

**UNIVERSIDAD MICHOACÁN DE SAN NICOLÁS DE
HIDALGO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA “SAMUEL RAMOS”
MAESTRÍA EN FILOSOFÍA DE LA CULTURA**

“Filosofía, Cultura y Cine”

**Tesis
Para obtener el grado en
Maestro en Filosofía de la Cultura**

Presenta: Lic. David Rubén Zalapa García

Asesora: Dra. Maria del Rosario Herrera Guido

Junio de 2007

ÍNDICE

Introducción	3
I. LA FILOSOFIA Y EL CINE	13
1.1. El montaje	13
1.1.1 Idea-Montaje	23
1.2. La filosofía y el cine, la imagen de un pensamiento	47
1.2.1 EL vértigo y lo siniestro	48
1.2.2 Un cine ontológico y verosímil	59
1.3. Deleuze: el cine, la imagen-movimiento	79
1.3.1 La imagen-movimiento	82
II. EL CINE Y LA FILOSOFIA:	115
2.1. La imagen-tiempo	115
2.2. La acción cinematográfica	137
2.2.1 La carta del cine	139
2.2.2 Las cartas de Rossellini, el mensaje de lo real y no-real	150
2.3. Historia en el cine: un nuevo sentido	177
2.3.1 El cine: su relación social y política: La guerra en la vista de un mimo; el gran dictador	179
2.3.2 Caligari, una historia psicológica	193
Conclusiones	218
Bibliografía	227

Introducción

Ha nacido de la luz, hijo de los accidentes temporales y espaciales; el cine con su luminiscencia sobre las sombras crea imágenes. Imágenes de un tiempo, de objetos y fenómenos, el cine es de todas las artes el que más parece querer contar. Pero ¿contarnos qué? De todas las artes ninguna necesita tanto de la existencia del mundo exterior como el cine. Mientras que pintores, músicos o dramaturgos pueden revertir la mirada hacia un mundo interior, los cineastas deben primero mirar y oír el mundo, para después recrearlo en su espíritu dando forma a la obra. De manera necesaria la cinematografía recurre al catálogo de las cosas y los seres existentes, ciudades, mares, selvas, desiertos, hombres mujeres, animales, lluvias, sol y viento aparecen en el cine con su forma natural. Una imagen sigue a la otra y aquel viento deja de ser únicamente un murmullo para convertirse en parte de un llanto. El cine en un principio registra, toma las cosas en su forma natural. Lumière parece reagitar la llegada de un tren como un mero hecho que confiere a la memoria del celuloide, el cinematografista parece no querer decir nada con este registro, ni siquiera expresarse a través de la imagen animada y, sin embargo, ha hecho una elección, ha decidido filmarlo desde ese ángulo y no otro, pues nos deja vislumbrar algo de la concepción de su mundo.

Mientras que Lumière con sus filmes nos deja ver lo que le interesaba, los elementos que le parecían filmables, momentos o elementos de la realidad dignos de atención, considerando a la realidad filmada como algo unitario y concreto que espera allí a ser filmado y recogido. Los filmes de Méliès nos presentan la mentira e ilusión. Para este director no sólo se registra, se crea; en lugar de recoger la realidad con su cámara crea una realidad mediante la imagen, viajes fantásticos, seres extraños, perspectivas inusuales, todos ellos conforman un nuevo mundo, o mejor dicho completan el mundo hasta entonces filmado, que ya no sólo presenta la realidad

material, sino también esa otra realidad que se encuentra en nuestra vida: deseos, sueños o temores.

Un cine que cree en la realidad, que cree en la imagen. La cinematografía oscila entre estos polos; requiere de ambos, pues únicamente ambos pueden darnos una mejor apreciación de los seres. No hay cineasta que a la vez no esté recogiendo la realidad y dando una imagen como realidad. Si la cámara puede ser considerada como una prolongación de la mirada, debemos recordar que no hay mirada que no se resuelva en la mente, ya que toda mirada es una lectura del mundo, de sus signos y cifras. El cine lee al mudo y con él a nosotros, cual ventana que muestra no sólo el paisaje existente, sino también aquel que únicamente existe para esta ventana. Pensar en el cine como una ventana hacia lo real no conlleva nada de naturalismo, dado que toda ventana es una elección en el infinito mar de fenómenos y objetos que la realidad presenta, puesto que toda ventana es un acto de pensamiento y de voluntad, es creación.

El cine crea, pues quiere contarnos nuestras historias y lo hace a partir de la idea que cada uno de sus creadores percibe, que deciden la escena. Los creadores de la ventana son los creadores del film, los directores en la mayoría de los casos, esos que deciden cuál será el punto de vista, qué orden llevarán las imágenes, qué color o sonido las acompañará. El cine es un asunto de pensamiento: Fritz Lang por ejemplo nos presenta un auto visto desde arriba mientras los demás avanzan para sugerirnos que algo sucede en su interior, un asesinato que se ha llevado a cabo y no hemos necesitado verlo para darnos cuenta de él. El que las cosas estén en la pantalla no es más que el primer requisito, ya que el fin es que las cosas nos cuenten, nos hablen sobre aquello que las trasciende: una idea. Y con ella la necesidad de la expresión que da forma al cine de manera total, únicamente al expresar las imágenes que pasan de ser meras

reproducciones de personas en movimiento a la expresión de una sociedad, un tiempo, un estado de ánimo o un deseo.

Realidad y ficción dan origen a la idea del cine, como la representación más próxima a la realidad, pero no únicamente material, sino social, psíquica, humana. Este es el motivo que guía de manera primordial la elaboración de esta tesis, intentar encontrar en el cine esa idea que ha influenciado a la humanidad desde hace ya cien años, ver en el cine un generador de ideas. Si la condición primordial de la cinematografía es la fusión entre realidad material e imaginación, es decir, pensamiento para dar origen a una idea y su expresión, podemos deducir que su análisis nos permitirá entender cómo nos relacionamos con este fenómeno cultural, cómo sus imágenes contribuyen a darnos forma mientras continuamos elaborando nuevos filmes que su vez inciden sobre nosotros para continuar construyéndonos como sociedad. El cine será así entendido como un pensamiento dinámico, en constante modificación, un pensamiento en acción.

No siempre podemos ver en el cine una explotación económica. Rossellini hacia el final de su carrera decide abandonar la producción cinematográfica en búsqueda de un conocimiento más exacto y científico del mundo, realizar una actividad que según él sea más productiva y útil para la sociedad. Sabemos que esto no fue así, que él se percató de la importancia y poder de la imagen y decide construir filmes para educar a la sociedad, así como escritos para poder instruir y entender nuestra relación con la imagen. “Sócrates” (1970) es uno de los filmes que creó para explicarnos la complejidad del conocimiento y como éste se encuentra en la relación entre el lenguaje como verdad y diálogo, como único medio para extraerla. El cine así no sólo nos presenta lo que somos o deseamos ser, también intenta educarnos o dirigirnos de manera negativa o positiva. El cine es creación en todo sentido. Pero, ¿puede el cine crear una reflexión

filosófica? ¿De qué manera la filosofía se vale de este medio de expresión para explicarnos su pensamiento, si es que lo hace?

Para poder entender este fenómeno y su relación con el pensamiento filosófico partimos de un momento esencial en su historia: el montaje. En la descripción del montaje que hemos realizado hemos pretendido señalar cómo toda imagen fílmica se basa en un pensamiento-acción, como lo postula Deleuze, al referirse a los directores cuales pensadores que hablan con imágenes-concepto en lugar de palabras-conceptos. Sus imágenes-movimiento e imágenes-tiempo toman el lugar de los conceptos lingüísticos y formulan pensamientos que se representan en imágenes en acción. La primera pregunta que viene al recapacitar en esto es ¿cómo responden a este pensamiento los filósofos? ¿Desde dónde se viene abordando la reflexión cinematográfica?

Si bien el cine desde sus orígenes ha suscitado diferentes análisis y estudios, la gran mayoría se han centrado en la parte técnica o estética; las discusiones sobre cine por lo general han tomado el camino de una justificación artística: Uno de los problemas principales que trataron los primeros teóricos cinematográficos consistía en preguntarse si era posible o no considerar al cine como un arte. Las diferentes respuestas a esta pregunta pueden dividirse en dos: los detractores del cine como arte y aquellos que veían en él no sólo al séptimo arte, sino la culminación de las artes. Una tercera respuesta a esta pregunta advertirá al cine más que como un arte o un mero espectáculo técnico, como un fenómeno simbiótico entre ambos campos, por lo que el cine es más que una creación artística. Por ahora no nos detendremos a profundizar en esta pregunta estética del cine; la dejaremos para otro futuro estudio. Lo importante en este momento es hacer notar que ésta es una de las vertientes teóricas privilegiadas en el análisis cinematográfico.

Una segunda vertiente privilegiada por los teóricos de cine se centra en su estructura lingüística, en ver al cine como un nuevo lenguaje. La importancia de este tipo de análisis lingüísticos y narratológicos consiste en crearle al cine un lenguaje propio que lo separe de la dependencia de las artes y con ello una nueva forma de relatar o contar una historia. Si bien en este tipo de análisis se pueden encontrar semejanzas con el lenguaje literario o el discurso teatral, el cine parece separarse de estos lenguajes para crear el suyo, que como ya hemos visto es el lenguaje de las imágenes en movimiento. Bajo esta misma perspectiva lingüística pueden incluirse los análisis del lenguaje cinematográfico como intento de explicaciones semiológicas, donde lo importante ya no radica en atribuirle al cine una independencia de los lenguajes artísticos, sino simplemente analizar la estructura significativa y simbólica de las imágenes que se desprenden y conforman este nuevo lenguaje que es el film.

Otra de las más comunes formas de abordar o tratar al cine ha sido mediante las historias de la cinematografía, que pueden dividirse en dos: las que recopilan datos y las que intentan hacer un análisis histórico-social de los filmes o corrientes y su importancia en determinados momentos históricos y actuales. Las primeras, que son las más comunes y numerosas, toman a la historia del cine como un cúmulo de fechas y nombres, dando datos únicamente de los momentos más relevantes y generales en dónde se desarrollan y quiénes las realizan, terminado por convertirse en fichas técnicas: no podemos dejar de reconocer la importancia de esta tarea que sirve de archivo y mantiene por lo menos en registro aquellos filmes que tienden a desaparecer y olvidarse en la niebla del tiempo. Los segundos escritos históricos del cine realizan una historia diferente, una historia racionalizada, pensada en función de otros elementos como pueden ser el momento social y político al que la película hace referencia o de donde procede, convirtiéndose en una historia de obras, es decir, una secuencia de

películas que terminan por ser una crónica de su tiempo, como historias de análisis paradigmáticos de una película clave para determinado año o época. Este segundo tipo de escritos históricos son los que en lo particular nos sirven y tomaremos en su momento para acercarnos a lo que en esencia esta tesis persigue: vincular al cine con los aspectos reflexivos de una cultura. Los escritos histórico-sociales cinematográficos tienen como principal punto a enlazar o hacer notar el vínculo entre los filmes y su contexto, mostrar la relación íntima entre las imágenes-movimiento y la sociedad contemporánea, de tal suerte que esto nos sirva como fuente que contribuya a un mejor conocimiento de nuestro tiempo.

Finalmente podemos mencionar los análisis teóricos de distinto orden social que se han hecho sobre el cine. Este tipo de análisis tienen la particularidad de ver en este fenómeno un devenir histórico que se encuentra ligado a los problemas de la cultura. Es en este lugar donde podemos situar una relación entre el cine y los pensadores filosóficos; diferentes autores han dedicado algunos trabajos para este análisis, desde los teóricos de Frankfurt como Benjamin a los estructuralistas o constructivistas como Deleuze. Al igual que los anteriores tipos de escritura teórica cinematográfica, estos textos que podríamos llamar de análisis críticos, tienen dos grandes vertientes: un estudio de las películas en su particularidad, tratando un film a la vez o un análisis de las estructuras, discursos y contenidos sociales del cine en su generalidad, en ocasiones restringido únicamente a un periodo o género. Esta división se encuentra al seno de una división más grande y profunda en cuanto al tratamiento de este análisis crítico, donde la relación podríamos definirla de la siguiente manera: cine y pensamiento reflexivo, es decir filosófico, y filosofía y cine.

Si bien parece únicamente un juego de palabras, lo que dicha relación sugiere son dos aspectos totalmente diferentes al momento de interpretar o analizar al cine o sus

filmes. Filosofía y cine sugiere una relación entre el pensamiento tradicional filosófico, es decir, entre las teorías filosóficas y el fenómeno cinematográfico. Es un movimiento de aplicación conceptual a las imágenes de una pantalla, para ver como las teorías filosóficas pueden aplicarse al cine y en general a los fenómenos de la cultura, como en Gilles Deleuze y sus dos obras destinados al cine “La imagen-movimiento” y “La imagen-tiempo”, en las que la filosofía es aplicada a las imágenes, de lo que se desprende un conocimiento que da respuestas a preguntas: ¿Cómo se presenta el pensamiento en el cine? Y ¿de qué manera afecta o convierte a los conceptos de tiempo y movimiento?

Bajo el mismo tenor podemos encontrar a filósofos como Julio Cabrera quien en su libro “Cine: 100 años de filosofía una introducción a la filosofía a través del análisis de películas” asocia una actividad milenaria del ser humano y uno de los lenguajes más fascinantes de los últimos tiempos; la intención de Cabrera es encontrar elementos filosóficos de las teorías ya existentes en el cine donde pueden ser mejor aprendidos mediante su visión en las secuencias de los filmes, desde Aristóteles y los ladrones de bicicleta a Wittgenstein y el cine mudo. Por su parte Edgar Morin puede muy bien caer dentro de esta relación, pues en su libro clásico y necesario para cualquier análisis del cine “El cine o el hombre imaginario” realiza un ensayo antropológico del fenómeno fílmico, desentrañando elementos de naturaleza psicológica de la imagen, así como de la función del tiempo y los procesos psíquicos de participación afectiva, elementos que dan forma a la estética del cine y que sustentan la creación de un lenguaje y su naturaleza artística. Finalmente, el filósofo Eugenio Trías, en “Vértigo y pasión”, analiza una sola película para dar cuanta de esta relación entre el pensamiento y las imágenes cinematográficas, en esta ocasión psicoanalíticas y filosóficas que pueden encontrarse en el cine, o mejor dicho que se está jugando en esta película en particular.

FILOSOFÍA, CULTURA Y CINE.

David Zalapa García

Así, Trías muestra la forma en que el director hace uso de estas nociones filosóficas y psicológicas para dar vida a sus personajes. Otra forma en que pueden ponerse a la vista los elementos de una teoría filosófica.

Ahora bien, la relación cine y filosofía se fundamenta en los elementos que el cine puede otorgar al pensamiento reflexivo filosófico, ya que se trata de un conocimiento que emerge de las escenas e imágenes del film y no de un conocimiento que se le atribuye o sobrepone para dar cuenta de determinada teoría. En otras palabras, el cine resulta ser filosófico por sí mismo, puesto que devela elementos de la cultura moderna o problemas de los seres humanos que o no han sido tratados o son de reciente aparición en la reflexión filosófica, como pueden ser los elementos de la denominada cultura popular o moderna y posmoderna, desde los comerciales televisivos a las tendencias musicales y las modas en el vestir. Si anteriormente se trataba de aplicar las teorías filosóficas al cine para dar cuenta de ellas y explicar las imágenes mismas, ahora el cine actúa por sí mismo y desprende de sí reflexiones sobre su entorno que incitan a pensar, ya sea desde la perspectiva del espectador o bien desde la visión racionalizada del experto y teórico social que ve en las imágenes este choque con el pensamiento, encontrando en el cine algo nuevo, algo puesto en escena, algo develado.

Así, el filósofo Slavoj Žižek tomará al psicoanálisis y la filosofía para adentrarse en el cine y la cultura moderna y posmoderna. Tanto en “Goza tu síntoma: Lacan dentro y fuera de Hollywood” como en “Matrix o las dos caras de la perversión”, Žižek expone problemas psicoanalíticos que emergen a partir de las imágenes y que se encuentran al pensar en preguntas como ¿de qué manera afectan las imágenes a los espectadores? ¿Hasta dónde son una representación de nuestro inconsciente y de sus estructuras? La intención general de este filósofo y sus textos es problematizar sobre fenómenos que aparecen en los últimos años a partir del surgimiento de nuevas formas de percibir y

entender el mundo, un mundo mediado por las imágenes y por realidades conceptuales y subjetivas a la vez, como los mensajes que se descifran en una carta expuesta a la vista de todos; en este caso las imágenes del cine, que se remiten a una individualidad, pero que dicha individualidad resulta ser abierta, abstracta, que puede ser cualquiera.

Los problemas que encontramos responden no únicamente a la complejidad psicológica y filosófica del cine y los individuos en su relación, sino también en su devenir histórico. El cine con su interpretación de la sociedad humana nos deja ver una historia un tanto distinta a la historia tradicional; las imágenes cinematográficas pueden contarnos el devenir político y social de un pueblo mediante imágenes, pero también pueden generar desde sus imágenes un sentido histórico distinto, uno propio. Esta descripción es una historia surgida de las imágenes, una historia cinematográfica que por una parte cuenta la situación psicológica que rodea a un pueblo y cómo se expresa en sus imágenes de celuloide, realizado una historia psicológica del cine y otra historia nacida del cine mismo, donde las imágenes son parte de la historia humana y dan forma a dicha historia. Algo que veremos en el apartado final de la tesis, destinado a rastrear esta concepción de la historicidad desde el cine y por el cine con directores como Jean-Juc-Godard y pensadores como Ángel Luis Hueso y el teórico cinematográfico Siegfried Kracauer.

Estos son tan sólo algunos de los teóricos y filósofos que han abordado el cine; hemos hecho mención únicamente de aquellos que de alguna manera serán tratados o ayudarán a dar forma a esta tesis y que permiten mostrar la relación entre filosofía y cine y cine y filosofía. Lo más importante es mostrare cómo el pensamiento se encuentra ligado al cine, cómo desde su forma primaria, cómo es el montaje, donde el pensamiento se encuentra inmerso ya en las imágenes, bien sea para darles forma o bien

FILOSOFÍA, CULTURA Y CINE.

David Zalapa García

para extraer de ellas algo. En suma, el análisis y la interpretación del pensamiento cinematográfico y su relación con la reflexión filosófica.

CAPITULO UNO

La filosofía y el cine.

Por encima de todas las cosas, lo que estoy tratando de lograr es hacerles ver.

D.W. Griffith

1.1. EL MONTAJE

“El guionista debe ser un muy buen montajista”

Jean-Claude Carrière

“Un choque con el pensamiento”.¹ Esto es precisamente lo que ve el filósofo francés Guilles Deleuze en el núcleo del cine, y es el motivo que lo impulsa a pensarlo. Una pulsión, una acción, una percepción, y en su conjugación, el preludio de un movimiento. El enfrentamiento con una necesidad exigida, señalada, despertada, un pensamiento en movimiento. Que la vida detenga su transcurso para poder apreciarla, eso es lo que la experiencia que la imagen cinematográfica realiza.

En el cine Deleuze encuentra el motivo para poder hablar de filosofía a un público que por lo general únicamente contempla la vida desde fuera del escenario, una humanidad que se mantiene pasiva, y que en el cuarto oscuro que se ilumina por la luz emanada de una pantalla, convertida en ventana, pone en movimiento su pensamiento al verse confrontada con las imágenes.

¿Qué sucede en este choque? ¿Cómo es que el cine puede motivarnos a pensar o forzarnos a pensar? ¿De qué manera se constituye esta imagen? ¿Cuál es su relación con la filosofía? Estas serán las preguntas que guiarán este primer aparatado, para ir a la búsqueda de una relación entre el fenómeno cinematográfico y la reflexión filosófica,

¹ Cf. Guilles Deleuze, *La imagen-movimiento estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984.

pues a fin de cuentas ambas parecen beber de la misma fuente, ambas mantienen en movimiento el pensamiento humano, la necesidad de un pensamiento humano.

El cine nos confronta con las imágenes que crea, pone a la vista una parte de lo que percibe y lo transforma para hacerlo suyo. Con ello rompe conceptos o por lo menos la forma en que los concebíamos antes, *imagen*, *tiempo*, *movimiento* son tan sólo algunos de los conceptos trastocados por el cine. Al cambiar su sentido, la reflexión sobre la vida cambia también, y es en este cambio donde el pensamiento filosófico puede y debe actuar, este es el momento al que Deleuze recurre para relacionar su reflexión del conocimiento como un todo interconectado —un rizoma² que diluye las ramificaciones del conocimiento para cohesionar en un todo las diferentes disciplinas del pensamiento humano— con el cine.

Por ello Deleuze dedica dos libros al estudio de la cinematografía, en la que encuentra una nueva forma de producción de signos. Deleuze quiere realizar una taxonomía, más aún una asimilación y compenetración en la clasificación de estas imágenes que han modificado el tiempo y el movimiento. Pero todo movimiento tiene un inicio y para poder acceder a este comienzo es necesario comprender el desarrollo de la imagen, de su paso estático a su continuidad y de su continuidad al manejo del tiempo. Este manejo no es otro que el montaje, la aplicación del intelecto sobre la imagen.

