del orden establecido, mecanismos que, por su sutileza, escapan a la percepción normal, y llegan a contar con la adhesión de los sectores más desfavorecidos por su funcionamiento. [...] La definición de cultura es siempre una definición social. Pero la escuela hace propia la cultura particular de las clases dominantes, enmascara su naturaleza social y la presenta como la cultura objetiva, indiscutible, rechazando al mismo tiempo las culturas de los otros grupos sociales. La escuela legitima de tal manera la arbitrariedad cultural” (Bourdieu – Passeron, 1998:18)

gado representado por Washington está allí, escondido tras los libros que pone estratégicamente en el escritorio para no ser reconocido por Andy, pero ante la actitud del bibliotecario, reacciona y aparece frente a ellos. Andy lo reconoce y lo llama “abogado” con premeditación. Ese vocativo parece enfriar la situación y el bibliotecario abandona la escena, también se va uno de los usuarios, indignado.

En la biblioteca, donde Andy padece el rechazo, encuentra la aceptación, el abogado acepta tomar el caso y comienzan un diálogo sobre lo que ya había investigado: “ésta es la esencia de la discriminación: formar opiniones sobre otros, no basadas en méritos individuales sino por pertenecer a un grupo de características asumidas [...] La Ley de rehabilitación de 1973 prohíbe la discriminación de personas...” la cámara en alto plantea un plano total de arriba que se aleja en un zoom lento. Esa imagen indica una consecución de ese encuentro, se sella una amistad más allá del planteo laboral.

La biblioteca es el lugar elegido por Demme para evidenciar el síntoma social de la intolerancia, se erige como el cadalso de “la muerte social que se da antes de la muerte física”. El lugar del saber se convierte en el lugar de la ignorancia, reproduce el prejuicio social y expulsa indirectamente al lector, actitud inconcebible en una biblioteca. La biblioteca está enferma y el antídoto tardará en llegar.

9. CONCLUSIONES

Toda biblioteca responde a una concepción del conocimiento, es un lugar del *saber* donde el conocimiento se valora y ese valor se comparte con el lugar que el saber ocupa en la sociedad. Ese espacio debe estar ordenado, ser estable y silencioso, apto para la concentración y el descubrimiento. Las bibliotecas, cuando están aparentemente vacías, sin usuarios, como en algunas escenas de *El nombre de la rosa*, propician la revelación, el encuentro con una verdad buscada; el espacio se torna ideal para la concentración profunda y para la recepción de esa respuesta que necesita un ambiente propicio. Las bibliotecas que albergan usuarios como sucede en *Filadelfia* o *Sueños de libertad*, proponen la comunicación, el diálogo que hace avanzar la trama, la interacción con el otro que permite develar algún dato que oriente en la búsqueda. La *revelación*, como la presencia de un *Deus ex macchina*, en la biblioteca visitada a solas; la *develación*, paso a paso, velo a velo, en la posibilidad del encuentro. Un lugar aparte ocupa la biblioteca en ruinas de Sarajevo en *Nuestra música*, en la que las ruinas no sólo son del espacio aludido, sino que ocupan toda una ciudad y todo un discurso profundo y esperanzado.

La manera en que la cámara, ese ojo confidente y cómplice, indaga y muestra, nos advierte de lo relevante en la biblioteca; cada detenimiento es una intensidad manifiesta; la selección evidencia el compromiso del director en el tratamiento del mundo real y su concepción de la conceptualización del conocimiento. Podemos destacar las entradas de las bibliotecas, las puertas grandes y pesadas, los pasillos centrales, las estanterías altas; allí se opera el pasaje del personaje a ese ámbito *sacralizado*, a la vastedad del saber, al orden y a la organización del estudio. El

ejemplo más evidente lo esgrime la descripción del laberinto para el acceso y para la movilidad dentro de la biblioteca en *El nombre de la rosa*, la inaccesibilidad al conocimiento pone de manifiesto el lugar que la mirada religiosa medieval le otorga al saber considerado profano. En la selección que realiza el director se dimensiona y se potencia el ámbito bibliotecario y cada detalle nos cuestiona desde nuestra mirada. Leer estos textos filmicos nos invita a construir significados; las películas como textos nos conducen a la relación del cine y la narratividad.