Y es que hay que entender, desde este momento, que cuando nos referimos a los creadores cinematográficos hablamos, no solamente de un artista sino de un pensador. El mismo Deleuze los señala de esta forma: “Hemos pensado que los grandes autores de cine podían ser comparados no sólo con pintores, arquitectos, músicos, sino también

² Deleuze entiende por rizoma una totalidad orgánica que puede conjuntar todos los elementos, ya sean culturales, científicos o artísticos. Para este filósofo el conocimiento debe ser rizomático, sin desprender ni separar las ciencias, entendiendo que el conocimiento se encuentra en interacción directa con todas sus ramas; por ello el concepto de rizoma responde a la unidad y multiplicidad.

con pensadores. Ellos piensan con imágenes-movimiento y con imágenes-tiempo, en lugar de conceptos”³. El comienzo de esta relación entre el pensamiento y el cine puede rastrearse en el manejo de la imagen, y no hay otro manejo más fuerte del tiempo, la imagen y de sus posiciones en el espacio creado por el director, que el montaje. Comencemos pues analizando este elemento cinematográfico.

El nacimiento del cinematógrafo a finales del 1895 tuvo como representantes y precursores de lo que hoy llamamos cine a los hermanos Lumière y Georges Méliès. Los primeros ven en este nuevo artefacto una manera de copiar la realidad, una reproducción fotográfica de mayor fidelidad y precisión, que al ser proyectada podía generar la ilusión de movimiento. La mayor parte de la producción de los Lumière se orientaría a esta captura de tomas con tintes reproduccionistas.

Méliès por el contrario encuentra en el cinematógrafo una prolongación del teatro, llevando con ello al cinematógrafo a un nuevo nivel: la invención. Todo en los filmes de este director responde a la ensoñación del individuo, una reproducción de vistas fantásticas o mágicas; “*Viaje a la luna*” (1902) es el mayor ejemplo de ello. Sin embargo su principal aporte consiste en la forma de filmar sus películas. Méliès es el primer director en utilizar escenas artificialmente dispuestas para unir las después en un film. Este es el antecedente de la manipulación de imágenes individuales: el montaje.

Pero es necesario aclarar esto antes de avanzar. Por lo general se tiene la percepción de que el cine se encuentra dividido en dos grandes periodos: el cine mudo y el cine hablado, y en ocasiones se añade un tercer periodo, el del color. Estos avances tecnológicos, aún cuando influyen de manera directa en la forma de hacer cine y de percibirlo, no son los grandes parte aguas en la evolución de la cinematografía.

³ *Ibíd.*, p. 12.

El paso decisivo del cinematógrafo al cine es el que nos da Méliès. Primeramente, al reconocer en estas imágenes la posibilidad de creación, es decir, el cambio temático de lo percibido como una mera reproducción a una percepción más profunda, pues con los temas mágicos y fantásticos se abre a la percepción del mundo humano. Ya no se trata únicamente de captar las imágenes que los ojos ven, sino de reproducir los sueños, anhelos y fantasías de las personas. Y al conseguirlo con el trucaje Méliès acerca al cine al mito, y con ello, a uno de los pilares de la construcción cultural. Desde este momento uno de los temas preferidos en el cine serán las grandes hazañas tanto bíblicas como míticas. En cierto sentido con la cinematografía nace una nueva forma de transmisión del mito, ahora no sólo se narra o se lee, es posible verlo. Griffith, por ejemplo, nos dará su visión de babilonia a través de una escena majestuosa en una colosal escenografía de un kilómetro y medio en *“Intolerancia”* (1916).

El segundo aporte definitivo, para dar este paso del cinematógrafo al cine, es la utilización de las imágenes de manera individual, lo que consigue con ello Méliès es darle un nuevo cariz al cine y lo convierte en un manejo de las imágenes en metamorfosis. Aproxima la cinematografía a la movilidad real. Entonces el centro del cine será en este momento el tiempo que se imprime en el manejo de las imágenes seleccionadas, como dice Edgar Morin al referirse a Méliès: “si volvemos a Méliès, es decir, al paso del cinematógrafo al cine, *no solamente encontramos en la empresa de sus filmes la prestidigitación (trucaje) y como resultado la hechicería, sino que descubrimos que el primer truco, el acto operatorio mismo que trae la transformación del cinematógrafo en cine, es una metamorfosis*”.⁴

En esta selección intencional de las imágenes Méliès puede convertir un carro romano tirado por caballos en una carroza fúnebre o un par de hombres que atraviesan

⁴ Edgar Morin, *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Paidós, 2001, p. 55.

una plaza en dos mujeres que miran con atención unas palomas. Ante los ojos de Méliès y la gente de su tiempo, este paso de un hombre a mujer es magia pura, pues no hay nada que los oculte, simplemente cambia ante sus ojos. El gran aporte de este director es la transmutación del tiempo, ya que cambió el sentido cronológico del transcurrir en un sentido atómico del mismo, de Cronos a Aión, y con ello nos abrió el camino hacia el montaje. “Con mayor precisión podemos decir que la metamorfosis no fue sólo el primer truco cronológico, sino el primordial”⁵

El tiempo será el elemento esencial para el montaje, pero ¿qué es el montaje? Al transcurrir las décadas el montaje ha sido relegado a un simple elemento técnico del cine, por lo menos por aquellos que hacen cine únicamente como industria con el fin de amasar grandes fortunas. El montaje tiene ahora diferentes variantes: montaje acelerado, americano, de choque, montaje en el plano, narrativo, paralelo o rítmico, de los que no nos ocuparemos en este tema, aunque sí de su esencia. El montaje entendido como manejo, selección y empalme de imágenes en los planos de un film.

La palabra montaje deriva del francés *monter*. Es por ello que los americanos prefieren referirse a este como *editing*. El montaje es el principio organizador de todo el film en cuya estructura hay siempre distintos puntos de vista ópticos⁶. Así, puede decidirse, mediante el montaje, qué elemento va a verse en la pantalla después de otro, qué cadena van armando y qué duración se les asigna a cada cosa mostrada. Por lo que puede decirse que las ordenes de conexión entre un plano y otro, entre el encadenamiento de estos en una serie (a lo cual la semiótica cinematográfica llama sintagma), y a la duración de cada plano, es decir el film en su totalidad, son reguladas por el montaje. El montaje es pues el encadenamiento o yuxtaposición de los elementos

⁵ *Ibíd.* p. 56

⁶ Cf. Eduardo A. Russo, *Diccionario de cine*, Buenos aires, Paidós, 1998.

Esta es la definición típica del montaje que puede ser encontrada en la mayoría de los diccionarios cinematográficos. Sin embargo no será aceptada por Deleuze quien ve en el montaje más que un principio organizador un principio de pensamiento.

sonoros y visuales, de los planos y secuencias, es la idea de un todo que se divide en sus partes.

Esta es la idea más simple del montaje. Pero este acto de selección y decisión es más complicado. Para Morin el montaje implica una elección de tiempo, un cambio en la forma temporal que se expresaba del cinematógrafo al cine. Este paso es el montaje dividiendo el tiempo del film total en instantes que constituirán el film, un ritmo sin el cual el cine no podría diferenciarse de una película casera. Pero más importante aún para este autor es la nueva selección y yuxtaposición que nos lleva a la creación de un tiempo, que es precisamente el ritmo buscado, un ritmo que no tiene que ver con el tiempo de las imágenes en la realidad, sino con el tiempo del film, de la idea del film, un tiempo individual de la imagen en acción: “El tiempo del cinematógrafo era exactamente el tiempo cronológico real. El cine, por el contrario, expurga y divide la cronología; pone de acuerdo los fragmentos temporales según un ritmo particular que no es el de la acción, sino el de las imágenes de la acción. El montaje une y ordena con continuidad la sucesión discontinua y heterogenia de los planos. Este ritmo, a partir de series temporales despedazadas en trozos menudos, *reconstruirá un tiempo nuevo, fluido*”.⁷

El fluir del tiempo al cual hace referencia el anterior autor es el que da paso a la nueva concepción temporal, que no sólo deja de ser cronológico para convertirse en atómico, sino que condensa los tres estados temporales: pasado, presente y futuro, que dejan de tener orden; se trata de contracciones y dilataciones, de un tiempo que no reconoce estado, pues él mismo es todo estado; podemos tener en la pantalla durante 120 segundos lo que paso en 10, solía decir Epstein. Esta referencia a la duración temporal nos da la idea de un manejo. El montaje trajo consigo nuevas herramientas y

⁷ Edgar Morin, *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Paidós, 2001, p. 57.

efectos en el cine, el *flash back* y *cut back*, son saltos de tiempo entre el pasado y el presente, y en ocasiones un sueño provisorio.

Ahora podemos detener el tiempo y extenderlo en los instantes deseables; una sonrisa que alienta la esperanza de Charlot o el terrible sentimiento de muerte, el instante preciso en que un cuchillo entra en el cuerpo puede ser prolongado por minutos. Así un instante se convierte en una eternidad, y su tiempo responde únicamente a las características y necesidades de la misma escena. La caída de las hojas nos deja entrever que el tiempo ha transcurrido y que de un instante a otro han pasado años. La metamorfosis del tiempo es una metamorfosis del universo, es un universo fluido donde todo sufre una metamorfosis. El cambio es la esencia del montaje, pero también la esencia del tiempo.

Este paso del tiempo tiende a ser de carácter emotivo, la imagen misma es conmovedora y contiene en sí un rezago de nostalgia. Es por ello que podemos entender el paso del presente al pasado y del pasado al presente sin un *fundido*⁸, es decir, la advertencia que lo que está por venir es un recuerdo, como podría ser un espiral o una pantalla negra que nos señala que se está recordando, o incluso un difuminado en la imagen que la envuelve en la neblina del recuerdo. El cine japonés suele prescindir de este tipo de fundido, y simplemente nos muestra el pasado y el presente de manera yuxtapuesta, convirtiendo al tiempo cinematográfico en un tiempo mágico, emotivo, metamórfico, un tiempo donde pasado y presente se han identificado: “Tiempo equívoco, unas variaciones en la velocidad o el movimiento, y vemos que transforma el universo según la magia de la metamorfosis e incluso transforma el curso del mundo volviendo los salchichones a su estado de cerdo. Tiempo mágico en un sentido. Pero en

⁸ El término *fundido* en la cinematografía hace referencia al elemento utilizado para poder dar un salto en el tiempo dentro de la historia del film, como puede ser una pantalla negra o la típica utilización de una imagen nebulosa. Existen diferentes formas de *fundido*, pero sin duda el que puede aclararnos mejor a qué refiere este termino es el letrero que parece entre una escena y otra diciendo: “*varios años después...*”

el otro sentido, tiempo *psicológico*, es decir, subjetivo, afectivo, tiempo cuyas dimensiones —pasado, presente, futuro— se encuentran indiferenciadas, en osmosis, como en el espíritu humano, para el que están simultáneamente presentes y confundidos el pasado-recuerdo, el porvenir imaginario y el momento vivido. El cine define esta duración bergsoniana, este vivido indefinido”.⁹

Pero el montaje no sólo transforma la duración temporal, en su metamorfosis envuelve el espacio y lo aprisiona transformándolo para siempre. Al poder ordenar los planos y secuencias la vista de la cámara toma otro sentido, pasa de ser estática a ser un ojo casi celestial, el ojo de la cámara puede verlo todo incluso aquello que el ojo humano no puede ver. Con esta movilidad de la cámara el cine adquiere nuevas técnicas: la panorámica y el *travelling*¹⁰ se convierten en formas indispensables de la modificación del espacio. El *travelling* en contrapicada en “*Ciudadano Kane*” (1941), donde la cámara atraviesa literalmente un cristal y penetra en el interior de una gran habitación en busca de la chica que narrara su recuerdo del magnate Kane, bien sea por virtud de la lluvia que sea aplasta sobre el cristal y lo nubla, bien por la tormenta y un trueno que no quiebra, es uno de los mejores ejemplos.

Ahora la cámara salta de un objeto a otro mediante cambios y saltos discontinuos, de un plano americano a un plano general de contracampo. El ojo mecánico puede tomar vistas de lugares inaccesibles a nuestro ser corpóreo; en un momento vemos el rostro de la protagonista detrás del volante del auto y en el siguiente el ojo de la cámara nos muestra una vista aérea del mismo antes de tomar una curva, la cual ha padecido un derrumbe; la siguiente vista es una toma de la llanta al ras del suelo que nos muestra cómo lentamente se levanta y gira para terminar estrellándose; una

⁹ *Ibíd.* p. 61.

¹⁰ Término cinematográfico utilizado para designar el movimiento del cuadro de una imagen obtenido por el desplazamiento de la cámara, sea cual fuera el soporte en que ésta se mueva, o la dirección que ese trayecto mantenga. Es un viaje visual como su misma acepción del inglés lo indica *to travel*, viajar.

cuarta toma sigue la mirada de la actriz desde el instante del choque hasta el final de las vueltas que el automóvil da al caer por la pendiente de la carretera.

La metamorfosis del espacio es una metamorfosis de los objetos; podemos ver a través de una pared; penetra en el interior de los ojos de alguien; surcar el espacio y termina en los brazos de una madre. La pantalla ahora es un pañuelo de mago. Lentamente nos lleva hacia un nuevo género, la ciencia ficción, las películas fantásticas, que son capaces de sumergir un edificio en el suelo —no es necesaria una computadora que lo desaparezca o destruir un edificio a escala para mostrárnoslo; basta con manipular la perspectiva óptica, basta con situar a la cámara en una posición diferente a la ordinaria y tendremos este efecto: un plano horizontal en panorámica vertical puede hacerlo, como solía decir Sellers.

No obstante la distinción entre el cine realista y el cine fantástico no es rotunda, la metamorfosis que imprime el cine fantástico es percibida de manera casi instantánea por lo espectacular de ella misma. Mientras que en el cine realista la metamorfosis es sufrida sin ser percibida, es decir, el cambio de la materia es gradual, el paso de un niño a un hombre se da mostrando cómo este cambia en el tiempo, mientras que en el cine fantástico este paso puede darse sin conexión alguna, simplemente porque ha pedido un deseo y al amanecer despierta como hombre.

La movilidad de la cámara nos ha dado una trasgresión del espacio en el universo y con ello le ha permitido fluir; la metamorfosis del espacio y del tiempo nos llevan al universo de las metamorfosis: “Se ha dicho que la cámara tiene el papel de transgredir la unidad de lugar. El film a escala del plano, como a escala del conjunto del montaje, es un sistema de ubicuidad integral que permite transportar al espectador a cualquier punto del tiempo y del espacio”.¹¹ El espectador se encuentra ante una

¹¹ *Ibíd.* p.62

“máquina de tiempo y materia” que lo sitúa en diferentes posiciones de percepción: desde el personaje perseguido por el asesino donde el tiempo parece no avanzar y las distancias se alargan en *“La noche de Halloween”* (1978) hasta el esquimal que sólo intenta sobrevivir en *“Nanuk, el esquimal”* (1922), la metamorfosis de tiempo y materia nos encaminan a la construcción de una realidad proveniente y a la vez diferente de la noción común de ser humano.

En la metamorfosis del cine fantástico el espectador es puesto en el lugar de los personajes. *“La noche de Halloween”*, dirigida por John Carpenter, contiene en su comienzo una de las más célebres encarnaciones. El comienzo se basa en una cámara subjetiva que obliga al espectador a contemplarse a sí mismo. Atisbando una casa desde su exterior, la cámara gira lentamente sobre la fachada para dirigirse a una de las ventanas donde se observa cómo una pareja de adolescentes mantiene un encuentro amoroso, entrando en esa misma casa, toma el primer cuchillo que encuentra poniéndose una inquietante máscara y, finalmente, asesina a sangre fría a los dos muchachos, la cámara lentamente se desprende de la escena para situarnos nuevamente frente a la casa donde el asesino es mostrado a lo pies de la escalera en un traje de payaso con una máscara blanca, que al dejarla caer nos muestra que sólo es un niño de 8 años.

Nunca hemos visto al asesino, pues el planteamiento inicial de Carpenter consiste en una simbiosis entre el asesino y el público, el propio espectador se ha convertido en el monstruo del film, ha asumido su papel de *voyeur* y de sádico a partir únicamente de una primorosa pirueta técnica y, además, al final de la escena ha podido contemplarse a sí mismo en toda su horrorosa desnudez moral.

Por su parte *“Nanuk, el esquimal”*, dirigida por Robert Flaherty, terminada en 1922 —considerada como el inicio del documental y, por tanto, uno de los extremos de

la cinematografía, situada en el cine realista— es la primera historia de la vida de una familia rodeada por el hielo. Cuando estas imágenes aparecen en las pantallas el mundo de quien las mira cambia para siempre, sucede un reconocimiento del otro a través de la imagen en movimiento; ahí está ese ser casi humano que viste con pieles de animales, sobreviviendo en un desierto de hielo con costumbres diferentes a las nuestras, a miles de kilómetros de nosotros, tan lejos que parece como si no viviese en este planeta. Y sin embargo hay algo que nos indica su humanidad; si nos contaran sobre este ser no lo creeríamos, pensaríamos que son únicamente cuentos de marineros. Pero cuando nos encontramos ahí viéndolo; observamos que debajo de las pieles existe un rostro humano, come y bebe como nosotros, respira, se puede percibir su respiración en la pantalla. Entonces nos damos cuenta de que es un ser humano y nosotros hemos viajado miles de kilómetros en un instante, y que el mundo ha empequeñecido.

Mientras *Nanuk* es exhibido y recorre el mundo, el *Nanuk* de carne y hueso perece, dos años después de terminado el rodaje, aniquilado por el invierno polar. Sin embargo *Nanuk* continúa vivo, es visto por miles de gentes, recorre el mundo y escapa a la muerte; nuestro primer esquimal es eterno, ha sufrido una metamorfosis de tiempo y con ello produjo en nosotros una metamorfosis no sólo del tiempo sino del espacio y la materia.

1.1.1. IDEA-MONTAJE

El cine no esta necesariamente condenado a aquello que recibe del mundo, también consiste en lo que hace con aquello que recibe del mundo.

David Oubiña

Pero el montaje va más allá, nos lleva al pensamiento, a un manejo del pensamiento. Es visto como un todo, un elemento orgánico que maniobra entre los elementos

individuales. Asemejándose a un cuerpo que contiene en su interior diversos órganos, las escenas que corresponden a una película en cuya totalidad se expresa la idea, una idea, son los elementos que le permite funcionar al cine. El manejo y forma de llevar la idea del plano de abstracción al plano de lo concreto es definido en gran medida por el montaje. Y es que desde el principio hasta el final de un film algo cambia, algo ha cambiado, ese cambio es únicamente captado y expresado para poder ser aprehendido, mediante de las imágenes-movimiento¹² que lo expresan.

Guilles Deleuze encuentra en el montaje la presuposición de la idea, el montaje es un elemento supuesto en cada toma, por ello podemos entender que las escenas no sean una secuencia continua de la cámara, sino planos fijos y móviles que al enlazarse dan como resultado una totalidad. Lo señala Deleuze: “el montaje es esa operación que recae sobre las imágenes-movimiento para desprender de ellas el todo, la idea, es decir, la imagen *del tiempo*. Imagen necesariamente indirecta, por cuanto se la infiere de las imágenes-movimiento y de sus relaciones. Pero no por ello el montaje viene después. Es preciso inclusive que el todo sea de alguna manera primero, que esté presupuesto”.¹³

Monter es un sistema circular que permite la relación entre los tres elementos esenciales de cualquier film: el movimiento que se establece entre las partes y el todo; la determinación de los sistemas cerrados, una toma única que se mantiene fija y que adquiere su dinamismo al enlazarse con otra, pero que puede enlazarse con otra precisamente por mantener ese hermetismo que es roto a la manera de una cerradura al

¹² El concepto imagen-movimiento se encuentra en los primeros teóricos cinematográfico como Bazin y en directores como Eisenstein, para ambos hace referencia a las imágenes del cine, las secuencias en movimiento que se distinguen de las imágenes fijas de la fotografía o pintura. Sin embargo el desarrollo más profundo es realizado por Deleuze, el cual sustenta este concepto no únicamente en las ideas de los teóricos cinematográficos y la gente de cine, sino principalmente en el filósofo francés Bergson. Dicho concepto, imagen-movimiento, ocupará junto con su complemento, imagen-tiempo, un apartado especial en este capítulo, por lo que será explicado con mayor detenimiento posteriormente. Baste decir por ahora que nos refiere en su forma más simple a la secuencia de imágenes que le permiten al cine su movilidad y que le distinguen de cualquier otro tipo de imágenes, pues sobre ésta caerán las otras para convertirse en imágenes del cine.

¹³ Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 51.

encontrar su llave; y un todo cambiante que se expresa en el movimiento. La circulación existente entre los tres elementos los lleva a identificarse uno en el otro, a contenerse o prefigurar a los demás. Y no obstante su especificidad prevalece, les permite mantener su relación y su diferenciación, ser una toma única y también parte de la idea de un todo, que al final es la intuición de un tiempo puro, de un devenir metamórfico en tiempo y materia, en sustancia y afección. “Lo que incumbe al montaje en sí mismo o en otra cosa, es la imagen indirecta del tiempo, de la duración. No un tiempo homogéneo o una duración especializada como la que Bergson denuncia, sino una duración y un tiempo efectivos que emanan de la articulación de las imágenes-movimiento, según los textos precedentes de Bergson”.¹⁴

El montaje es pues la composición, o mejor dicho la disposición de las imágenes-movimiento como constitutivas de una imagen indirecta del tiempo. Estas imágenes pueden y han sido vistas de distintas maneras. Esto puede ser apreciado en las escuelas cinematográficas de principios de siglo que toman al montaje como elemento esencia de su visión del mundo. Dichas escuelas podemos enumerarlas de la siguiente manera: la tendencia orgánica de la escuela americana, la dialéctica de la escuela soviética, la cuantitativa de la escuela francesa de preguerra y la intensiva de la escuela expresionista alemana. En cada una de ellas los autores son muy diferentes, pero presenta sin embargo un elemento en común, ya sea en sus temas, problemas y preocupaciones, es decir, crean cuatro escuelas y sus exponentes un ideal que les permite fundar conceptos o tendencias de escuela. Explicaremos a cada una de ellas de manera general:

¹⁴ *Ibíd.* p. 52.