Atendemos especialmente al nivel de contenidos representados en la película, nos interesa considerar qué imagen de la biblioteca se transmite, qué elementos conforman el ambiente y qué características los definen. Vemos cómo los empleados que trabajan en las bibliotecas responden a esa imagen, desde el estereotipo exagerado de los bibliotecarios de *El nombre de la rosa* en una abadía de piedra en el invierno montañoso hasta la meticulosa y responsable bibliotecaria de la Biblioteca Pública de New York. Los detalles en el mobiliario potencian la energía que las bibliotecas encierran, caracterizan un estilo que define el concepto de comunicación que en ellas emerge. Vinculan los paradigmas tradicional y moderno que califican a estas instituciones, las bibliotecas que se reorganizan desde la escritura con un mínimo cuaderno como en *Nuestra música*, hasta las que muestran computadoras en los escritorios como en *El día después de mañana*.

Las bibliotecas aparecen en el desarrollo de un argumento ya empezado, se vinculan con otros espacios, pero es la presencia del protagonista en ellas lo que las convoca. En las bibliotecas analizadas, la biblioteca no es un lugar más, no es un espacio para lograr encontrar ese dato revelador que se circunscribe a la búsqueda, sino que es un ambiente logrado en el que el personaje vive más que transita y lo hace compenetrándose de la atmósfera que ese ambiente propala. Las bibliotecas son así, ejes importantes por donde gira el argumento; resulta indispensable mencionarlas en el desarrollo del relato, porque son verdaderos escenarios por los que los protagonistas ambulan y conviven. De esta manera, podemos considerarlas como construcciones que nos devuelven una imagen compartida, reconocemos esas imágenes como pertenecientes a una biblioteca, responden a la imagen que tenemos de ellas y confluyen en la concepción del conocimiento que la sociedad comparte.

Cada uno de los análisis de las películas nos enfrenta a una biblioteca única y, a la vez, semejante a las otras. El libro las constituye como recurso indispensable y la necesidad de conocimiento las justifica como estrategia inevitable desde donde se erigen como espacios vitales del argumento. No podemos relatar *El nombre de la rosa* sin insistir en la descripción de la biblioteca y pensar, luego, en la situación cultural del medioevo. Las escenas de los encuentros con los libros en *Fahrenheit 451* se sintetizan en esa pila ardiente que contiene a una lectora, quizás la última bibliotecaria, y consume la capacidad de resistencia de un mundo futuro, alienado y vigilado. En *El día después de mañana*, la biblioteca es el lugar de supervivencia que provee, no sólo conocimiento, sino también libros para asegurar un fuego capaz de contrarrestar el congelamiento. Es imposible no reparar en la presencia de la biblioteca que mejora la calidad de vida de los convictos en *Sueños de libertad*, lugar

de aprendizaje en el que, por un momento, se sienten *afuera*. Las escenas en la biblioteca de Sarajevo en *Notre musique* nos envuelven de interrogantes sobre la condición humana, su capacidad, tanto para la destrucción como para la reconstrucción. Una escena reveladora de una sociedad intolerante es la que alberga a Tom Hanks y a Denzel Washington frente a ese bibliotecario hostil en *Filadelfia*, la incompreensión en una institución que debe desconocer la discriminación.

Las bibliotecas se presentan como espacios vitales superadores de su carácter utilitario, no se restringen al encuentro de una información importante, representan verdaderos escenarios en los que los protagonistas habitan y ejercen un rol considerable en el desarrollo del argumento.