La escuela orgánica o americana.

Muy posiblemente el mayor representante de esta escuela sea Griffith, para él la composición de las imágenes-movimiento es una unidad orgánica, unidad de lo diverso como conjunto de partes diferenciadas que en su relación de imágenes nos señala las dualidades, que hablan de los hombres y las mujeres, de los ricos y los pobres, la ciudad y el campo, lo bueno y lo malo. Partes binarias que constituyen un *montaje alterno paralelo*, una sucesión de imágenes de acuerdo a un ritmo. Pero también una relación entre la parte y el conjunto, esto es mostrado por la inserción del *primer plano* que nos señala un detalle agrandándolo y que a su vez miniaturiza al conjunto, dejándonos ver la manera en que los personajes viven la escena.

Así el primer plano dota al conjunto objetivo de cierta subjetividad. Ahora las partes actúan y reaccionan unas sobre otras mostrándonos el conflicto y amenaza que contiene el conjunto orgánico, a la vez la superación del conflicto y la restauración de la unidad. En los filmes de carácter orgánico es característico observar cómo de todas partes emanan elementos que ponen en conflicto al bueno contra el malo, pero también las herramientas que le servirán al bueno para superar el problema. En este tipo de montaje el duelo se encuentra desplegándose a través de todas las acciones y pasando por diferentes estadios. “Al conjunto orgánico le corresponde verse siempre amenazado; en *El nacimiento de una nación*, de lo que se acusa a los negros es de querer romper la unidad reciente de los Estados Unidos aprovechándose de la derrota del Sur (...) las acciones convergentes tienden hacia un mismo fin, y alcanzan el lugar del duelo para invertir el desenlace, salvar la inocencia o rehacer la unidad comprometida, como la galopa de los jinetes que acuden en socorro de los sitiados, o la marcha del salvador que rescata a la muchacha de entre el deshielo (*Las dos tormentas*)”.¹⁵

¹⁵ *Ibíd.* p. 58.

Aparece así una tercera forma del *montaje orgánico* el *montaje acelerado* o *montaje convergente*. Se trata de las acciones de dos momentos que llegarán a coincidir y alternarse. Una carrera de coches en alternancia con una carrera de carretas en “*Intolerancia*”, o la presuposición de Babilonia y América; en el montaje orgánico acelerado las civilizaciones sufren una conjunción y los tiempos vuelven a ser comprimidos, el ritmo acelerado nos da una unidad orgánica, donde partes tan diferentes y acciones tan distantes como Babilonia y América o los autos y las carretas confluyen para darnos a entender una idea. Pues lo que nace del montaje no es otra cosa que una idea, una imagen indirecta del tiempo. Al referirse al montaje americano Deleuze afirma: “Una poderosa representación orgánica arrastra así al conjunto de las partes. El cine americano extrae de ella su forma más sólida: de la situación de conjunto a la situación restablecida o transformada, por intermedio de un duelo, de una convergencia de acciones. El montaje americano es orgánico-activo”.¹⁶

La escuela dialéctica Soviética.

Al igual que en la escuela americana podemos encontrar en la escuela dialéctica soviética algunos autores representativos. Tal es el caso de Sergei Mijálovich Eisenstein, el célebre autor de “*El Acorazado Pomtekin*” (1925), que será considerado como el innovador en la técnica del montaje, rompiendo con la narrativa vigente para ser considerado como uno de los grandes maestros del séptimo arte.

Aún cuando Eisenstein, reconociendo el legado de Griffith, formula dos certeras objeciones:

1). La primera es el planteamiento diferencialista americano, que sostiene una serie de discrepancias entre los fenómenos y el conjunto: los pobres y los ricos, los

¹⁶ *Ibíd.* p. 54.

malos y los buenos. Pero donde estas historias fenoménicas se dan de manera paralela al conjunto total que las envuelve, a saber, la existencia de una cultura al seno de la sociedad humana. Si los contrarios se encuentran en este montaje es de manera subjetiva, donde las motivaciones colectivas encubren motivaciones personales, como la historia de un amor o el elemento melodramático. Dichos fenómenos son líneas paralelas que se persiguen y que podrán encontrarse en la infinitud, pero que en la tierra se confrontan en puntos particulares. Lo que Griffith ignora es que estos fenómenos tienen una fuente en común. Escribe Deleuze siguiendo a Eisenstein: “Griffith ignora que los ricos y los pobres no se dan como fenómenos independientes, sino que dependen de una misma causa general que es la explotación social (...) Lo que Eisenstein reprocha a Griffith es haberse formado una concepción puramente empírica del organismo, sin ley de génesis ni de crecimiento”.¹⁷

El reproche consiste en la forma de percibir la unidad del film, pues esta unidad en la escuela americana está dada de manera extrínseca por la lucha de contrarios, mientras que para Eisenstein la unidad debe ser productiva, generando sus propias diferenciaciones que le permitan crear una nueva unidad sin fisuras, una situación cambiante por desarrollo y por oposición. Una dialéctica del organismo y de su composición. Eisenstein no se deshace pues de la concepción orgánica de las imágenes-movimiento, simplemente la expande encontrando en ella una ley o génesis que la lleva de uno a varios, de un hombre a los hombres, de la parte más pequeña del film al film total, pues la parte más pequeña será a la más grande lo que la más grande es al conjunto. Convirtiendo con ello a la oposición al servicio de una unidad dialéctica, logrando que el conjunto se refleje en cada parte y que cada parte reproduzca al conjunto. A eso lo denominará más tarde Eisenstein *montaje de oposición*. Nuevamente

¹⁷ *Ibíd.* p. 56.

expone Deleuze: “el *montaje de oposición* sustituye al montaje paralelo, bajo la ley del Uno que se divide para formar la unidad nueva más elevada”.¹⁸

El montaje de oposición contiene en sí dos reglas que lo separan del montaje paralelo y que ya hemos mencionado: la necesidad de una génesis que mantenga a la espiral dentro de una unidad dialéctica y no extrínseca a los fenómenos, y la superación de estas particularidades que en su encuentro individual y subjetivo dividen al todo, es decir llevan a la imagen al nivel de metáfora del film total, que la parte más pequeña sea a la más grande lo que la más grande es al conjunto, o de otra manera, que el conjunto se refleje en cada parte y que cada parte refleje al conjunto. El sentido orgánico al cual se refiere este montaje posee un carácter doble de génesis y desarrollo, la primera como ley del Uno y de la oposición y la segunda como ley del todo: el conjunto y sus partes.

2). La segunda objeción que Eisenstein formula a Griffith, consiste en el carácter patético de lo orgánico, que debe ser entendido como el paso de un opuesto al otro o mejor dicho dentro del otro. Pasar de la oposición de los contrarios como agua y fuego, uno y múltiple, al surgimiento del otro a partir del Uno. Más que un nexo orgánico este salto es de carácter cualitativo o como lo denomina Deleuze: *patético*. Un salto donde lo que se adquiere es una nueva potencia, puesto que el primero ha pasado al segundo. De la tristeza a la ira, de la duda a la incertidumbre, de la resignación a la revuelta. Tal como ocurre en “*El Acorazado Potemkin*”, o en “*Iván el terrible*”, donde los dos momentos de duda de Iván, cuando se interroga ante el féretro de su mujer y el otro cuando suplica ante el monje, le permiten a Eisenstein concebir a Iván en un duelo personal con su tía, rechazando con ello el anacronismo de un Iván unido al pueblo,

¹⁸ *Ibíd.* p. 57.

pues Iván utiliza al pueblo como instrumento de conformidad con las condiciones históricas de su época. Esto le costará a Eisenstein una terrible crítica oficial soviética.

Lo patético implica el paso de un término a otro, de una cualidad a otra y el surgimiento de la nueva cualidad. Es comprensión y explosión. Implicando no sólo el salto de una imagen a otra, sino también de la forma. Esto es denominado por Eisenstein *cambio absoluto de dimensión* que se opone a los cambios relativos de Griffith. Eisenstein va más allá de la escuela americana, pues inserta en el montaje con este *cambio absoluto de dimensión* el elemento de la conciencia, el paso de la naturaleza al hombre y el resultado de ese paso. Una conciencia revolucionaria en el restringido punto de “*Iván el terrible*”, o en lo precursor de “*El Acorazado Potemkin*”, o en el punto culminante de “*Octubre*”: “...si lo patético es desarrollo, es por ser desarrollo de la conciencia misma: el salto de lo orgánico produce una conciencia exterior de la naturaleza y de su evolución, pero también una conciencia interior de la sociedad y de su historia, de un momento al otro del organismo social”.¹⁹ Con este salto cualitativo la conciencia nos lleva a otros saltos, como el salto de color y la intención que este implica. Existirán relaciones variables con la conciencia, pero todas ellas expresarán nuevas dimensiones, cambios formales y absolutos, en una palabra, elevaciones a potencias superiores. El rojo de la bandera de *Potemkin*, o el festín rojo de *Iván* dejan de ser simplemente un color para significar la sangre de un pueblo, para encarnar otro elemento y elevar su potencia.

Los saltos de un *montaje paralelo* de la escuela americana, a un *montaje de oposición* propuesto por la escuela soviética y finalmente a un *montaje por saltos* cualitativos, permiten que del *montaje* fluyan más que operaciones de creaciones prácticas una serie de conceptos teóricos. Esto es un montaje intelectual o de

¹⁹ *Ibíd.* p. 60.

conciencia, lo orgánico-patético arranca al ritmo-montaje de su sola elevación empírica o estética, propuesta por Griffith para concebir al organismo, es decir al film, como algo esencialmente dialéctico, una totalidad concreta existente.

Ahora ya podemos definir al montaje-dialéctico de Eisenstein por medio de tres leyes fundamentales: la ley del proceso cuantitativo y del saltos cualitativo, es decir el paso de una cualidad a otra; la ley del todo, del conjunto y de las partes; y finalmente la ley del Uno y de la oposición, de la cual se han desprendido las dos anteriores. Sin duda la supremacía de la escuela soviética consiste en el paso de la naturaleza al hombre, de la estética a la idea, la necesidad de una idea dentro del montaje. Un montaje que se encuentra implícito ya en todo para ellos, existen de manera anterior incluso al mismo montaje del film, pues desde el comienzo hay que seleccionar puntos de vista, lugares, colores y principalmente ideas, pues el montaje se encuentra ya desde la construcción del guión, y en el caso de los directores soviéticos el montaje y la idea del film se encuentran ligados desde su gestación.

La escuela francesa de preguerra.

La escuela francesa tomará algunos elementos de la escuela americana y de la escuela soviética. Rompiendo con la composición orgánica. La tendencia del montaje francés bien puede ser denominada *la búsqueda del movimiento*. Deleuze designará a este montaje *cartesiano*²⁰, e incluso dirá que contiene un elemento kantiano, a saber lo sublime matemático.²¹ Los directores franceses de esta época encarnan este tipo de montaje, el más representativo puede ser Gance, pero no es el único, habría que referirse también a directores como Epstein, Delluc o Dulac.

²⁰ Cf. *Ibíd.* p. 66.

²¹ Esto será explicado más adelante y seguiremos la argumentación e ideas de Deleuze a este respecto.

Al separarse de las anteriores escuelas encuentran en el montaje un elemento mecánico de la imagen—movimiento, un mecanismo que les sirve para poder explicar el movimiento mismo. En “*Coeur fidèle*” o “*Corazón fiel*”(1921) de Epstein, el baile va más allá de su composición orgánica y de su estructura dialéctica, el baile nos permite abstraer de los bailarines un solo cuerpo, puesto que no son los bailarines y la interacción entre estos, sino el cuerpo que se extrae de ellos para mostrarnos un bailarín, el bailarín. El cuerpo unido de todos estos bailarines da un solo movimiento que sería el del baile, el movimiento hecho visible de todos los bailes. De lo que se trata es de extraer de los movimientos el máximo de movimiento en un espacio dado. Así, los directores franceses, una vez que han extraído este movimiento, por ejemplo del baile, para mostrarnos el baile mismo —independientemente de cual sea: danzón, tango, fandango, etc. — podrán repetirlo en cualquier otro film, y no estaremos viendo otro danzón, sino el danzón que ya ha sido mostrado con anterioridad y que le permite al director extraer esa cantidad máxima de movimiento que nos señala su misterio.

Hemos dando el paso en el cine francés de un sistema dialéctico racional u orgánico, a un mecanismo del movimiento inmerso en la imagen-movimiento. Dándonos este montaje, con la extracción máxima del movimiento, en este caso del baile, la noción de una máquina para obtener una composición mecánica de las imágenes. Un primer tipo de máquina será el autómata, que representa un claro movimiento mecánico como ley del conjunto de imágenes que reúne.

Este máximo de movimiento que nos puede brindar el baile o la máquina denominada autómata, simplemente refiere al impulso que lo motiva a actuar, el cual ya no es una dualidad o una dialéctica, sino un objeto concreto, el objeto de deseo. Un motor o resorte que actúa en el tiempo, un primer movimiento o *primum movens*, un desencadenamiento de personajes que se suman en el espacio del montaje para

constituir un conjunto creciente, el film en su totalidad. Todo ello convierte al individuo en lo esencial, donde él ejerce el papel de resorte o motor que despliega sus efectos en el tiempo del film.

El otro tipo de máquina nos remite a la máquina de vapor, al automóvil, a las grades locomotoras o trasatlánticos, es la potente máquina energética que produce el movimiento a partir de otra cosa, lo mecánico y lo viviente, lo exterior y lo interior, el mecánico y la fuerza en un proceso de resonancia interna de comunicación. A diferencia de los soviéticos los franceses no ven en la dualidad hombre-máquina una unidad dialéctica que supera la oposición del trabajo mecánico y el trabajo humano, sino que la unidad que observan los franceses corresponde a la cantidad de movimiento cinético de la máquina en sí, a un movimiento del alma, la unidad es una unidad de pasión que debe llegar hasta la muerte. La máquina y su motor son elevados a la escala del cosmos, como el individuo y los conjuntos humanos se elevan a la escala del alma del mundo, ya que es otra forma de unión de la máquina con el hombre. Lo señala Deleuze: “La unión cinética del hombre y la máquina definen una Bestia humana muy diferente de la marioneta animada (...) De ello tenía que resultar un arte abstracto donde el movimiento puro se desprendía unas veces de objetos deformados, por abstracción progresiva, y otras de elementos geométricos en transformación periódica, con un grupo de transformaciones afectando el conjunto de un espacio. Era la búsqueda de un cinetismo como arte propiamente visual...”²²

Este cinetismo es llevado a la naturaleza, donde el montaje francés interpreta los elementos de manera distinta a las anteriores escuelas, pasando de lo concreto a lo abstracto, dando una mayor posibilidad de comunicar a los movimientos más allá de su carácter figurativo, extrayendo el movimiento de la cosa movida. El agua, por ejemplo,

²² *Ibíd.*, p. 69.

es liberada de su carácter devastador, otorgándole finalidades propias, encontrando en ella la forma de lo que no tiene consistencia orgánica.

Así, el montaje francés es un montaje de cálculo en los movimientos variables. Al centrarse en el movimiento, directores como Delluc, Dulac o Eipstein intentan distanciarse de lo estático de la imagen fotográfica para generar la propia imagen cinematográfica, una imagen del tiempo que pueda acelerar o aminorar, invertirse o recomenzar, un tiempo móvil, es decir, la inserción de un ritmo como intervalo y medida, donde la duración cromática del plano, la luz y sus grados, sus tonalidades, el objetivo o las dimensiones del encuadre implican un movimiento calculado. “Lo que parece característico de la escuela francesa cartesiano en este sentido, es el hecho de elevar el cálculo más allá de su condición empírica, convirtiéndolo en una suerte de álgebra. Como dice Gance, y al mismo tiempo obtener cada vez el máximo posible de cantidad de movimiento como función de todas las variables, o como forma de lo que rebasa lo orgánico”.²³

Obtener el máximo de movimiento es precisamente lo que diferencia a la escuela francesa de las escuelas soviética y americana, llevándola a un montaje de alternancia donde incluso la luz puede representar y encarna su propio movimiento, pues en este montaje todo está en función del movimiento mismo. En este caso, el movimiento de la luz deja de estar subordinado al movimiento que la acompaña, que padece o la condiciona, donde la luz es el movimiento mismo. En este montaje “justamente, por sí misma, la luz no es otra cosa que movimiento, puro movimiento de extensión que se realiza en el gris, en una imagen en camafeo que se sirve de todos los matices de gris. Es una luz que no cesa de circular en un espacio homogéneo, y que crea formas luminosas más aun por su movilidad propia que por su encuentro con objetos que se

²³ *Ibíd.*, p. 71.

desplazan”.²⁴ Si en el montaje soviético el negro y el blanco es una luz dialéctica que se divide o que resulta como nueva cualidad, y en el montaje americano un combate entre las tinieblas y la luz, el montaje francés percibe a la luz misma como la alternancia de la luz a la sombra, como la alternancia entre la ciudad diurna y la ciudad nocturna. Alternancia de la luz de día a la luz de noche, y no un conflicto o una fusión, sino simplemente el movimiento que la luz misma implica.

Este máximo de movimiento es un máximo relativo, que depende de los factores variables de los que este movimiento es función, así como de la relación entre los factores y la unidad, que dan al movimiento su forma. Se trata pues de la mejor cantidad de movimiento. El movimiento se convierte así en cualidad y no en cantidad, comprendiendo al mismo ‘Movimiento’ de igual manera como un movimiento acelerado, como el movimiento de una rueda, o un movimiento paulatino, como la destrucción por el tiempo de un edificio. Es decir, un movimiento lento realiza la mayor cantidad de movimiento posible, tanto como un movimiento acelerado.

Llegamos así al absoluto de la cantidad de movimiento o máximo absoluto. Es aquí donde el término montaje cartesiano toma sentido, pues para Deleuze la referencia a este filósofo y su relación con el montaje francés, responde a la manera en que Descartes cuantifica de manera relativa al movimiento por sus conjuntos variables, pero también por la cantidad absoluta de movimiento en el todo del universo.²⁵ Al tratarse de un montaje subjetivo donde el individuo tiene la mayor importancia, el movimiento se encuentra siempre jugándose entre la individualidad y la unidad.

Por un lado, el cine toma este sentido del movimiento para expresarlo en cada plano, introduciendo en cada uno de los encuadres máximos de movimientos, que son

²⁴ *Ídem.*

²⁵ Cf. *Ibíd.* p. 72.

relativos en conjuntos variables, pues una toma puede contener en sí misma un máximo de movimiento y variar al siguiente encuadre.

Por otro lado, se vuela hacia un todo cambiante, cuya permuta se expresa en ese máximo de movimiento. El movimiento de la cámara introduce ya varias imágenes en una, con rectificaciones de encuadre y hace también que una sola imagen pueda expresar el todo. En la escuela francesa “el montaje está de los dos lados del plano: del lado del conjunto encuadrado, que no se contenta con una sola imagen sino que manifiesta el movimiento relativo en una secuencia en la que la unidad de medida cambia; y del otro lado de todo el film, que no se contentara con una sucesión de imágenes sino que se expresara en un movimiento absoluto”.²⁶

Este movimiento absoluto nos lleva a un límite de la comprensión e imaginación, y es por ello que Deleuze hará referencia a Kant con su sublime matemático,²⁷ que no es otra cosa que la exigencia del alma y el pensamiento para comprender en *un todo* los movimientos del *universo* y la *naturaleza*: “Es lo que Kant llama sublime matemático: la imaginación se consagra a la aprehensión de movimientos relativos en los que agota rápidamente sus fuerzas permutando unidades de medida, pero el pensamiento ha de alcanzar aquello que rebasa toda imaginación, es decir, el conjunto de movimientos como un todo, máximo absoluto de movimiento, movimiento

²⁶ *Ibíd.*, p. 73.

²⁷ Al referirse a lo sublime matemático Deleuze está teniendo en mente por una parte la trascendencia que el individuo experimentará en relación al fenómeno, en este caso el film, y por la otra la misma separación que la escuela francesa realiza del objeto físico, llevando a sus imágenes a un plano meramente emotivo, pero que se desprende de la razón. Pues hemos de recordar que para Kant lo sublime matemático puede definirse como la aprehensión de una magnitud desmesurada, que está más allá de las proporciones de la sensibilidad humana. Lo sublime, dice Kant, surge de la relación entre lo sensible y la razón. “Lo sublime es lo informe en tanto que va asociado a lo infinito, puesto que la naturaleza supera la facultad humana de comprensión. Por eso, en la perspectiva trascendental kantiana (en su giro copernicano), lo sublime no se halla en el objeto contemplado sino en el sujeto que, por medio de la razón va más allá de los límites de la sensibilidad (es decir, los límites de lo fenoménico) y, mediante una emoción propia de la naturaleza humana, obtiene el conocimiento de su superioridad. Lo sublime (a diferencia de lo bello, que se halla en el objeto) solamente se da en el acto de aprehensión: no existen objetos sublimes, sino que lo sublime se encuentra en el sujeto”. Jordi Cortés Morató y Antoni Martínez Riu, *Diccionario de filosofía*, Barcelona, Herder, 1996.

absoluto que en sí mismo se confunde con lo inconmensurable o lo desmesurado, lo gigantesco, lo inmenso, bóveda celeste o mar sin límites”.²⁸

Lo sublime matemático nos abre el paso a otro aspecto del tiempo, el tiempo visto como un todo fundamentalmente abierto. La temporalidad en este montaje se está jugando de dos maneras: como intervalos variables, es decir, presentes variables o sucesión de movimientos y unidades; y como un todo abierto que tiene la cualidad de cambiar sobre sí mismo. Es un todo que nos lleva a la inmensidad del futuro y del pasado, el tiempo de la simultaneidad. Ambos movimientos de tiempo integran un dualismo donde el paso de uno a otro es únicamente posible al alcanzar la desmesura, o para Deleuze lo concebido por un alma pensante. El dualismo francés mantiene la distinción entre lo espiritual y lo material, pero al mismo tiempo muestra su complementariedad.

Estas dos formas de concebir los signos del tiempo: el intervalo como unidad numérica variable y sucesiva que entra en relación con otros factores desprendiendo de ellos su máximo de movimiento en la materia y en la imaginación; el todo como lo simultáneo, lo desmesurado, lo inmenso, que reduce a la imaginación a su impotencia y la enfrenta a su límite, despiertan en el espíritu un pensamiento de cantidad de movimiento absoluto que expresa su historia, su cambo, su universo; el montaje francés como montaje del dualismo del tiempo es un montaje de lo sublime. “En suma, lo que la escuela francesa inventa con Gance es un cine de lo sublime. La composición de la imagen-movimiento da siempre la imagen del tiempo en su dos aspectos, el tiempo como intervalo y el tiempo como todo, el tiempo como presente variable y el tiempo como inmensidad del pasado y del futuro(...) Es exactamente lo sublime matemático de

²⁸ Guilles Deleuze, *La imagen-movimiento estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 74.

Kant. De este montaje, de esta concepción del montaje, se dirá que es matemático-espiritual, extensivo-psíquico, cuantitativo-poético (Epstein hablaba de ‘lirosografía’).”²⁹

La escuela expresionista alemana

Podemos decir que la escuela expresionista alemana se contrapone a la escuela francesa en casi todos sus puntos. Ahora bien, hay que entender desde este momento que no se trata de una lucha encarnizada contra el montaje sublime francés, sino de un montaje que también tenderá a lo sublime pero bajo otra de sus perspectivas, aquel al que Kant denominó como sublime dinámico. Si la escuela francesa sigue el principio del movimiento como parte-todo y como todo-abierto, es decir como un movimiento derivado de lo sublime matemático, la escuela alemana responde con un máximo de intensidad, y por tanto deviene la otra cara de lo sublime: lo sublime dinámico³⁰. Esta escuela contará, al igual que las anteriores, con directores de renombre que pasarán a la historia como iconos y progresistas del cine. Desde Murnau a Lang, Wien y Wagener, por mencionar solamente a los más representativos.

Ahora bien, la forma en que responderá el expresionismo alemán al “más movimiento” de la escuela cuantitativa-psíquica francesa, es con “más luz”. El movimiento se encontrará inmerso dentro de esta concepción de la luz que la hará resplandecer, centellear, pero sobre todo que modificará su esencia mostrando que en ella podemos encontrar un poderoso movimiento de intensidad. Luz y sombra dejan de ser un movimiento alternativo en extensión, para encontrarse en un combate que comprende varias fases.

²⁹ *Ibíd.*, 77.

³⁰ Kant designa a lo sublime dinámico como aquello que procede de una potencia aterradora. Recordamos que para él lo sublime es una facultad del espíritu que nos lleva a superar los límites de los sentidos. “Lo Sublime es lo que, sólo porque se puede pensar, demuestra una facultad del espíritu que supera toda medida de los sentidos...” “Puede describirse así lo sublime: es un objeto (de la naturaleza) cuya representación determina el espíritu a pensar la inaccesibilidad de la naturaleza como exposición de ideas. Kant, *Crítica del juicio*, Madrid, Espasa Calpe, 1981, p.152 y 171.

En primer lugar podemos decir que la fuerza infinita de la luz se opondrá a la fuerza de las tinieblas como igualmente infinita y sin la cual no podría manifestarse. No se trata de una dialéctica o de un dualismo, ni de toda una unidad o totalidad orgánica, sino de una oposición infinita, donde la luz no sería nada o por lo menos nada manifiesto sin lo opaco a lo que se opone, y que le permite en su confrontación hacerse visible. Suponiéndose una en la otra, la luz y la oscuridad dará como resultado una imagen dual, mitad oscuridad y mitad luz.³¹ Como dice Valéry: “Tal que dar luz, supone de sombra una lúgubre mitad”.³² No es sólo una ruptura con la imagen, se trata de una matriz de montaje, de la oposición que puede ser percibida entre la ciudad luminosa y el opaco pantano de Murnau en “*Amanecer*” (1922).

En segundo lugar podemos decir que esta confrontación entre luz y sombra determina un punto cero con respecto al cual toda luz es un grado finito. La luz envuelve a la oscuridad para mantener una relación de negación que le permita definirse como intensidad, como cantidad intensiva. El instante aparece aquí, a diferencia de la escuela francesa, como intensidad que aprende la magnitud o el grado luminoso en relación a la oscuridad. El movimiento intensivo que propone este tipo de montaje implica siempre una caída de la luz, del paso del día a la caída de la noche, o lo que es lo mismo, del grado cero (oscuridad) a un grado de luz (el primer resplandor), un choque entre las relaciones de contraste y de mezcla.

Este mundo de luz como mezcla y como contraste es magistralmente mostrado en las líneas rayadas, en las paredes estiradas que aparecen en “*El gabinete del Dr. Caligari*” (1920) de Wiene, o en “*Los Nibelungos*” (1923) de Lang. El mudo de

³¹ Hay que recordar que estas escuelas son fundamento del montaje moderno y que comprenden los primeros años del siglo XX, un momento en el que los alemanes están manejando el montaje como manipulación de imágenes, pero a la vez como una teoría del color donde los únicos elementos que poseen son lo negro y lo blanco. Pero que será toda una influencia en lo que vendrá respecto a la teoría del color dentro del cine.

³² Guilles Deleuze, *La imagen-movimiento estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 108.

mezclas y de contrastes es dominado por Murnau como un extremista de contrastes, y por Lang como un mediador entre la mezcla de luz que mantiene los grados en su menor nivel, entre el cero y el uno.

Con ello la escuela alemana rompe con la composición orgánica propuesta por Griffith, retomada y modificada por los dialécticos soviéticos, pero no a la manera francesa. “Lo que el expresionismo invocó no es la clara mecánica de la cantidad de movimiento en el sólido o el fluido, sino una oscura vida cenagosa en las sombras, bien sumergidas en las brumas. *La vida no orgánica de las cosas*, una vida terrible que ignora la sabiduría y los límites del organismo, tal es el primer principio del expresionismo, válido para la naturaleza entera, es decir, para el espíritu inconsciente perdido en las tinieblas, luz ahora opaca, *lumen opacatum*”.³³

La gran ruptura con el modelo orgánico consiste en la dinámica que implica este nuevo montaje, pues le otorga dinamismo a las cosas inertes, a los objetos artificiales, la diferencia entre lo natural y lo artificial desaparece. Ahora los objetos persiguen con su sombra, son las líneas estiradas y las sombras prolongadas en “*El gabinete del Dr. Caligari*” lo que atormenta al joven que no logra encontrar a su amada, que es perseguido por ese hombre siempre dormido, que simboliza precisamente esa simbiosis. Es un ser orgánico pero a la vez artificial, Caligari a puesto dinamismo en un ser muerto, ya no es orgánico, ni tampoco una máquina, el monstruo de Caligari es el dinamismo de un ser entre la oscuridad y la luz, entre el choque que se da entre la vida y la muerte.

Lo dinámico se expande así por toda la materia, oponiéndose a lo orgánico y a lo mecánico; “lo animal —dice Deleuze— ha perdido lo orgánico tanto como la materia a ganado la vida. El expresionismo puede proclamarse cinética pura, es un movimiento

³³ *Ibíd.*, p. 79.

violento que no respeta ni el contorno orgánico ni las determinaciones mecánicas de la horizontal y de la vertical; su trayectoria es la de una línea perpetuamente quebrada, donde cada cambio de dirección señala, a la vez, la fuerza de un obstáculo y el poder de una nueva impulsión; en síntesis la subordinación de lo extensivo a la intensidad”.³⁴ Intensidad de vida que no puede existir sin la intensidad y la presencia constante de la muerte. El expresionismo, si seguimos a Worringer, es la oposición del impulso vital ante la representación orgánica, es la línea zigzagueante entre las cosas que logra eludir la forma y el fondo. El expresionismo permite que los autómatas, los robots o los títeres dejen de ser mecanismos que van tras su movimiento, ahora son sonámbulos, zombis o gólems que expresan la intensidad de esa vida no orgánica.

Incluso la arquitectura cambia en este montaje, puesto que se trata de una arquitectura gótica que construye su espacio en vez de describirlo, ya que ha dejado de proceder por metrización, y ahora actúa por la dilación y acumulación. Las líneas escapan prologándose fuera de su medida hasta sus propios puntos de encuentro, pues un par de columnas comienza lentamente a inclinarse para dar la impresión de continuación infinita y la sensación de que en algún momento se tocarán fuera de este espacio, dado que sus puntos de ruptura ahora son lugares de acumulación. Y esto es un efecto del manejo de la luz como intensidad, tanto en la ruptura de la arquitectura como en su prolongación existen pasos de sombras a luz y de luz a las sombras.

Por su parte, Lang revoluciona la arquitectura normal cambiando sus formas y sustituyéndolas por confrontaciones de luz, records luminosos que expresan los cambios intensivos del todo. Desde la diagonal y contradiagonal que remplazarán a la horizontal y la vertical, al reemplazo que el cono ejerce sobre el círculo, los triángulos y ángulos agudos remplazan a las líneas curvas y rectangulares. “*Metrópolis*” (1926) es el

³⁴ *Ibíd.*, p. 80.

mejor ejemplo donde Lang, en esta como en otras películas, procede por prolongamiento de líneas y puntos de acumulación, que sólo indirectamente se traducen en relaciones métricas. Una ciudad que se alza hasta el cielo y, a la vez, una ciudad que se sumerge en las profundidades de la tierra, una ciudad para los ricos y una para los obreros. Curioso resulta cómo Lang encuentra un lugar intermedio o de unión en las catacumbas, donde las reuniones de obreros son llevadas acabo, y estos edificios que se prologan indefinidamente en direcciones opuestas y que parecen no encontrarse nunca.

Así, la escuela alemana ha disuelto toda diferencia entre lo mecánico y lo humano, mostrándonos la poderosa vida no orgánica de las cosas. El genio de Lang en “*Metrópolis*” es el recuerdo constante de esta disolución entre lo humano y lo orgánico. Ya la memorable escena del robot que toma el lugar de la chica del film nos recuerda esto. Un genio loco que construye a una maquina que sustituya a la joven humana para poder entrar en las reuniones de los obreros oprimidos sin que estos se den cuenta de que están siendo espiados. La semejanza del robot con la mujer humana es infinita, hasta el momento en que es descubierta por el enamorado y su cubierta de piel cae para dar paso a un esqueleto de acero, pero que no deja de poseer las características físicas de un humano.

De esta manera, lo que el expresionismo consigue es un cine coloreado por la potencia aterradora de los contrarios, un cine que parte del negro y blanco para dar las variaciones de un claroscuro, que el negro se aclare y que el blanco se oscurezca. Captar estos dos grados en el mismo instante es precisamente una simbiosis de la vida y la muerte o mejor dicho entre lo vivo y lo no vivo que se expresa en el montaje de la escuela alemana. Un manejo del color o de los grados de intensidad que contienen la potencia emotiva que se desea dar al personaje o la escena, los tonos rojizos atribuidos al robot de “*Metrópolis*”, el rojo intenso de “*Fausto*” (1926) o la potente luz

asimilando a un rojo puro en “*Nosferatu*” (1922) de Murnau permiten desatar el espíritu que habita la naturaleza, pero que también reside en la vida no orgánica como espíritu del mal. Este es el momento de lo sublime dinámico, dice Deleuze: “Son los momentos de lo sublime, los encuentros con el infinito en el espíritu del mal: sobre todo en Murnau, “*Nosferatu*” no paso solamente por todos los aspectos del claroscuro, de la contraluz y de la vida no orgánica de las sombras, no produce solamente todos los momentos de un reflejo rojizo, sino que culmina cuando una potente luz (un rojo puro) lo separa de su fondo tenebroso, lo hace surgir en un sin fondo más directo aún y le confiere una falsa apariencia de omnipotencia más allá de su forma achatada.”³⁵

Al distanciarse de la escuela francesa los montajistas alemanes optan por el segundo sentido de lo sublime kantiano que hemos apuntado desde el comienzo de la descripción de ésta escuela, lo sublime dinámico. Mientras lo sublime matemático permite el desbordamiento de la composición orgánica, manifestándose como lo inmenso o lo poderoso. Lo sublime dinámico adquiere la forma de lo desmesurado y lo informe para quebrar dicha composición. Si en lo sublime matemático se trataba de llevar la imaginación a un choque con su propio límite, dando lugar a una facultad pensante que nos fuerza a concebir lo inmenso o poderoso como todo. En lo sublime dinámico es la intensidad la que se eleva en potencia aniquilando o segando nuestro ser orgánico, creando con ello un pensamiento que nos sitúa por sobre aquello que nos aniquila, descubriendo en nosotros un espíritu supraorgánico que domina la vida inorgánica de las cosas; ya no hay más miedo a esos seres fantásticos, nuestro espíritu ha sido liberado y sabemos que es invencible.

Lo que el expresionismo alemán ha conseguido es la liberación del espíritu mediante el desarrollo dialéctico de una totalidad aún orgánica, dejando fuera el caos

³⁵ *Ibíd.* p. 83.

del hombre y la naturaleza, o mejor dicho, indicándonos que de no alcanzar el universo espiritual al cual hace alusión, pero del que continuamente duda, no dejara de existir caos. Es a la vez optimista y pesimista. Al pintar de rojo sobre rojo en sus film's Murnau, Lang, Wien o Wagener remiten a la terrible vida no orgánica de las cosas y a la sublime vida no psicológica del espíritu. El grito alcanzado en estos film's indica tanto el horro de la vida no orgánica como la apertura de un universo espiritual, el todo está ahora en las alturas, toma la forma de una pirámide que subiendo no cesa de echar de sí a su base, espiral sin fin, vértigo infinito. El todo se convierte en la intensificación que se desprende de todos los grados, que ha pasado sobre el fuego pero sólo para romper sus ataduras sensible con la materia, lo orgánico y lo humano. Al final estos autores crean un montaje que rechaza las formas de un pasado petrificado para descubrir la forma abstracta de un porvenir. Dice Deleuze al referirse al montaje cinematográfico del expresionismo alemán: "Según Goethe, el rojo flameante no es sólo el terrible color en el que ardemos, sino el color más noble que contiene a todos los demás y engendra una armonía superior como círculo cromático entero. Y esto es lo que sucede, o lo que tiene una posibilidad de suceder, en la historia que nos cuenta el expresionismo desde el punto de vista de lo sublime dinámico: *la vida no orgánica de las cosas* culmina en un fuego que nos abrasa y abrasa a toda la Naturaleza, actuando como el espíritu del mal o de las tinieblas; pero éste, por último sacrificio que suscita en nosotros, libera en nuestra alma una *vida no psicológica del espíritu* que no pertenece ni a la naturaleza ni a nuestra individualidad orgánica, sino que es la parte divina que hay en nosotros, la relación espiritual en la que estamos solos con Dios como luz. Así parece el alma *remontarse* hacia la luz, pero es más bien que ha alcanzado la parte luminosa de sí misma, que tenía tan sólo una caída ideal y que, más que abismarse en el mundo, caía sobre él. Lo

flamante ha pasado a ser lo sobrenatural y lo suprasensible, como el sacrificio de Ellen en *Nosferatu*, o el de *Fausto* o incluso el de Indre en *Amanecer*”.³⁶

Todos estos tipos de montajes nos permiten dar cuenta de la variedad en la aplicación de lo que en primera instancia se presenta como un elemento técnico del cine, pero en cuyo fondo se encuentra un pensamiento de carácter filosófico sobre el ser del cine. Las cuatro anteriores escuelas responden desde sus propios contextos y visiones del mundo a un problema que en el cine se presenta como esencial ¿Cómo representar la realidad o fantasía en imágenes? Lentamente cada montaje se ha dado cuenta por sí mismo que lo que representa no es siempre exacto y que de serlo se dejaría de crear. En el comienzo de este apartado hemos sostenido que el gran paso del cinematógrafo al cine puede centrarse en la ruptura con la intención de duplicar la realidad y hemos dicho que es el montaje quien le permite crear estas rupturas a las imágenes de la cámara. Cuando pensamos en una fotografía que se mantiene fija entendemos que no es la realidad lo que vemos por su carácter inmóvil, pero también lo entendemos porque trata de captar la realidad tal cual es y en este intento cae en la artificialidad. El cine por su parte, y en especial con la invención del montaje, crea imágenes que nos recuerdan la realidad, pero que igual que nuestra imaginación no son la realidad, el manejo del tiempo que nos permite saltar entre recuerdos, espacios y lugares en tiempos distintos, alude a lo que en la vida diaria nos ocurre cuando un olor nos evoca a alguien y en nuestra mente aparece su imagen. El cine repite esto, sólo que con sus marcadas diferencias,³⁷ no intenta una representación exacta de lo que imaginamos o de lo que percibe por su ojo mecánico, y esto es lo que nos hace creer en

³⁶ *Ibíd.* p. 84.

³⁷ Esta serie de diferencias de las cuales hacemos mención son la materialidad de los objetos físicos y la inmaterialidad de los objetos representados por el cine. Lo que decimos es que el cine trabaja en el nivel de los conceptos y emociones y por ello representa, señala o muestra, no demuestra o materializa. Cuando hemos dicho que el cine modifica los conceptos de tiempo y espacio nos referimos a los conceptos de tiempo y espacio y no al tiempo y al espacio físico.

lo que vemos, pues sabemos desde antes de entrar a esa sala oscura que todo es ficción, que todo ha sido creado por nosotros.

Lo que el montaje permitió es la inserción de una idea dentro de la imagen, de una forma de filosofía filmica: “Lo que intentábamos mostrar era la variedad práctica y teórica de los tipos de montaje según las concepciones orgánica, dialéctica, extensiva, intensiva, de la composición de las imágenes-movimiento. Se trata del pensamiento o de la filosofía del cine, no menos que de su técnica”.³⁸ El recorrido por estos cuatro pilares del montaje filmico ha tenido como cometido extender la definición común de montaje, mostrarnos cómo en este elemento del cine la idea, es decir el pensamiento reflexivo, es primordial. Ya en anteriores páginas hemos definido de manera general el montaje, y lo hemos hecho con el propósito de llevarnos a través de su estudio a una definición más amplia donde el pensamiento o la idea se presentan como necesarios para poder construir no solamente el film, sino también sus partes. Ya que esto es lo único que puede encontrarse en él como carácter general, la relación de la imagen cinematográfica con el todo, es decir, el tiempo concebido como lo abierto. No importa a qué tipo de montaje se apele, siempre nos da una imagen indirecta del tiempo en sus imágenes-movimiento, ya sea en su particularidad, es decir, en cada una de las tomas, o en su generalidad, como en el todo del film. La imagen-movimiento presenta así dos fases: una hacia los conjuntos y sus partes, y otra hacia el todo y sus cambios.

La definición restringida a la cual hacen referencia diversos teóricos del cine como Marcel Martín y que es recogida ampliamente por la mayoría de los autores señala: “el montaje es la organización de planos de un film en determinadas condiciones de orden y duración”.³⁹ Haciendo referencia únicamente a su carácter técnico, como son la selección, combinación y empalme de las escenas que darán pie a través de elementos

³⁸ *Ibíd.* p. 85.

³⁹ Cf. Jacques, Aumont, en *Estética del Cine*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 54.

separados a una totalidad que es el film. Sin embargo, como ya hemos visto, el montaje es mucho más que estos tres elementos y que la pretensión de unificación de los fragmentos para dar como resultado un film: en realidad es un pensamiento en sí mismo. Jaques Aumont en “Estética del Cine” nos lleva de la definición restringida del montaje a una definición amplia del montaje: “el montaje es el principio que regula la organización de elementos fílmicos visuales y sonoros, o el conjunto de tales elementos, yuxtaponiéndolos, encadenándolos y/o regulando su duración”.⁴⁰ Se refiere más a una técnica de producción que de ordenación, porque el montaje produce significados, emociones, etc., valiéndose, y esto no lo señala Aumont pero lo hemos visto con Deleuze, de la aplicación de un pensamiento, reflexivo y filosófico, es decir, de lo que se quiere mostrar y de la situación en que se ha de mostrar. El montaje es pensamiento e imagen en acción.