Este trabajo ha pretendido invitar a una reflexión a quienes como lectores, bibliotecarios o espectadores nos gusta indagar en los textos la presencia de lo que queremos. Si bien ha considerado una cantidad apreciable de películas, son muchas más las que se podrían citar y, seguramente, unas cuantas nos resulten desconocidas. También se podría asegurar que hay muchos más elementos analizables que los que aquí hemos citado, y que el mundo del cine es objeto de estudio desde otras perspectivas y que, día a día, investigadores aportan nuevas respuestas a cuestiones antiguas o modernas. Nuestro interés estaba centrado en generar más interés y quizás, lo mejor que pudiera pasarle a este intento es generar otros intentos y constituirse en el germen de investigaciones más valiosas. Quizás ocurran y a lo mejor, las podamos ver "próximamente, en esta sala".

10. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Avendaño, Fernando Carlos. *La cultura escrita ya no es lo que era*. Rosario: Homo Sapiens, 2005.
- Barthes, Roland. "Le troisième sens", en *Cahiers du cinema*, 22, 1977.
- *Image, musique, text*. Londres: Fontana, 1977.
- *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós, 1986.
- *La cámara lúcida: notas sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós, 1998.
- Bazin, A. (1958) *Qu'est ce que le cinéma? I: Ontologie et langage*. París: du Cerf.
- Bourdieu, Pierre; Passeron, Jean Claude. *La Reproducción: elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. México: Laia., 1998.
- Braga, María Laura. "Umberto Eco" en Zacchetti, Victorino. *Seis semiólogos en busca del lector*. Buenos Aires: La Crujía 1999.
- Carmona, Ramón. *Cómo se comenta un texto fílmico*. 2ª. ed. Madrid: Cátedra, 1993.
- Casetti, Francesco. *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra, 1994.
- Casetti, Francesco y Federico Di Chio, *Cómo analizar un film*. Buenos Aires: Paidós, 1994.
- Deleuze, Gilles. *La imagen movimiento: estudios sobre cine I*. Barcelona: Paidós, 1994.

- *La imagen tiempo: estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 1996.
- Eco, Humberto. *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen, 1979.
- *Apostillas a El nombre de la rosa*. Buenos Aires: Lumen / de la Flor, 1986.
- Ferrater Mora, José. *Diccionario de Filosofía*. Madrid: Alianza, 1979.
- Follari, Roberto. *Epistemología y sociedad: acerca del debate contemporáneo*. Rosario: Homo sapiens, 2002.
- Gómez Hernández, José Antonio; Saorín Pérez, Tomás. *La imagen actual de las bibliotecas públicas en la cultura de masas*. Disponible en <http://www.fundaciongsr.es/bp/bp04.htm>.
- Gracia Armendáriz, Juan. "Reflexiones en torno a la representación y uso de la biblioteconomía y la documentación en la novela y el cine" En: *Documentación de las ciencias de la información*, 17. Madrid: Editorial Complutense, 1994.
- Kuhn, Thomas S. *La estructura de las revoluciones científicas*. México: FCE, 2002.
- Lotman, Yuri M. *Estructura del texto artístico*. Madrid: ISTMO, 1978.
- Marchese, Angelo; Joaquín Forradas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 1994.
- Metz, Christian. "La gran sintagmática del film narrativo" en: Barthes, Roland, *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1972. Pp. 147-153.
- Millares Carlo, Agustín. *Introducción a la historia del libro y de las bibliotecas*. México: FCE., 1988.
- Morin, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Seix Barral, 1972.
- Pérez la Rotta, Guillermo. *Génesis y sentido de la ilusión filmica*. Bogotá: Siglo del hombre, 2003.
- Ponjuan Dante, Gloria. "El actor de los cambios" en *Gestión de información en las organizaciones: principios, conceptos y aplicaciones*. Santiago de Chile: Cecapi.
- Raiter, Alejandro. *Representaciones sociales*. Buenos Aires: Eudeba, 2002.
- Ricoeur, Paul. *Historia y narratividad*. Barcelona: Paidós, 1999.
- Van Dijk, Teun. *Ideología: una aproximación multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa, 2000.
- Verón, Eliseo. *Esto no es un libro*. Barcelona: Gedisa, 1999.
- White, Hayden *El contenido de la forma: narrativa, discurso y representación histórica*. Buenos Aires: Paidós, 1992.