1.2.- LA FILOSOFÍA Y EL CINE, LA IMAGEN DE UN PENSAMIENTO

El cine, que consiste simplemente en poner cosas delante de la cámara. Un poeta llamaría a esto “la mirada de las cosas”. No la mirada humana de las cosas, sino la mirada de las cosas mismas. Aquí, la creación artística no significa pintar la propia alma en las cosas, sino pintar el alma de las cosas.

Jean-Luc Godard.

Como ya hemos mencionado el cine puede ser interrogado desde una perspectiva filosófica, donde lo importante consiste en ver cómo su contenido y forma reflejan parte de las teorías filosóficas, o como un cine pensamiento, es decir, un motor cinético que no sólo nos fuerza a pensar, sino que da qué pensar. Si bien esta separación nos permite analizar al cine es preciso aceptar que un buen film contiene o puede ser analizado

⁴⁰ *Ibíd.* p 62.

desde ambas perceptivas; el cine puede ser tanto un reflejo de las teorías filosóficas como un nuevo pensamiento que surge a partir de ellas. Tal y como sucede en toda reflexión filosófica, Nietzsche o Hegel, uno con sus “Historia de la filosofía”, donde no sólo analiza y describe a los filósofos y su pensamiento sino que además toma posesión de ellos para decirnos algo más a partir de sus palabras; el otro con “El nacimiento de la tragedia”, donde vuelve a los griegos para darles un nuevo aire e interpretarlos de una manera distinta, proponiendo principios que le servirán para crear su propia y muy original filosofía. De la misma manera podemos encontrar en el cine una apropiación de las teorías e inquietudes de los teóricos sociales, ya sean filósofos o pensadores, siendo a la vez una visión particular de un acontecimiento humano o el deseo más remoto de un individuo, donde las nociones filosóficas desembocan para dar a la imagen una carga y significación mayor y a la vez en esta unión de pensamiento e imagen dar algo nuevo, algo develado.

1.2.1. EL VÉRTIGO Y LO SINIESTRO

El pacto fundamental que une a los actores del
Juego social es que el *Otro no puede saberlo todo*.

Slavoj Žižek

El cine es un lenguaje de imágenes que permite verter un rayo de luz sobre las sombras del Ser. En “Vértigo y Pasión” de Eugenio Trías las películas de Hitchcock, en particular “Vértigo” (1958), develan tres categorías fundamentales para la filosofía: lo bello, lo sublime y lo siniestro. Como ya apuntaba Trías desde su libro “Lo bello y lo siniestro”, estas categorías se encuentran en toda obra de arte, siempre enfrascadas en una complicada dialéctica, en la que cada una tendrá mayor fuerza o relevancia dependiendo de la obra misma. Por ejemplo, y siguiendo al mismo Trías, en “La ventana indiscreta” (1954), que narra la historia de un fotógrafo con una pierna rota, Jeff, que

pasa su tiempo mirando a través la ventana por el patio trasero de su edificio observando a los vecinos en sus actividades diarias, creándose pequeñas micro historias dentro del mismo film, en el que el fotógrafo observa un asesinato, o por lo menos en el comienzo del film la suposición de un asesinato. Un vendedor, Thornwald, ha matado a su esposa y todo indica que ha descuartizado el cuerpo para desaparecerlo; la existencia de un crimen y el descuartizamiento del cuerpo pone a la película en el plano de lo siniestro,⁴¹ pero la belleza de los decorados y la comicidad con que ésta se maneja, así como el manejo de las cámaras hace que la categoría de lo bello se sobreponga por sobre su alteridad, lo siniestro, para enfatizar y a la vez diluir un acto que en sí mismo es atroz: el crimen de la mujer que ya no es amada. En la escena en que el crimen es cometido, que se observa por medio de las ventanas y donde nunca vislumbramos por completo este acto, la pelea que da inicio al asesinato, se representa por medio de un paseo entre cuarto y cuarto y una actitud alterada por parte del marido, por donde de repente las cortinas se sierran y la luz desaparece, nos indica que algo ha ocurrido; entonces de entre la oscuridad un cigarrillo se enciende y podemos distinguir el cuerpo de Thornwald postrado en un sillón descansado, como si se hubiese liberado de un gran peso, minutos después lo veremos lavando un cuchillo y saliendo una y otra vez del apartamento con su maletín de ventas a media noche y en medio de la lluvia. Nada hemos visto, la grandeza de la escena radica precisamente en esta sugerencia visual de lo que ha acontecido, donde aparece lo siniestro, pues las imágenes desprenden un acto que la cultura ha suprimido de nuestra vida en sociedad: matar sin restricción alguna. El

⁴¹ Para Trías siniestro, tomado del alemán *Unheimliche* y de Freud, refiere a lo inquietante o lo inhóspito. Lo siniestro, siguiendo a Freud, a través de distintas figuras y temas literarios, es la sensación en el retorno de lo reprimido, de aquello que marcó nuestras vivencias y creencias infantiles, pero que hubo de ser relegado y ocultado. Las imágenes que de forma brusca despiertan ese retorno provocan una sensación siniestra, un espanto que va más allá del simple temor o miedo. Dice Freud: “Tomemos lo siniestro que emana de la omnipotencia de las ideas, de la inmediata realización de deseos, de las ocultas fuerzas nefastas o del retorno de los muertos... lo siniestro en las vivencias se da cuando complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión exterior, o cuando convicciones primitivas superadas parecen hallar una nueva confirmación”. Sigmund Freud, *Lo siniestro*, en Obras completas, Madrid, Biblioteca Nueva, 1989, p. 201-203.

vecino asesino, Thornwald, ha dado rienda suelta a su deseo y liberado las fuerzas ocultas más nefastas de su ser; sin embargo, nosotros hemos hecho lo mismo, tanto el periodista invalido Jeff, como su novia Lisa y su masajista, así como cada espectador que ve esta película, realizamos el mismo acto siniestro, damos rienda suelta a la omnipotencia de nuestras ideas. Si nada hemos visto ¿porque no creer que la mujer del vendedor haya salido a visitar a su madre como sugiere éste al ser interrogado por la policía? Sin duda lo siniestro de nuestras ideas respecto a lo qué ocurre dentro del departamento del Thornwald es lo que crea la conexión entre las imágenes y sustenta la tesis de un asesinato, del cual nadie ha sido testigo, pero tanto los personajes principales como los espectadores dentro de la sala de cine, saben que ha acontecido. En varias ocasiones dentro del film la duda de si el asesinato es real o sólo están imaginando y juzgando desmedidamente al vendedor aparece en Jeff, en Lisa y en su masajista. ¿Tal vez el crimen no exista y lo realmente maligno sea esa obsesión por involucrarse en la vida de los demás? ¿Quizás el crimen real sea el desbordamiento de nuestra imaginación e ideas respecto a una persona? ¿Tal vez lo siniestro se encuentre dentro de nosotros mismos? Al situar la cámara desde una única perspectiva, restringida a la visión que ofrece el departamento de Jeff, Hitchcock convierte a los ojos de Jeff en la visión de la cámara y a nosotros en el personaje. Lo siniestro aparece de manera metonímica, el despliegue visual y las historias paralelas, como la historia de los enamorados o del pianista, la historia de corazón solitario o del matrimonio que duerme en su terraza y descuelgan en una canastilla a su pequeño perro desde el cuarto piso para dejarlo jugar en el jardín trasero o la estudiante de baile, consiguen que el plano de la belleza emerja y cubra lo siniestro: el asesinato.

En “*La ventana indiscreta*” las categorías propuestas por Trías quieren dejar ver lo monstruoso que habita en nosotros mismos, pero de una forma sutil, endulzada, se

trata de encontrar en lo bello algo siniestro y en lo siniestro algo bello, es un movimiento elíptico que nos lleva de la comicidad y belleza a lo monstruoso y oscuro. Lo advierte Trías: "...en *La ventana indiscreta* prevalece la categoría de lo bello sobre las otras dos (lo siniestro y lo sublime). Lo siniestro aparece aludido como una realidad efectiva que, sin embargo, no es mostrada. Constituye el oscuro fondo bestial del crimen y descuartizamiento (en la bañera, según especifica crudamente la masajista de Jeff) sobre la cual se construye toda la intriga del film".⁴² Hitchcock nos lleva a una montaña rusa de emociones y sensaciones, nos permite descansar del horror, pero a la vez nos sumerge rotundamente en él, deja que nuestra imaginación divague, suponga, construya las imágenes del terrible asesinato. Sin embargo todo esto lo hacemos desde un lugar seguro, no hemos presenciado el asesinato, no hemos bajado hasta el lugar más profundo y siniestro del alma asesina de Thornwald, puesto que lo enfrentamos siempre a distancia.

Y sin embargo, lo siniestro asecha a cada instante, como la escena en que Lisa entra al departamento del asesino y es descubierta por él, Jeff llama a la policía y dice que se comete un crimen en ese lugar; y al llegar la policía Thornwald finge y únicamente denuncia a Lisa como ladrona; pero en cuanto ella y los policías salen del departamento éste voltea y mira por su ventana a los edificios de enfrente, ahora sabe que alguien lo observa y conoce lo que ha sucedido en ese lugar noches atrás. Se da un juego de miradas, un juego de cristales, pues Jeff se sabe descubierto; aun cuando ninguno puede verse con certeza, ambas miradas parecen encontrarse y la tensión del film crece en este instante, porque Thornwald deja ver en su mira lo siniestro de su persona. Encuentra por fin la ventana y a Jeff en un costado entre las persianas escondido observando, y todos sabemos que irá a matarlo. El final es sencillo: Jeff lucha

⁴² Eugenio Trías, *Vértigo y pasión*, Madrid, Taurus, 1998 p. 72.

por su vida mientras Lisa hace que la policía acuda en su rescate y así capturan al asesino. Todo es descubierto, el asesino es encarcelado y Jeff por fin cierra su ventana, pero lo realmente importante ha sucedido antes, el juego entre diferentes elementos bellos y siniestros, lo que verdaderamente nos importa y lo que le da al film un poder atrayente.

Utilizando esta misma elipse de la belleza a lo siniestro, Hitchcock construye en *“Vértigo o De entre los muertos”* una trama que deja ver lo sombrío de las pasiones. Igual que en *“La venta indiscreta”* la belleza de las escenas minimiza el crimen atroz que está por cometerse. *“Vértigo”* es la historia de un investigador privado retirado, Scottie Ferguson, que ha sufrido un accidente adquiriendo una fobia a las alturas, pero es llamado por un antiguo compañero de la universidad, ahora un hombre rico de negocios, Gavin Elster, quien le pide que siga a su esposa para cuidarla de ella misma, pues ha realizado extrañas salidas y actitudes raras; la historia que descubrirá y será contada a Scottie bien podría ser el tema de una película de terror por si misma, ya que Madeleine su esposa es poseída por el espíritu de su bisabuela Carlota Valdés de quien ha heredado su joyas, en especial un collar de piedras hermosas color rojo, la cual tiene una terrible historia de desamor, soledad, locura y suicidio. El detective perseguirá a Madeleine para protegerla de ella misma por toda la ciudad de San Francisco sin saber que es víctima de un engaño, puesto que todo es una invención para matar a la verdadera Madeleine, mientras el sigue a una mujer muy parecida a la verdadera, Judy Barton. Judy-Madeleine debe aparentar estar en trance, poseída por el espíritu de su bisabuela, la cual desea suicidarse; una locura que la llevará hasta el campanario de la misión de San Juan Bautista desde donde saltará, y Scottie no podrá detenerla debido a su vértigo, aunque será el testigo perfecto, dado que atestiguará la locura de la esposa, el momento en que se suicida y el por qué.

La escena del asesinato demuestra como funciona el concepto de montaje al cual ya hicimos alusión antes; no sólo es la forma en qué está armada la escena, sino la forma en que estos actos pasan por los ojos y razón del personaje. Judy-Madeleine entra corriendo al campanario, Scottie la persigue, quien sólo alcanza a ver los pies de la chica corriendo escaleras de espiral arriba; el detective comienza a subir pero no consigue llegar al fin de la escalera, pues el vértigo lo fuerza a detenerse; entonces una toma lejana muestra como ella cae desde el campanario y muere, perseguida por el fantasma de Carlota Valdés; el detective observa el cuerpo desde una ventana del campanario, y al salir deja el convento perdiendo la memoria hasta encontrarse en su departamento; pero desde este momento se sentirá culpable y se recluirá para terminar en un asilo mental, sin poder hablar por casi un año.

Tanto nosotros como el personaje percibimos un suicidio, vemos a la chica entrar, subir y el vértigo que producen las escaleras, instantes después observamos como cae, cuando el personaje sólo escucha el grito, observa el cuerpo y sale para dejar el lugar; todo es percibido por sus ojos y nuestros ojos; la diferencia radica en que para nosotros este es un efecto de montaje que permite apreciar cómo el tiempo y los actos transcurren desde dos puntos de vista diferentes, mientras nosotros no sólo vemos el caer de Judy-Madeleine tenemos una información extra otorgada por el título, por las escenas donde Scottie no se encuentra, por las vistas generales y por su puesto por saber que esto era un asesinato, pero el personaje no percibe un efecto de montaje, para él la realidad que está transcurriendo son esos actos que ha percibido y sobre todo la elección de sucesos que ha decidido registrar en su mente como importantes.

De esta manera el personaje realiza un montaje, pues omite detalles que más adelante le darán la pista de lo que realmente aconteció y selecciona otros que construyen la escena en ese instante, una pequeña diferencia en el vestir, rasgos

diferentes en el rostro, pero sobre todo los ruidos y pasos sobre él en el campanario. En esta escena existen tanto un montaje real, un montaje conceptual,⁴³ como un montaje visual o de imágenes, estos son los puntos que el espectador percibe en el montaje, un montaje de la mente, de la idea y un montaje de la imagen. El conocimiento sobre lo que ha ocurrido o por lo menos la sospecha debido a la información extra y saber que esta es una película nos da un montaje de ideas, mientras que por el otro lado compartimos con el personaje un montaje netamente visual que nos dice lo qué quiere que veamos en ese momento. Así, lo siniestro aparece aquí bajo dos formas, como un asesinato y como el desbordamiento de la pasión:

a) El primero es el asesinato cometido del cual el detective no tiene idea, por una parte un engaño que está basado en una debilidad: el vértigo de Scottie. El marido de Madeleine, Gavin Elester, sabe que Scottie no puede subir escaleras pues ha leído en los diarios la reseña del accidente al cual éste fue expuesto, entonces decide tenerlo como testigo, y no podrá hacer nada, creará lo que su ojos le indiquen. La conclusión del acto siniestro se realiza en la parte superior del campanario donde Gavin espera con Madeleine inconsciente a que Judy suba corriendo perseguida por el fantasma de Carlota, mientras Scottie permanece abajo sin poder subir en su auxilio, debido a su acrofobia. Gavin lanza a su esposa mientras sostiene a Judy para que no grite, el detective la escuchará gritar y verá su cuerpo en el suelo, quien no murió perseguida por un fantasma casi al borde de la locura, pero él creará esto, se sentirá culpable por no poder detenerla, pero peor aún se sentirá desolado, pues se había enamorado de ella.

⁴³ Cuando decimos montaje real estamos haciendo alusión a una idea que ya se ha venido manejando y es la relación del cine con el pensamiento, es decir, una semejanza entre la forma de articulación de ideas, recuerdos y percepciones generales de la vida y la forma en que los directores construyen una escena para crear la ilusión de movimiento y tiempo; esto será explicado más adelante cuando veamos la forma que en Deleuze articula los conceptos de imagen-movimiento e imagen-tiempo. Por ahora bástenos con decir que el montaje real es lo que realizamos diariamente para articular ideas o vivencias; mientras que el montaje de imágenes se refiere específicamente a la articulación y manejo de fotografías que dan como resultado una secuencia cinematográfica, una escena o el film en su totalidad, refiriéndose únicamente a las imágenes. Hemos de adelantar que para crear una buena obra cinematográfica ambos montajes deben encontrarse en el film.

b) Aquí radica el segundo aspecto de lo siniestro en este film, el desbordamiento de la pasión que juega un papel importante, pues es gracias a ella que Scottie pierde objetividad y se limita a relacionarse con Judy-Madeleine. La pasión desmedida tiene dos funciones en este momento:

La primera función consiste en crear un efecto de eclipse que desvía la atención sobre el tema central de la película, el asesinato de una mujer que han hecho pasar por loca. El director comienza esta película con una escena de vértigo donde Scottie está a punto de caer de un edificio, en el instante en que es auxiliado por otro policía que no consigue asirse bien de la cornisa de la cual se sostienen ambos y cae; el efecto de la cámara consiste en alejar y acercar el suelo en una perspectiva vertical. Este efecto se repite en la escena del asesinato y en otra serie de momentos, el alejamiento y acercamiento de las escaleras es una metáfora visual de la situación de Scottie en su vida amorosa, su relación con Judy-Madeleine es un vaivén, por un momento se enamora y al siguiente retoma su papel de detective; se trata de un vértigo en cual ambos caen. Cuando Judy-Madeleine se lanza al agua en el embarcadero del Golden Gate, Scottie sin pensarlo se lanza tras ella y comienza una historia de amor dentro de esta historia de fantasmas y locos; el romance comienza a tomar fuerza y por un momento nos hace creer que la historia gira en torno a cómo Scottie rescata a Madeleine de su aparente locura y de su marido. El talento de Hitchcock consiste en cambiar el género de la película mientras la observamos y llevarnos del terror o suspenso al romance o drama, consiguiendo con ello desviar la atención sobre el sentido siniestro del film, pues no olvidemos que este film trata de un asesinato y la forma en que será descubierto. La primera mitad del film, es decir hasta el momento en que es asesinada Madeleine, se encuentra plagada de escenas con bellos paisajes y situaciones amorosas

con sus toques macabros entre Judy-Madeleine y Scottie, logrando generar esa elipse de la belleza a lo siniestro y de lo siniestro a la belleza.

La segunda función de la pasión es contener en sí mismo lo siniestro; si bien es la pasión o amor lo que nos aleja del sentimiento siniestro del asesinato, la misma pasión lleva siempre implícito lo siniestro del film, pues de no ser por el enamoramiento que sufren tanto Scottie como Judy, el engaño no podría llevarse a cabo y después ser descubierto. Si Scottie cree en la locura de Madeleine es porque en la locura de esta mujer existe la esperanza de una relación futura, al pasar de ser un detective, que la persigue entre sombras para saber qué hace y adónde va; de un compañero con el cual pasea por la ciudad de San Francisco crea la ilusión de una relación; todos los signos del engaño desaparecen o se nublan ante la vista del enamorado detective; por ello no presta atención a las diferencias sutiles entre Judy y Madeleine, a los ruidos en el campanario. No escucha las últimas palabras de Judy-Madeleine en la misión de San Juan Bautista (*“si me pierdes sabrás que quería seguir amándote”*), corriendo después para entrar al campanario y no volver a verlo hasta un año después), ni las sutiles frases que expresa en los paseos que realizan por toda la ciudad y sus alrededores. La pasión ciega al detective envolviéndolo de tal manera que en su vértigo que lo convierte en cómplice, pues él desea que Madeleine lo necesite, que requiera de su fuerza y protección contra el fantasma de su bisabuela; una protección que lleva al acto siniestro de la película.

Por otra parte es la misma pasión la que traiciona el plan de Gabin, pues Judy realmente se enamora del detective, dado que le permite que la descubra, y no sólo intenta detener el asesinato corriendo para frenar a Gabin en el campanario, sugiriéndole a Scottie que algo está sucediendo, sino que además al pasar el tiempo, cuando Scottie se rehabilita de su demencia, un año después del asesinato, permanece con él a sabiendas que será descubierta. Scottie tras salir del instituto mental recorre los lugares

donde se encontró con Madeleine, desde el bar donde la vio por primera vez hasta el estacionamiento de su edificio donde la esperaba para seguirla. En todos estos lugares él parecía verla en otra mujer, la forma de caminar, el peinado, incluso el ramo de flores que llevaba Carlota en el retrato. Es en uno de estos momentos cuando se encuentra con Judy, la ve junto a otras chicas y la sigue por su gran parecido con Madeleine; Judy no lleva más el pelo rubio, ni el cabello recogido, ahora viste simples vestidos y trabaja en una tienda.

Cuando la encuentra Judy puede deshacerse de él pero accede a tener una cita y otra y otra; su primer impulso es huir, prepara sus cosas, escribe una carta y dice que le gustaría tener el coraje suficiente para permanecer y hacer que se enamore de ella, no de Madeleine, sino de ella, Judy. La pasión la invade en este instante, el impulso siniestro se desborda, rompe la carta y permanece con él, accediendo incluso a las peticiones más siniestras de Scottie, pues no sólo se pone en peligro al querer permanecer con él, sino que además permite que lentamente la transforme nuevamente en Madeleine, la búsqueda del vestido perfecto, los zapatos, el color de cabello, incluso le pide se peine como ella, y al salir del baño trasformada en un halo de luz azul que la envuelve, Madeleine se ha levantado de entre los muertos; Judy desea tanto permanecer con él que no le importa si continúa amando a Madeleine a través de su cuerpo, ya que lo que importa es que ella está con él de alguna manera, como antes. Scottie siempre ha amado a la misma mujer y Judy siempre ha sido la misma y en ambos momentos continúa siendo otra, Judy-Madeleine en un comienzo y ahora Madeleine reencarnada, Madeleine-Judy.

El final es dado al comienzo con la caída que le provoca el vértigo, también en la muerte de Madeleine y en el sueño que atormenta a Scottie, un sueño donde persigue a Madeleine, donde el vértigo lo agobia y donde aparece la clave para descubrirlo todo:

el collar de Carlota. Judy se descuida o quiere ser descubierta, conserva el collar y lo usa delante de Scottie, comienza a ponerse los aretes y saca de un cajón la joya, instante en que Scottie lo reconoce, pues sus ojos dan a atender que ha comprendido todo; saldrán a cenar pero Scorrie la llevará a la vieja misión; Judy reconoce el camino, salen del auto y comienzan a discutir, corre al campanario perseguida por Scottie quien la obliga a subir mientras la cuestiona indicándole todo lo que hicieron para engañarlo, y empujado por el coraje consigue llegar al final venciendo su vértigo; una vez en el campanario Judy confiesa todo y le pide que la perdone; Scottie parece acceder y por un instante la dramática escena parece ofrecer un final feliz. Un par de palabras se escuchan y de entre las sombras aparece una silueta femenina; Judy entra en pánico, grita y cae del campanario, mientras Scottie corre para detenerla mirándola caer. La pasión los traiciona convirtiéndolos en suicidas, asesinos y cómplices de asesinato; a uno la pasión lo paraliza, siega su razón y lo convierte en blanco de un plan siniestro; a la otra la pasión la lleva a perder su identidad y a creer en la locura de un fantasma que ella misma representa, que permaneció entre ella y Scottie llevándola hasta la muerte.

De un extremo a otro del film lo siniestro se pasea para mostrar lo inhóspito e inquietante de la condición humana, donde la pasión de esta película es un monstruo que desata lo reprimido con un poder tal que los muertos regresan. Como advierte Freud: “Tomemos lo siniestro que emana de la omnipotencia de las ideas, de la inmediata realización de deseos, de las ocultas fuerzas nefastas o del retorno de los muertos”.⁴⁴ No es casual que “*Vértigo*” lleve como subtítulo “*De entre los muertos*”, pues tanto esta fobia o pánico como su contraparte amor-pasión se sustraen en un sentimiento superior al temor o miedo para suscitar precisamente este regreso de lo más temido, el pasado, una segunda oportunidad, como dice Scottie a Judy al forzarla a subir

⁴⁴ Sigmund Freud, *Lo siniestro*, en Obras completas, Madrid, Biblioteca Nueva, 1967, vol. VII, p. 2501.

al campanario, que nos alcanza para dejarnos nuevamente fallar, perder, morir por segunda ocasión. Todo el film gira en torno a un momento trágico, pues es la narración de lo sucedido para llevarnos a un final doblemente amargo, mortal. Aquí el amor no vence sino que es vencido; tal y como sucede en la vida no siempre hay un final feliz y amar no siempre alcanza su realización; sin embargo se presenta el amor como sublime, la pasión como siniestro y las imágenes de San Francisco como bellas, tal y como lo dijo Trías al citar sus tres categorías estéticas, prevaleciendo una por momentos o creando elipses para llevarnos de una a la otra sin cortes abruptos.

1.2.2. UN CINE ONTOLÓGICO Y VEROSÍMIL

“La Filosofía no debería presuponerse como algo perfectamente definido antes del surgimiento del Cine, sino como algo que podría modificarse a través de ese mismo surgimiento. En este sentido, la Filosofía, cuando manifiesta su interés por la búsqueda de la verdad, no debería apoyar la indagación acerca de sí misma tan sólo en su propia tradición, como marco único de autoelucidación, sino insertarse en la totalidad de la Cultura.”

Julio Cabrera

En las anteriores líneas hemos podido observar cómo Trías vierte en el cine conceptos de su propio pensamiento filosófico. Con Julio Cabrera podremos percibir como pueden tomarse los conceptos filosóficos precedentes y aplicarse a las imágenes del cine. La idea de Julio Cabrera consiste en ver en el fenómeno cinematográfico un detonante que modifica la racionalidad humana y que puede relacionarse con la filosofía de Heidegger, Nietzsche, Schopenhauer, Kierkegaard o Hegel. Estos autores son considerados por Cabrera como logopáticos, es decir, pensadores que problematizan o cuestionan la racionalidad puramente lógica (*logos*) con la que la filosofía enfrenta el mundo, por lo que optan por resaltar el valor del elemento afectivo (*pático*) en el proceso de comprensión de la realidad. La tradición por lo general puede caracterizarse por sus

pensadores lógicos o apáticos como Santo Tomas, Aristóteles, Descartes, Locke, Hume, Kant o Wittgenstein; y no es que ellos no hayan tratado o pensado en la afectividad y su rol en nuestra comprensión del mundo, pero los pensadores logopáticos se han atrevido a ir más allá incluyendo en la racionalidad el elemento afectivo como esencial en el acceso a la comprensión del mundo. Con estos autores hablamos de un elemento experiencial dentro de la filosofía que permite la apropiación de problemas filosóficos, dejándonos ver que los límites de la filosofía realmente no existen, porque ésta se relaciona con todo, pues su estudio es el todo.

¿Por qué pensar entonces que la filosofía puede expresarse únicamente a través de una forma literaria? Si la filosofía no puede ser contenida o limitada ¿por qué pensar que únicamente puede enunciarse a través de palabras y letras? ¿Por qué las imágenes no introducirían problematizaciones filosóficas, tan contundentes, o más aún, que las vehiculizadas por la escritura? Si lo esencial de la filosofía es el cuestionamiento radical y el carácter hiperabarcante de sus consideraciones, entonces el temor o resistencia al cine como una forma de pensamiento bien puede verse como un prejuicio intelectual. La intención de Cabrera como la de la gran mayoría de los teóricos cinematográficos y la mía propia consiste en desprender de las imágenes conceptos filosóficos nuevos o ya desarrollados por filósofos como los antes mencionados. Ver en el cine un lenguaje más propio para expresar las intuiciones de los filósofos logopáticos o incluso los más reticentes a esto como los llamados filósofos lógicos, redefiniendo la racionalidad mediante la sensibilidad de la misma logia del pensamiento. En palabras de Cabrera: “haber llamado cinematográficos a los filósofos como Kirkeggard, Nietzsche y Heidegger haría pensar que se sabe perfectamente qué es el Cine. Pero, en verdad, no sabemos lo que el Cine es. Jean-Claude Carrière (en su maravilloso libro *Secret Language of film*) lo ha expresado muy bien, al decir que el Cine es una experiencia

abierta siempre descubriéndose a sí misma, huyendo permanentemente de las reglas que tratan de aprisionarla en alguna canónica bien establecida. Pero *no sabemos qué es el cine por una razón profunda, en realidad por el mismo orden de razones por el que tampoco sabemos qué es la Filosofía*. No por que seamos ignorantes, o porque no hayamos ido bastantes veces a la biblioteca o filmotecas, sino por la naturaleza misma del asunto”.⁴⁵

Esta naturaleza es precisamente el carácter rebelde y zigzagueante que el conocimiento filosófico presenta y que se encuentra en el cine; tanto la cinematografía como la filosofía son pensamientos referidos a la vida del ser humano y su entorno, y por ello en constante cambio. Gracias a estos cambios es que podemos analizar al cine desde la filosofía, surgiendo de esta visión lo que designamos como conceptos-imagen, un concepto visual que necesita como fuente de instauración y función a la experiencia, y que es un lenguaje instaurador que exige pasar por una experiencia determinada para comprender una conceptualización, la libertad por ejemplo. El cine es en esta medida un “hacer cosas con imágenes”, otorgándonos esta experiencia sin necesidad de perder la libertad para comprenderla o sufrir una pobreza extrema para saber lo qué es la penuria. Al mismo tiempo el concepto-imagen con esta pretensión instauradora busca provocar un impacto emocional que nos impulse a pensar o sentir, siendo gracias a este pensamiento o sentimiento provocado por las imágenes-concepto del cine que el film afirma algo del mundo con pretensiones de verdad y universalidad.⁴⁶ Así nuestra intención ahora es tomar algunos filmes para mostrarlos como formas de pensamiento.

Porque si recapacitamos en que algunas formas de realidad no pueden ser simplemente

⁴⁵ Julio Cabrera, *Cine: 100 años de filosofía, una introducción a la filosofía atrás del análisis de películas*, Barcelona, Gedisa, 2002, p. 17

⁴⁶ Hay que hacer notar que la universalidad a la cual se hace referencia aquí no es la universalidad a la cual se refiere la tradición filosófica, algo único y necesario para todos, sino una universalidad fundada en la posibilidad de las cosas, algo que podría suceder a todos. Dice Cabrera: “La universalidad del cine es de un tipo peculiar, pertenece al orden de la Posibilidad y no de la Necesidad. El cine es universal no en el sentido del “Ocurre necesariamente a todos”, sino en el de “Podría ocurrirle a cualquiera.” Julio Cabrera *Ibíd.*, p. 21.

dichas o articuladas lógicamente para ser plenamente entendidas, y que es necesario presentarlas de manera sensible, entonces caemos en la cuenta de que los elementos racionales y afectivos deben presentarse al mismo tiempo, que es precisamente lo que realizan las imágenes del cine. Intentemos mostrarlo.

Aristóteles y el ladrón de bicicletas

Uno de los primeros filmes relacionados y analizados desde la filosofía por Cabrera es “*Ladrón de bicicletas*” de Vittorio De Sica (1949), un film considerado entre las obras maestras del neorrealismo italiano.⁴⁷ Este film narra las peripecias de Ricci, un hombre de clase baja que consigue un trabajo, el cual necesita verdaderamente debido a su precaria condición económica, pero para trabajar necesita una bicicleta con la cual recorrerá la ciudad pegando carteles. Ricci debe recuperar su bicicleta de la casa de empeño y junto con su esposa empeñarán las sabanas para sacarla; ya en su trabajo la bicicleta es robada, por lo que recorrerá la ciudad, al principio con ayuda de sus amigos, después acompañado únicamente por su pequeño hijo Bruno, sin poder encontrarla. Al final intentará robar una bicicleta sin éxito y será reprendido y humillado frente a su hijo. La última escena lo mostrará caminado de la mano de su hijo mientras la gente le grita ladrón y mal padre, para terminar perdiéndose entre la masa de gente de esa gran urbe. Fundado en los principios de esta corriente De Sica pretende que su film sea una aproximación inmediata a la realidad, carente de los artificios con los que la filosofía, la

⁴⁷ El neorrealismo italiano surge a principios de la década de los 40 y se extiende por aproximadamente 20 años, finalizando con directores como Visconti, Antonioni o Fellini que lentamente se distanciaron del neorrealismo para crear su propio estilo de películas. El término neorrealismo es acuñado por Humberto Barbaro en 1942 y sustentado por sus colaboradores de la revista *Cinema*, ya desde entonces el neorrealismo se caracterizaba por buscar una objetividad casi documental, debiendo gran parte de esta noción a filmes precedentes de carácter bélico donde se destaca el heroísmo. El neorrealismo es un movimiento surgido entorno a la segunda guerra mundial y centrado en la vida tal y como es, habla de la realidad y simplicidad de la vida, *interpreta la vida tal como es y a los hombres como son*. Es por ello que las películas de este tiempo son de carácter simple, pero de una profundidad abrumadora, descarnada en ocasiones y amorosa en otras. El neorrealismo carece de ficción extrema y en gran medida puede pretender ser un documental guiado hacia la sensibilidad y afectividad de sus personajes y espectadores.

literatura o el mismo cine utilizan para describir la realidad de la vida. El neorrealismo contiene una serie de elementos que lo distinguen de cualquier otra corriente cinematográfica. Según Verdone son: “1. el elemento histórico y temporal, dado que el neorrealismo nace y se desarrolla en Italia en torno a la Segunda Guerra Mundial, 2) el elemento real y documental, pues los filmes neorrealistas se basaron en la realidad sin ser documentales, 3. el elemento técnico, o sea, la simplicidad que caracterizo sus producciones, 4. el elemento coral, visto que el neorrealismo no se intereso por la historia individual, sino por la historia colectiva: los partisanos, los excombatientes, la gente humilde que aspira a vivir en paz, 5. el elemento critico”.⁴⁸

De Sica pretende con “*Ladrón de bicicleta*” aproximarse a la realidad, recreándola y captándola con la cámara de manera inmediata y total, pero ¿puede retratarse la realidad tal como ella es? ¿Puede el arte reproducir la realidad del mundo? Si bien esta es la idea de los directores neorrealistas no podemos dejar de hacer notar que la cámara no capta la realidad tal y como es, no es un reflejo fiel y preciso de lo que sucede ante su lente, en todo caso la cámara realiza una selección de imágenes y conceptos. La realidad captada por el neorrealismo italiano es más una verosimilitud a la manera aristotélica que una aproximación inmediata a la realidad como lo pretenden y sugieren los principios de esta corriente cinematográfica.

Al pensar en Aristóteles caemos en cuenta que existe una relación entre la cinematografía y el elemento poético y en el caso del neorrealismo italiano una relación entre la realidad buscada y la verosimilitud que se encuentra en su poética. Ya Aristóteles nos dice en su poética que éste es un arte mimético, es decir una copia de la realidad sobre cómo podría ser, habla de una verosimilitud de lo posible y no de lo factual, una aproximación a la realidad que produce una complacencia, aun cuando lo

⁴⁸ Cf. Julio Cabrera, *op. cit.*, p. 65.

que imita en la realidad sea desagradable. Por ejemplo podemos entender con la verosimilitud cómo tanto en las obras artísticas como en las cinematográficas los temas grotescos o las acciones nefastas pueden ser agradables en su realización, y en esto sin duda el neorrealismo se encuentra íntimamente vinculado. La historia de Ricci pone de manifiesto la situación de un país que puede ser cualquiera, resaltando la necesidad de sobrevivir llevada a su extremo; en la última escena del film podemos acceder a una decisión en sí misma grotesca, pues Ricci debe decidir entre conservar su dignidad como gente decente y honrada o robar una bicicleta para poder mantener a su familia. El tema en este momento no puede ser más evidente; se trata de la transgresión de la ley, una trasgresión ya no imaginaria sino real: ¿delinquir o morir de hambre? A esto nos ha llevado la sociedad.

La crítica resulta evidente. De Sica nos recuerda que todos podemos llegar a convertirnos en ladrones, e incluso el mismo ladrón tiene tras de sí una historia. Se está hablado de una posibilidad de verdad y no de la realidad factual, pues la última escena se construye mediante una disposición diferente de la cámara a la que se utiliza en todo el film y sugiere una serie de elecciones que el director tuvo que tomar para mostrarnos esta universalidad de su temática. El lente de De Sica no capta la realidad tal cual, capta una posibilidad de la verdad, pues Ricci bien podría haber escapado o sus captores haberle entregado a la policía, la misma forma de la toma al perseguir a Ricci y mostrarnos una toma abierta por el ansia que refuerza el carácter trágico y dramático que el director decidió provocar, pero que no responde a la realidad tal cual, quizás el elemento más representativo en este sentido sea el fondo musical que acompaña a Ricci y Bruno mientras se pierden entre la gente. Lo señala: “las imágenes (aun dentro de la más realista de las obras) aluden siempre a algo que no está en ellas, que no consigue ser captado por ninguna linealidad exhaustiva, y que no podría caber en las dos horas de

duración de un película. La imagen filmica expulsa sus propios objetos hacia fuera de si misma, de manera inevitable. Lo que no se muestra es tan significativo e indispensable como lo que se consigue mostrar. La más realista de las películas hunde sus extremos en lo que sólo puede ser conjeturado”.⁴⁹

Si los principios del neorrealismo consisten en captar la realidad tal cual, valiéndose únicamente de la cámara y deshaciéndose de los elementos técnicos del cine, como el manejo del tiempo o efectos visuales en el punto de vista de la cámara, en “*Ladrón de bicicletas*” como en otros filmes de esta corriente, estos elementos son solamente eludidos y utilizados de manera sutil; por ejemplo en el comienzo del film vemos a Ricci relacionarse con su mujer de manera muy sólida, haciéndonos pensar que es un matrimonio solidario: la esposa, al escuchar que el marido necesita de la bicicleta para trabajar, toma las sabanas de la cama y del closet para llevarlas a empeña; pero tiempo después, al perder la bicicleta Ricci no quiere volver a casa y encontrarse con su mujer y tener que murmurar entre dientes: “*No volví para evitar un sermón*”, dejándonos ver que algo ha sucedido antes, pero que el personaje inserta ésta situación en la escena actual, De Sica consigue con ello llevar a la película a un clímax más alto de incertidumbre y drama. Podemos encontrar el mismo efecto en la relación de Ricci y Bruno, que sus comentarios y actitudes presuponen una relación que fue de otra manera y que ahora se modifica, para bien o para mal.

De esta manera, podemos encontrar entre el neorrealismo y Aristóteles una semejanza más, ambos buscan provocar un especie de impacto emocional en el espectador, ya sea para estimular un sentido crítico como lo pretende el neorrealismo o simplemente con propósitos purificadores y sublimantes como lo señala Aristóteles. Pero al mismo tiempo podemos encontrar una diferencia radical en esta necesidad de

⁴⁹ *Ibíd.*, p. 72.

crear un impacto emocional, pues el cine ha conseguido con su capacidad de hacer vivir las imágenes superar las barreras de lo soportable, los límites de lo catartizable, llevando al impacto de lo verosímil a un nuevo nivel y a la vez separándolo de la noción aristotélica, pues el sufrimiento parece un mejor índice para captar la realidad que la purificación aristotélica, o al prevalecer la noción aristotélica derrumbaría las nociones neorrealistas, problematizando la noción de lo real, mostrando que aquello terrible e impactante no nos afecta, o nos purifica, pues a pesar de su realismo no coincide con lo real. Si el neorrealismo acepta incluir el elemento catártico como lo purificador se distanciará de la realidad que según sus principios pretende registrar. Expresa Cabrera: “Si a pesar del fuerte impacto de las escenas de *Ladrón*, nos sentimos purificados y enaltecidos, Aristóteles habrá mostrado a los neorrealista que un ‘puro registro de lo real’ no se ha consumado, que aun la más ‘realista’ de las obras vive de una mediación enaltecedora, de aquella verosimilitud posible que distingue a la Poesía de la Historia”.⁵⁰

Si existen diferencias profundas en las semejanzas entre lo verosímil y la realidad pretendida por el neorrealismo ¿dónde se encuentra la unión que buscamos entre Aristóteles y estas imágenes-concepto? El neorrealismo pretende captar la realidad tal cual y es ésta la idea que prevalece en toda su estructura cinematográfica: escenas simples, la utilización de gente común en lugar de actores profesionales, tomas completamente documentales, linealidad en el desarrollo de la acción, etc. Pero el lenguaje cinematográfico está hecho de cortes y selección de tiempos, presentaciones estratégicas de aquello que se desea mostrar, donde nada es arbitrario, pues la realidad que se recrea en el cine es una realidad seleccionada. El mismo principio de montaje, indispensable y necesario, crea una selección y manipulación de tomas, aun cuando en

⁵⁰ *Ibíd.*, p. 74.

el neorrealismo el montaje es precario y simple, pues el montaje es la instauración cinética del film, su temporalidad, su carácter expansivo e histórico. “Aun un film neorrealista es sometido a un artificio instaurador, que determina el particular modo de presentación de las imágenes y la particular manera en que nos afectaran”.⁵¹ Por lo que se desee o no los filmes neorrealistas perspectivizan la realidad que buscan alterando esa misma realidad.

En “*Ladrón de bicicletas*” podemos entender esta alteración de la realidad. Con la ultima escena, De Sica necesita para mostrar la injusticia crearla, es por ello que Ricci es descubierto y humillado al robar la bicicleta, pues como hemos mencionado bien podría haber escapado o terminado de alguna otra forma. Al buscar crear un impacto emocional De Sica utiliza elementos compuestos o pertenecientes a la posibilidad del film, como el momento en que acompaña a su esposa, antes de perder la bicicleta, a visitar una vidente. Mientras espera por ella en la calle decide ver el motivo de su tardanza y encarga la bicicleta a un par de niños que juegan fuera del edificio. Los espectadores saben que la bicicleta será robada, por lo que suponen que ese será el momento del robo. Ricci tarda un largo rato en volver, pero al hacerlo la bicicleta se encuentra en su lugar; se trata de una construcción artificial para incrementar el impacto emocional utilizando un elemento cinematográfico: La información extra que tiene el espectador proveniente del titulo del film, cual elemento dramático que supone una visión omnisciente de lo que va a ocurrir. Lo que está sucediendo en este momento es la creación de posibilidades; el final es una reafirmación de esta posibilidad, al fabricar la injusticia De Sica imita las injusticias que realmente se cometen; una injustita que no es verdadera pero podría serlo.

⁵¹ *Ídem.*

Así, lo verosímil no tiene la misma libertad que lo verdadero, pues supone una construcción artificial, una selección de lo verdadero, una mediación para que lo que se muestra se parezca a lo que ocurre o podría ocurrir, centrando la posibilidad en este carácter mediador y artificial, donde se registra no lo que ocurre sino lo que podría haber ocurrido. Asimismo el cine imita en el sentido aristotélico, presenta, como el drama, caracteres que viven allí, las imágenes cinematográficas que repiten, escenifican, reponen, vuelven a presentar, representan: “Cuando vemos *Ladrón de bicicletas*, nos damos cuenta de que la emoción que sentimos no proviene de que se esté retratando ‘tal cual es’, sino del hecho de que la mediación estética es suficiente, la dramatización está bien hecha, tal vez porque una sutil pista de inverosimilitud está reforzando el sentimiento de realidad en la recepción del film y su impacto visual sobre nuestros sentidos... Aquello que conmueve en *Ladrón de bicicletas* (y en todo film neorrealista, y tal vez en cualquier film) es algo que *podría ser*, y no ningún ‘registro directo de lo real’, una estructura altamente mediada por la posibilidad”.⁵²

Es pues en la posibilidad donde se encuentra la relación entre lo verosímil y las imágenes buscadas por el neorrealismo. De Rossellini a Antonioni el anhelo más deseado es crear obras de carácter universal y esto únicamente puede darse en la posibilidad. Siguiendo a Aristóteles, la universalidad es del orden de lo posible, y lo posible nunca puede ser directamente registrado, puesto que es una verosimilitud realista en el registro de los hechos efectivos, es decir la captación de una verdad material y fáctica total, que como lo pretende el neorrealismo se problematizaría con las imágenes cinematográficas, dado que el cine siempre imita y lo hace en el plano de la posibilidad, la universalidad y el impacto emocional esclarecedor. Finalmente, afirma Cabrera: “el cine puede verse como un particular tipo de saber a través del

⁵² *Ibíd.* p. 77.

padecimiento. Aristóteles explica, precisamente, el curioso hecho de que los hombres sientan placer en ver la imitación de cosas desagradables (como cadáveres), precisamente basándose en el anhelo natural de saber, que los hombres, según Aristóteles, poseen. A Aristóteles le hubiera gustado mucho el cine, tanto como le interesó el drama de su época. Ir al cine habría tenido, por otro lado, una gran ventaja para él: jamás se habría encontrado allí con Platón”.⁵³

El cine ontológico de Antonioni

Si hemos comenzado relacionando a Aristóteles con el cine es por una razón que se ha dejado ver en el comienzo de este apartado. Cuando Cabrera dice que el cine puede ser filosófico se refiere principalmente a filósofos logopáticos, pero como hemos visto la filosofía puede verse plasmada y en algunos casos expandida en las imágenes cinematográficas sin importar la disposición de ésta para ello. Aun cuando Aristóteles es un filósofo lógico, su filosofía, y en este caso en particular, el concepto de verosimilitud, esclarecen y se esclarece en el cine neorrealista de De Sica. Ahora bien, decidimos tomar dos ejemplos de relación filosofía-cine cuyos filósofos se encuentran separados por más de 2000 años, pero cuya filosofía se une en un punto esencial, en la búsqueda del Ser, ya que ambos tratan de acceder al Ser sin el apoyo de los entes, pues de Aristóteles a Heidegger se presenta esta búsqueda como la característica más peculiar de la filosofía, la propia actitud filosófica frente al mundo. Uno, Aristóteles, nos ha permitido plantear un cine verosímil, el otro, Heidegger, nos lleva a un cine ontológico; con ambos analizaremos a directores pertenecientes al neorrealismo italiano, con el primero hemos analizado a De Sica y su obra maestra “*ladrón de bicicletas*”, que pertenece al periodo más sólido del neorrealismo italiano; con el segundo analizaremos

⁵³ *Ibíd.* p. 78.

a Michelangelo Antonioni quien se formó en esta corriente cinematográfica para luego distanciarse de ella y formar su propio estilo de cine, un estilo que bien puede ser denominado ontológico.

Así, podemos considerar al cine de Antonioni como un cine preocupado por el estar, por ser, que pretende mostrar a los seres en su estado más prístino y natural, a diferencia del cine tradicional basado en cuestiones ópticas, es decir, referidas a entes y situaciones: como personas alarmadas o contrariadas por cuestiones económicas o injustamente perseguidos por la ley, o que tienen que descubrir un asesinato o se han enamorado de alguien que no lo merece, etc. En los filmes de este director los personajes se encuentran en un estado de angustia, una angustia que no tiene su fuente en nada en verdad y a la vez en cualquier cosa en ordinario, sencillamente por existir. “Existen ciertos filmes (muy pocos) que son, posiblemente, los más filosóficos de todos, en los cuales los protagonista están preocupados, afligidos o angustiados... *por nada en particular* y, en cierto sentido, *por todo, en general*, o simplemente *por ser, por estar en el mundo*.”⁵⁴ Estos son los filmes de Antonioni, donde sus personajes presentan vidas normales, casi podríamos decir que perfectas, exitosos o amados, inteligentes, cultos, que han viajado por el mundo, parecen no necesitar nada, pues no han perdido a nadie. Y sin embargo sufren, sufren por estar, por ser, por existir, por haber nacido, por desgastarse, por ser finitos, por no ser infinitos, por ser indefensos o frágiles, desamparados, por ser... seres humanos, sufren simplemente por ser.

Es esta característica la que nos lleva a creer junto con Cabrera que Antonioni puede considerarse como el mayor filósofo cinematográfico, como un Ontólogo Visual, y es por esta misma característica ontológica que sus filmes han sido los menos exitosos, los más castigados. La gente puede comprender más fácilmente aquellos

⁵⁴ *Ibíd.*, p. 289.

filmes que tratan problemas con entes concretos, con situaciones familiares, con emociones que de alguna forma pueden esclarecerse a través de la razón, que aquellos otros donde lo que se busca es encontrar un vínculo con el simple hecho de ser. Para comprender los filmes de Michelangelo Antonioni sin duda debemos recurrir a la comprensión del ser, pues Antonioni es heideggeriano, y al igual que este gran filósofo alemán reflexiona profundamente sobre el particular modo de ser del hombre como apertura fundamental hacia el ser, hacia la existencia que Heidegger llamó *Dasein*.

Ya Heidegger en su introducción a la metafísica comienza con la pregunta por la nada y con ello pregunta por el ser: ¿por qué hay simplemente el ente, y no más bien la nada? Nos dice que es la pregunta fundamental de la filosofía, pero que no todos pueden llegar a ella, y no porque no la escuchen o por que no la lean alguna vez en su vida, sino porque no la investigan, no van al encuentro de este no-Ser. Así, lo fundamental al preguntarse por el Ser consiste en distinguir y saber que el Ser no se reduce a los entes y menos a las cuestiones sobre los entes, que esta pregunta es una pregunta por el ente en su totalidad y a la vez por la nada. Es una pregunta por el ente en tres tiempos, por el ser que es, por el ser que fue y por el ser que será, es una pregunta inabarcable, que contiene todo ente y a cualquier ente, a todo lo que es ente, cuyo único límite es la nada y finalmente la misma nada cae sobre su alcance. Lo advierte Heidegger: “la cuestión tiene tan sólo que descubrir al ente en su oscilación entre el ser y el no ser. Resistiendo a la suprema posibilidad de no ser, el ente insiste en ser aun cuando no haya nunca superado la posibilidad de no ser”.⁵⁵

Al intentar esclarecer la pregunta por el Ser se realiza más que un juego de palabras, pues se trata de un discurso que no puede verbalizarse por todos, pues el científico nada puede decir sobre la nada, dado que la nada no es un objeto, no es la

⁵⁵ Martín Heidegger, *Introducción a la Metafísica*, Barcelona, Gedisa, 1992, p. 57.

lluvia que cae o una montaña o cualquier cosa, únicamente el filósofo y el poeta pueden evocar el Ser, ya que mientras el científico cree que al hablar de la nada se cae en un vacío, el poeta y el filósofo saben que hablan en el ámbito de la instauración del mundo, dando nueva fuerza y voz a los entes y las cosas, que hacen que el canto de un pájaro, la presencia de un árbol o una simple casa pierdan toda monotonía y vulgaridad, puesto que con su decir el poeta como el filósofo instauran un mundo⁵⁶. Este mundo crea en nosotros un sentimiento de angustia, poniéndonos en contacto con el propio ser del mundo y no con ningún ente en particular, sufrimos de angustia al darnos cuenta que somos en el mundo, en el mundo en cuanto tal, nos angustiamos sin que exista algo en particular que lo provoque, no tememos, no deseamos, porque lo amenazador no está en ninguna parte, la angustia no sabe qué es aquello delante de lo cual se angustia, “el ‘delante de qué’ de la angustia es el mundo en cuanto tal”.⁵⁷

Es por ello que para Heidegger, como para Antonioni, percibir el modo de Ser o el Ser en este mundo se encuentra impedido por el dominio de la técnica sobre el pensamiento. La técnica ha determinado nuestra relación con el mundo, con la naturaleza, pero más con lo que el hombre es. Un dominio que en palabras de Heidegger implica un traslado a otra realidad. Es aquí donde aparece el rechazo del filósofo alemán al cine, pues para nuestro autor la cinematografía pertenece a este ámbito de la técnica por la técnica; carente del sentido artístico del concepto griego de *tekne*, Heidegger no ve en el cine la posibilidad de creación, sin embargo podemos aplicar aquello que dice sobre la poesía al cine, si en la poesía existe un lenguaje capaz no sólo de crear nuevas relaciones entre los entes y el ser, sino que además permite vislumbrar por momentos aquello a lo que denominamos Ser, reformulando e incluso negando el mismo lenguaje, en el cine podemos encontrar un discurso con imágenes que también crean relaciones en

⁵⁶ *Ibíd.*

⁵⁷ *Ibíd.*, p. 61.

los modos de Ser y que nos dejan entrever a los seres y que al igual que la poesía crean su propio lenguaje. Heidegger mismo rescata el valor de la técnica diciendo que no toda ella es ensordecedora, que hay que volver al sentido original de la técnica, la *tekne* griega entendida no solamente como producción y manipulación de los entes, sino como creación de algo nuevo, como arte, y es así como debemos entender el cine, pues no sólo es técnica o industria, sino arte y creación.

Por ejemplo, “*El eclipse*” (1963), muestra la vida de Victoria, una joven con un comportamiento vago, angustiado, titubeante, incluso ausente, un comportamiento sin ninguna explicación en el nivel de los entes. En el comienzo del film, Victoria se encuentra en su departamento, un lugar pequeño y asfixiante con un ventilador que gira incesantemente emitiendo un sonido desgastante, mecánico, regular. Perdida en sus pensamientos y envuelta en un silencio profundo decide terminar con su novio o amante (no se sabe bien), Ricardo, se separa pues se da cuenta que no lo ama más, aunque no hay motivo que haya provocado esto, simplemente dejó de amarlo tan involuntariamente como en el momento en que comenzó hacerlo. Ricardo insiste en encontrar un motivo, busca una significación óntica, concreta, señalable ¿existe alguien más? ¿Hay algo de él que le molesta? ¿Cuál es el motivo? Victoria simplemente responde que ha dejado de amarlo, eso es todo, cuando Ricardo le declara que lo único que desea es hacerla feliz ella responde: “*cuando nos conocimos, yo tenia 20 años. Yo era feliz*”. Este dejar de amar sin motivo bien puede ser visto como una patentización del ser-nada heideggeriano, que nos resulta inexplicable en términos ónticos o instrumentales. Victoria deja esta relación bastante dañada; no ha querido lastimar a Ricardo, incluso intentó amarlo, deseó amarlo, pero entre ella y él algo cambió con el tiempo, algo sin forma, sin definición, *nada tal vez*.

Victoria se aleja lastimada, pero sabiendo que nadie ha tenido la culpa, a nadie hay que disculpar pues nadie puede ser culpado. Acude a su madre con una necesidad de amor, de protección, de cariño, pero es una mujer totalmente fanatizada por las especulaciones de la bolsa de valores, sólo ahí puede encontrarla, cual poseída por el dominio de la técnica al grado de no darse cuenta de la necesidad de comunicación y afecto de su hija. Es en la bolsa de valores donde Victoria conoce a Piero, un astuto especulador bursátil que realiza su trabajo de manera deshumanizada y competente, es un individuo capaz de manejarse bien en un mundo sin sentimientos o aspiraciones idealistas, es meticuloso y rigurosamente pragmático en sus conductas. En una ocasión se queda dormido mientras ella habla, intenta besarla de manera automática durante la primera cita, como si fuera un deber, no la ayuda cuando se encuentra afligida y está tremendamente preocupado por el precio del arreglo de su auto, que al haberle sido robado causó la muerte del ladrón. Victoria le pregunta angustiada y distante: “*¿qué es lo único que te preocupa? ¿La carrocería de tu auto?* A lo que él responde “*no, no, también me preocupa el motor*”. Victoria siente una distancia fundamental entre ella y Piero, entre ella y los otros y en particular con los hombres, como si no supiera que hacer con ellos, por lo que supone que si logra amar profunda y verdaderamente a Piero podrá comprenderlo en verdad. Victoria se encuentra en un estado de angustia, ha dejado de amar a su antigua pareja sin explicación alguna y no consigue amar a Piero porque existe una distancia entre ellos que no puede definir.

Hay un sentimiento en ella que le marca una profunda separación entre su sensibilidad y la de él; en determinado momento, impulsado por los continuos rechazos, Piero le pregunta: “*¿Por qué continúas saliendo conmigo? No te entiendo*”. Y ella mirándole le responde: “*querría no amarte en absoluto o bien amarte mucho más*”. El amor tiene un significado especial para Antonioni, pues piensa que es la única manera

de redención y de acceso aquello que no podemos decir del mundo y de nosotros, es como para Heidegger la angustia misma, que tal vez Heidegger llegaría aceptar que el amor puede ser una forma de la angustia. Esto puede comprenderse si pensamos en el amor como no completamente aprehensible, sino como sistemáticamente ausente, donde existe una vecindad entre el amor buscado y el tedio que nos destruye proveniente de la técnica. Victoria durante la trama completa del film va siempre en busca del amor, incluso parece que las condiciones se han dado para su encuentro y sin embargo nunca lo consigue. Podríamos decir que la concepción del amor de Antonioni es ontológica, pues constituye un estado de ánimo que consiste en una profunda inserción en el ser; no conseguir amar tiene el mismo contenido ontológico-existencial que la angustia heideggeriana, señalan un desapego atemorizante y fundamental, una frialdad afectiva que indica una inhospitalidad que literalmente nos expulsa del mundo. Si el problema con el ser consiste en que la técnica ha contaminado el ambiente a tal grado que debemos huir de lo que no es familiar, huir de casa, comprendemos que la angustia es extrañarnos de esta familiaridad con los entes, de nuestra relación con ellos, es por ello que para poder acceder al ser debemos —según Heidegger— sentirnos extrañados, no sentirse en casa, dice: “En la angustia se rompe la familiaridad cotidiana. El ser-en aparece en el modo existencial del no sentirse en casa”.⁵⁸

Hacia el final, el joven Piero parece aproximarse a Victoria; cuando se despiden y terminan el abrazo sus ojos miran hacia lo lejos sin mucha esperanza; Piero vuelve a su departamento y comienza a acomodar los teléfonos que utiliza para su trabajo, en ese instante comienzan a sonar, pero él se ha entregado a una profunda reflexión que parece no escucharlos; por primera vez desatiende sus negocios cambiando el ritmo de sus movimientos. Nada ha ocurrido con ellos, no están enfermos, ni son perseguidos, están

⁵⁸ Martin Heidegger, *Ser y tiempo*, México, F.C.E., 1994, p. 40.

juntos pero no consiguen encontrarse, su drama es ellos mismos, su estructura insuficiente para ser y amar. Se trata de una presentación de este contemplar el ser simplemente siendo. Piero por fin ha accedido al nivel ontológico, llegando a él en el momento en que se desentiende del mundo, cuando rompe los lazos con lo cotidiano y lo habitual para sentirse fuera de casa, para simplemente ser. Al negarse a escuchar los sonidos de los teléfonos, Piero se distancia de aquello que lo mantiene oprimido y dominado; la técnica: por primera vez se acerca a algo que no puede decir con el lenguaje ordinario, toma una actitud de contemplación, deja ser a las cosas. Antonio manifiesta en estas escenas una visión técnico posesiva del mundo que es superada por la serenidad que da el amor, pues el amor proporciona un abandono de los entes que evita el tedio y la agonía del mundo informativo de los entes automatizados. Así, el amor existe en estos filmes ontológicos como un anhelo, como vislumbre de un inalcanzable modo de ser, Piero ante la imposibilidad del amor con Victoria se distancia del mundo y la tecnología dominante para simplemente ser.

Este simplemente ser, crea en el cine un curioso efecto de aburrimiento, pues estamos acostumbrados a que se nos muestre algo (algún ente) necesitamos de algo violento, de un choque entre entes, de una destrucción, de un debate, de un Rambo en la selva que venga a su amigo matando a 500 vietnamitas. Pero Antonioni se empeña en hacernos ver un film quieto, donde nada ocurre, donde se muestra personas en actividades comunes, mirando por ventanas, andado por las calles o simplemente permaneciendo juntas sin decir nada, ante las que el espectador por lo general se siente insatisfecho después de ver un film como este, porque su necesidad de novedades no ha sido saciada. Sin embargo es curioso que después de ver un film ontológico como “*El eclipse*” suelen decir “*no me gustó, no ocurre **nada***”. Esta es precisamente la actitud que Heidegger pretende provocar con sus escritos, haciendo que la ausencia de entes y

fuerzas apremiantes en nosotros nos coloquen en contacto con el ser. En “*El eclipse*”, de alguna manera se barre con los entes, dejando a los protagonistas y al espectador sin nada entre las manos, permitiéndonos tener una percepción del mundo en su pura y simple virtud de ser, en su estar *ahí*. Muy posiblemente el espectador salga molesto, incluso contrariado por haber asistido a un film que no lo divierte, que le muestra en la pantalla lo cotidiano, pero este aburrimiento ha sido el síntoma que provoca el ver una película que exhibe una experiencia *con el ser mismo del mundo*. Así, el aburrimiento y su acompañante bostezo, tal vez merezcan una consideración filosófica más profunda, porque quizás el aburrimiento sea una manera sagaz de mirar al mundo filosóficamente. Como expresa Cabrera: “bostezar delante del mundo es una manera de tomar una actitud ante él, como si el ser mismo del mundo aburriese”.⁵⁹

Ver el mundo de una manera sagaz es precisamente lo que hace Antonioni; el aburrimiento de sus filmes proviene de la simplicidad de los objetos que nos muestra; él toma las cosas que habitualmente en otras películas pasan desapercibidas y las resalta, como el simple hecho de caminar o tomar un vaso de leche. Se trata de resaltar el ser del mundo; la última escena de “*El eclipse*” es una patentización de este ser en el mundo, el directo mostrar las cosas, simplemente dejándolas ser. Después de que Piero se pierde en profundo trance, la cámara gira hacia la venta y muestra cómo Victoria se aleja, inmediatamente la cámara se acerca por los aires mostrando el caminar de esta mujer; lentamente la alcanza para volar por sobre su cabeza dejándola atrás, el *travelling* continúa mostrando los lugares por donde Vitoria y Piero han pasado pero sin ellos, los objetos están allí, las calles, los árboles, las mangueras de los parques, pero no sólo objetos sino también personas desconocidas siendo, caminado, en el metro, en la parada del ómnibus, como si invadieran los lugares donde Vitoria y Piero estuvieron antes, es

⁵⁹ Julio Cabrera, *Cine: 100 años de filosofía, una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*, Barcelona, Gedisa, 2002, p. 295.

como una plenitud de ser que termina de explicarse por las imágenes, la escena del desencanto de los personajes, como si lo que hemos visto fuere el resultado de su no conciencia de inmersión en un mundo que subiste sin ellos, pero que lateralmente los asfixia.

La intención de Antonio como la Heidegger es mostrarnos algo que no podemos ver sin despojarnos antes de los conceptos inamovibles de la razón instrumental; debemos recurrir a un lenguaje nuevo, que Heidegger lo encuentra en la filosofía y en la poesía; Antonioni lo encuentra en las imágenes que genera el cine y en particular su comprensión del mudo que emerge del cine. En ambos casos se trata de ver de una forma diferente, una forma pura, libre, en quietud. Lo destaca Cabrera, refiriéndose a la relación entre Heidegger y Antonioni: “Las películas de Antonioni son tan complicadas como los textos de Heidegger, pero en ambos casos su complicación no viene de lo que se dice o de lo que se hace en ellos (que en cierto sentido es completamente trivial) sino de la dificultad inherente en aceptar un cierto tipo de “ver”, un cierto “abrirse” a una experiencia, o a “dejarse invadir por ella”, un “dejarse ser” o un “abandonarse” a una manera de ver el mundo, que resulta novedosa no porque sea, en si misma, espectacularmente interesante, sino porque no es la manera habitual como las personas suelen observar el mundo (ni una película), en su acostumbrado hundimiento en los entes, en sus rutinas convencionales y obvias. Una vez que estamos acostumbrados a ver el mundo de una manera rutinaria y poco crítica, es sorprendente percibir, simplemente, que el mundo es, que está ahí, que nos enfrenta, que se nos opone, y —lo que es más increíble— que nosotros estamos en él. Ya nadie se sorprende de esas cosas inaugurales, salvo, tal vez, los niños, los artistas... y los filósofos”.⁶⁰

⁶⁰ *Ibíd.*, p. 294.

1.3. DELEUZE: EL CINE Y LA IMAGEN-MOVIMIENTO

El cine no presenta solamente imágenes,
las rodea de un mundo.

Gilles Deleuze

Ver el mundo y saber simplemente que está ahí es lo que el cine parece realizar, es esto lo que llama la atención de Gilles Deleuze, es esto lo que ve en el cine, el mundo en sí. Deleuze es el primer filósofo francés y uno de los únicos en el mundo que ha dedicado parte de su filosofía al cine, y en este intento por pensar al cine en su singularidad, como práctica artística y como pensamiento, se ha visto obligado a reformular aspectos fundamentales de su filosofía y a producir nuevos conceptos. En “La imagen-movimiento y la imagen-tiempo estudios sobre cine 1 y 2”, respectivamente, podemos encontrar tres ejes de estudio: 1. el aporte innovador en el campo de las teorías cinematográficas; 2. las apuestas filosóficas de alcance general; 3. el lugar de la imagen-movimiento y la imagen-tiempo en la filosofía de este autor. Ya desde las primeras líneas de la imagen-movimiento Deleuze dice: “el presente estudio no es una historia del cine. Es una taxonomía, un ensayo de clasificaciones de las imágenes y de los signos”.⁶¹ La pretensión del autor consiste en dejarnos advertir que el cine permite ver el mundo, que es un fenómeno generador de imágenes simbólicas, de qué manera y según qué modelos singulares le permiten al cine pensar directamente en las imágenes. Todo el proyecto cinematográfico de Deleuze es de carácter esencialista; su problema fundamental consiste en cómo obtener una “esencia” del cine, describir lo que le es propio.

Para acceder a esta esencia del cine Deleuze se vale de los conceptos de imagen-movimiento e imagen-tiempo, produciendo una semiología propiamente cinematográfica. El cine es un discurso, pero es un discurso que para poder ser

⁶¹ Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 2003, p. 11.

entendido ha de analizarse bajo sus propias reglas, por ello la construcción del concepto de imagen-movimiento como una nueva perspectiva para la relación del montaje con el plano, así como la relación entre cine y narración, y el concepto de imagen-tiempo que permite dar cuenta de la mutación acaecida en el cine de posguerra, de la fractura entre el cine clásico y el cine moderno, sitúan el análisis cinematográfico deleuziano a contracorriente de las dos tendencias de estudios cinematográficos predominantes en Francia desde la posguerra hasta 1980: el estudio fenomenológico y realista de André Bazin y el estudio lingüístico y psicoanalítico de Christian Metz. Aun cuando la distancia no es simétrica, no obstante el rechazo al realismo de Bazin, Deleuze está profundamente marcado por un cine del tiempo que desarrollará a su manera haciéndolo suyo. La articulación entre ambos conceptos traza no sólo una articulación interna en la historia del cine, sino también una articulación entre el cine y las artes. La clasificación de imágenes que Deleuze encuentra en el cine es una historia que se perfila como una historia de las apuestas estéticas, políticas e incluso filosóficas del siglo XX, y que son observables en esta secuencia de imágenes que es el cine.

Los conceptos de imagen-tiempo e imagen-movimiento son netamente filosóficos; para Deleuze estos conceptos muestran cómo el cine entra en conflicto con la noción moderna del mundo como representación, pues según nuestro autor el cine no representa, no convoca un mudo de imágenes frente a la mirada de un sujeto espectador, por el contrario, produce imágenes que son irreductibles al modelo de una percepción subjetiva. La percepción cinematográfica puede emparentarse con la percepción que describe Bergson en su libro “Materia y Memoria” y que es el sustento de la intuición y construcción de la esencia del cine que nos otorga Gilles Deleuze. La percepción de Bergson proviene y se refiere a un universo a-centrado, donde reina la equivalencia entre imágenes, materia, luz y movimiento, y es este universo al que hace referencia

Deleuze, pues el cine construye un universo a-centrado donde la percepción no espera a la mirada humana para surgir. La equivalencia de la luz y el movimiento hacen que las imágenes sean ellas mismas percepción, percepción de la materia que no requiere de ninguna conciencia para hacerse visible, la percepción conciente surge como una imagen viva que es capaz de seleccionar entre los movimientos de las otras imágenes, una selección que es dictada por las necesidades e intereses de la vida, y que en el caso del cine se representa como un todo que refiere a sus partes, sin las cuales no es nada y que funciona a la inversa, una parte que representa al todo (el film: montaje, narración, secuencias, tomas, planos, primer plano, encuadres), la percepción se hace conciente a condición de percibir menos, de seleccionar únicamente lo más importante de las imágenes, de los movimientos, de la luz misma, pues sólo retiene los aspectos útiles de las cosas.

Estos son los aspectos que permiten a Deleuze articular la filosofía de Bergson con el cine, pues para Bergson la luz no está en la conciencia, sino en las cosas mismas y esto es lo que muestra el cine, la conciencia de las cosas, la singularidad de los entes y su independencia de nosotros, ya que se habla de un mundo de seres. El cine ha sabido remontarse más acá de la percepción subjetiva creando lazos con las imágenes que provienen del tiempo y del pensamiento; ya no se trata de ver para actuar, sino de ver para ver. Al buscar la esencia cinematográfica Deleuze realiza una nueva lectura de Bergson, y con ello devela una cuestión fundamental que responderá años más tarde en “¿Qué es la filosofía?”. La de la singularidad de la filosofía misma, de lo que acerca y sin embargo mantiene diferente a estas formas de pensamientos que son el arte, la ciencia y la filosofía. Y a la vez postula otro problema fundamental en la interpretación de la modernidad, el problema del lazo quebrantado entre los humanos y el mundo. Lo que el cine ha filmado a lo largo del tiempo, después de las promesas no cumplidas del

cine norteamericano y europeo en sus comienzos, como la fe en nuevos modos de existencia a descubrir. “A través del cine, se perfila un rostro de la modernidad que no es el de la muerte de Dios, sino el de la pérdida del mundo. Lo que nos falta es una creencia immanente en este mundo, lo que no quiere decir en su existencia, de la cual nadie duda, sino en nuestra posibilidad de creer en el mundo nuevas formas de vida”.⁶²

Todo esto se desprende de los anteriores conceptos. Ahora intentaré analizar y describir los conceptos de imagen-movimiento e imagen-tiempo.

1.3.1. LA IMAGEN-MOVIMIENTO

En el cine de la imagen-movimiento la tres relaciones entre cine y pensamiento aparecen por doquier: la relación con un todo que no puede sino ser pensado en una toma de conciencia superior, la relación con un pensamiento que no puede estar sino figurado en el desarrollo subconsciente de las imágenes, la relación sensoriomotriz entre el mundo y el hombre, la Naturaleza y el pensamiento.

Gilles Deleuze

Para entender el cine es necesario pensarlo como un fenómeno moderno que logró insertarse en nuestras vidas como parte habitual de ellas, llegando a sernos completamente normal, pero, y esta es la pregunta que lleva a Deleuze a indagar sobre el cine, ¿qué es lo que introduce de novedoso el cine? ¿Qué es lo que hace del cine un rasgo característico de nuestro siglo? ¿De dónde obtiene esa fuerza de emoción y percepción que ha dejado tantas huellas en nosotros? Sin duda lo primero que podemos decir sobre el cine es que nos muestra el movimiento, elemento indispensable para pensar el cine y para producir el movimiento de las imágenes que es la característica indispensable con la que comenzó Deleuze su reflexión sobre el llamado séptimo arte. Pero no se refiere a cualquier movimiento, el comienzo de “la imagen-movimiento” es

⁶² Paola Marrati, *Gilles Deleuze cine y filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2004, p. 11.

una elaboración meticulosa del movimiento cinematográfico, que construye una distinción de los diferentes tipos de movimientos propuestos por Bergson, aproximándose al movimiento buscado; para ello nuestro autor se remite a la tesis sobre el movimiento del mencionado filósofo. Lo primero que aclara con respecto a esta tesis de Bergson es que existen tres diferentes tesis, la primera la más celebre y conocida que amenaza con ocultar a las otras dos, se refiere a la confusión entre el movimiento y el espacio recorrido, donde Bergson afirma: “Mientras apoyéis el movimiento contra la línea que recorre, el mismo punto os parecerá, alternativamente, según el origen a que lo refiráis, en reposo o en movimiento. No sucede lo mismo si extraéis del movimiento la movilidad que constituye su esencia. Cuando mis ojos me ofrecen la sensación de un movimiento, esta sensación es una realidad, y algo pasa realmente, bien que un objeto se desplaza ante mis ojos, bien que mis ojos se mueven ante el objeto”.⁶³ No se trata de la distancia sino de la acción, la distancia hace alusión al pasado, aquello que ya ha sucedido, mientras que el movimiento mismo refiere a una acción en presente, a un actuar vigente, es el acto de recorrer, “el movimiento no se confunde con el espacio recorrido.”⁶⁴ Esta es la primera tesis de Bergson.

Una segunda característica que contrapone al movimiento con el espacio recorrido es la división que puede efectuarse a este espacio mientras que el movimiento no puede dividirse; la idea central de esto es la pertenencia de los espacios recorridos a un mismo y homogéneo espacio, mientras que los movimientos son heterogéneos e irreductibles entre sí. Es aquí donde Bergson inserta su crítica al cine enmarcándolo como una ilusión, un falso movimiento, pues según Bergson el cine opera por cortes estáticos a los cuales se les agrega el movimiento de manera artificial, cortes instantáneos llamados imágenes más un movimiento o tiempo impersonal, invisible,

⁶³ Henri Bergson, *Materia y memoria*, México, Aguilar, 1963, p. 218.

⁶⁴ Gilles Deleuze, *la imagen-movimiento estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 2003, p. 13.

imperceptible proveniente del aparato que hace desfilas las imágenes. Al reconstruir el movimiento con cortes estáticos el cine realiza lo que hacía ya desde siempre el pensamiento o lo que hace la percepción natural: pensar el devenir. Por lo que señala Bergson: “Tomamos vistas casi instantáneas sobre la realidad que pasa, y, como ellas son características de esa realidad, nos basta con ensartarlas a lo largo de un devenir abstracto, uniforme, invisible, situado al fondo del aparato del conocimiento... *La percepción, intelección, el lenguaje proceden en general así.* Se trata de pensar el devenir, o de expresarlo, o incluso de percibirlo, no hacemos otra cosa que accionar una especie de cinematógrafo interior”.⁶⁵ Se habla por tanto de un mecanismo cinematográfico del pensamiento preexistente al mismo cine, lo único que Bergson encuentra en el cine es el nombre adecuado para este mecanismo del pensamiento, o para decirlo de otra forma con Deleuze: “siempre hicimos cine sin saberlo”.⁶⁶

Pero si bien el cine procede por fotogramas, por cortes de imágenes (24 actualmente y 18 al comienzo) lo que el cine nos da no es el fotograma, sino una imagen medida que posee movimiento y que aparece como dato inmediato. El cine no nos da una imagen a la que se le añade movimiento sino que nos da una imagen-movimiento, nos da un corte, pero un corte móvil y no un corte + movimiento abstracto. Si como hemos dicho el movimiento no puede ser dividido, entendemos que lo que realiza el cine en la división de imágenes no es una división del movimiento pensado como espacios recorridos, sino una división del movimiento cambiando su naturaleza, convirtiéndose en otro movimiento. Esto es lo que no percibe Bergson, pues observó el cine únicamente en sus comienzos, y no alcanzó a comprender que lo que el cine plasma o plasmaría, aquello que él exige a la filosofía, lo nuevo, un nuevo movimiento, que es el desplazamiento de una escena a otra. Pero esto no debe extrañarnos, pues recordemos

⁶⁵ Henri Bergson, citado por Gilles Deleuze en *Ibíd.* p. 14.

⁶⁶ *Ibíd.*, p 20.

que en sus comienzos el cine era estático, su toma era fija, el plano era espacial y formalmente inmóvil, además era común confundir el aparato de tomar vistas con el proyector, pues en algunos casos el mismo aparato podía realizar ambas funciones. Es en la evolución del cine, en el surgimiento del montaje, en la cámara móvil, donde aparece la emancipación de una toma que se separa de la proyección, el plano deja de ser una categoría espacial para volverse en temporal, es en este mismo momento donde el corte deja de ser inmóvil para convertirse en móvil.

Hasta este momento la primera tesis del movimiento de Bergson no nos adelanta mucho respecto de la esencia del cine, pues el cine como falso movimiento no es la respuesta buscada. Ahora, la segunda tesis del movimiento, según Deleuze, se encuentra basada en los dos modos de perder el movimiento, es decir, en este intento por parte de la tradición filosófica y científica de reconstruir el movimiento a partir de instantes o posiciones, estas dos maneras de reconstrucción son la antigua y la moderna. Para la antigua, es decir para la filosofía griega, el movimiento remite a elementos intangibles, ideas o formas que son ellas mismas eternas e inamovibles. Son potencialidades que no pueden pasar a ser acto más que encarnándose en la materia. Este tipo de movimiento no es sino un paso regulador de una forma a otra, de un orden de poses o de instantes privilegiados, como la representación del movimiento en las esculturas del Partenón es la retención de un movimiento específico, por ejemplo un caballo congelado en el instante en que dos de sus patas se contraen sobre la tierra y los otros dos restantes se lanzan hacia delante fijando en un momento el galope del caballo, pretendiendo con esto restituirle la esencia del movimiento, pero esto no es su galopar.

Por otra parte la evolución científica consistió en referir el movimiento al instante cualquiera. Lo indica Deleuze: “si se ha de recomponer el moviendo, *ya no será a partir de elementos formales trascendentes (poses), sino a partir de elementos*

materiales inmanentes (cortes)”.⁶⁷ Si en la antigüedad se trataba de hacer una síntesis inteligible del moviendo, en la modernidad se trata de hacer un análisis sensible, se trata de una sustitución del orden dialéctico de las poses por una mecánica de instantes cualesquiera.”La ciencia moderna debe definirse sobre todo por su aspiración a considerar el tiempo como variable independiente”.⁶⁸ Esto puede ser visto en la física moderna que vincula el espacio recorrido a la caída de un cuerpo (Galileo) o en el cálculo infinitesimal en donde existe la posibilidad de considerar cortes infinitamente aproximables (Newton y Leibniz) en el caso del movimiento del caballo la fotografía instantánea fragmenta en momentos cualesquiera y descompone el galope en tantas posiciones diferentes como se deseen.

Este corte en instantes cualesquiera es lo que parece inclinar en Bergson a su noción de cine como un hijo de este linaje científico, como parte de los medios de expresión de la modernidad (grafía, fotografía, cine). Pero se pregunta Deleuze ¿por qué Bergson proyecta el cine hacia atrás, haciéndolo expresar lo que hay de común en la manera antigua y moderna de equivocarse sobre el movimiento en lugar de situarlo como punto de divergencia y testigo de la ilusión moderna? La respuesta se encuentra en el lugar de unión de ambos, pues aun cuando son dos maneras diferentes de concebir el movimiento y perderlo, ambos llegan al mismo lugar; la diferencia es así una “diferencia de grado más que de naturaleza”. En ambos existe una comprensión diferente del tiempo o mejor dicho de los grados del tiempo, mientras que la filosofía no retiene del movimiento, sino las formas, la ciencia moderna se interesa en el instante cualquiera, donde la primera es esencialmente estática, pues el tiempo sólo interviene como degradación de la eternidad, mientras que en la ciencia moderna el tiempo es visto como una variable independiente.

⁶⁷ *Ibíd.* p. 17.

⁶⁸ *Ibíd.* p. 19.

Si bien esta diferenciación del tiempo parece radical, una temporalidad como degradación de la eternidad, como paso de una forma eterna a otra y una ciencia donde el tiempo es el elemento mismo del devenir de todo cambio posible, ambas concepciones niegan la posibilidad de lo nuevo, aquello que para Bergson debería ser el problema central de la filosofía. El tiempo es precisamente esta posibilidad de lo nuevo, pues nada nuevo se crea que no demande tiempo. Hay un tiempo esencial para la creación científica, filosófica, artística, el tiempo como duración, como cambio cualitativo incesante, un tiempo que no funciona como marco externo a la creación, sino que es precisamente uno (el individuo) y la invención. La ciencia moderna ignora este tipo de tiempo, para la física moderna el tiempo es aún, como para Aristóteles, el número del movimiento; el tiempo es una sucesión temporal calcada sobre la yuxtaposición espacial, es finalmente el marco abstracto e inesencial donde los acontecimientos suceden, sin que esta sucesión afecte su naturaleza. Paola Marrati explica esto refiriéndose al demonio de Laplace, que al conocer la posición y velocidad de todas las partículas del universo en un momento dado, es capaz de conocer todo acontecimiento futuro y pasado,⁶⁹ negándose así todo elemento nuevo, toda posible creación.

Es en esta reducción del tiempo a un modelo espacial donde se unen tanto la física moderna como la metafísica antigua, según Bergson, instaurando ambas bajo el signo de un mecanicismo cinematográfico del pensamiento. Si en primera instancia podemos considerar al cine como un movimiento deducido de cortes inmóviles con la primera tesis, la segunda tesis lo plantea como aquello que ayuda a perpetuar la ilusión de la sucesión temporal como desarrollo de la yuxtaposición espacial, alentándonos a creer que el tiempo es un movimiento artificial de un todo que ya está dado. Ahora, de

⁶⁹ Cf. Paola Marrati, *Gilles Deleuze cine y filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2004.

lo que podemos estar seguros es que Bergson confirma la pertenencia del cine a la modernidad como una parte de su esencia, pues el cine se alimenta de instantes privilegiados cualesquiera. Ya Eisenstein extraía de los movimientos o evoluciones ciertos momentos críticos a los cuales el designo como lo patético, seleccionado gritos y momentos de éxtasis, como la toma en que la madre ve horrorizada rodar la carreta de su hijo por las escalinatas en medio de una matanza en “*El acorazo Potemkin*”, llevando a esta escena a colisionarse con otra de la misma intensidad. Pero estos momentos a pesar de que pueden ser llamados privilegiados, son momentos cualesquiera ya que señalan el movimiento y no un momento de actualización de forma trascendente como la pose del caballo del Partenón. Los momentos cualesquiera de la modernidad son singulares, ordinarios, regulados o señalados, son momentos de producción y confrontación de los puntos singulares immanentes, mientras que en la antigüedad se trata de formas trascendentes que actualizan un movimiento.

Así, los antiguos se interesaban por los instantes privilegiados donde el tiempo funciona como degradación de la esencia; en la modernidad estos instantes privilegiados desaparecen, pues el cambio ya no es una degradación de la esencia, ni la duración una dilución de la eternidad, sino que el tiempo se instala como flujo que deviene de la realidad misma, porque se trata del tiempo como creación. El problema de la modernidad es que no logra ver esto, no repara en pensarlo, no obstante llama a una nueva filosofía, necesita de una nueva forma de pensar para explicarse este movimiento. Cuando Bergson sitúa al cine entre estas dos vías, la moderna y la antigua, haciéndolo expresar lo que hay de común en ellas en la manera de equivocarse sobre el movimiento titubea entre dos posibilidades: una que lo devuelve a su primera tesis —“el movimiento no se confunde con el espacio recorrido”, donde el cine es presentado como un falso movimiento— y otra que abre un problema nuevo —la reconstrucción del movimiento

con cortes inmóviles. Ambas nociones yerran con respecto al movimiento, pues conciben un Todo dado, mientras que el movimiento no puede realizarse más que si el Todo esta abierto. Como señala Deleuze: “En cuanto uno concibe el todo como dado en el orden eterno de las formas y de las poses, o en el conjunto de los instantes cualesquiera, entonces el tiempo ya no es sino, o bien la imagen de la eternidad, o bien la consecuencia del conjunto: no hay lugar para el movimiento real”.⁷⁰

Sin embargo esta tesis abre una tercera vía, pues si bien la concepción antigua corresponde a la filosofía que se propone pensar lo eterno, la concepción moderna reclama otra filosofía. Al remitir el moviendo a los instantes cualesquiera, se debe ser capaz de producir, lo nuevo, pues se habla de lo señalado y lo singular en cualesquiera de esos momentos, “se trata de una conversión total de la filosofía, y es lo que Bergson se propone finalmente, dar a la ciencia moderna la metafísica que le corresponde, que le falta, como a una mitad le falta su otra mitad. Pero ¿es posible detenerse en esta vía? ¿Puede negarse que las artes también deban cumplir esta conversión? ¿Y que el cine no es, en este aspecto, un factor esencial, e incluso no tenga un papel que desempeñar en el nacimiento y formación de ese nuevo pensamiento, de esa nueva manera de pensar?”.⁷¹ Con esta duda el cine pasa de ser el aparato que perfecciona la más vieja de las ilusiones, a ser el órgano de una nueva realidad, el cine es este elemento nuevo, que para funcionar requiere constantemente de reinventarse, de permanecer abierto; para sustentar esto Deleuze se remite a la tercera tesis de Bergson.

La tercera tesis del movimiento de Bergson, según Deleuze, se encuentra en las dos anteriores y es el paso que el cine da al situarse entre las formas antigua y moderna de concepción del movimiento; una tesis que afirma que *el todo no está dado*. Si bien en su base parece una tesis temporal más que del movimiento, la lógica con la cual es

⁷⁰ Gilles Deleuze, *la imagen-movimiento estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 2003, p. 21

⁷¹ *Ídem*.

articulada por Deleuze sostiene que movimiento y tiempo son indisolubles, dicha lógica no se encuentra en los textos de Bergson, es más bien la lectura cinematográfica que Deleuze realiza de éste. Al desarrollar la primera tesis pretende darnos un puno indispensable para partir en esta tercer vía, si no puede reducirse el movimiento al espacio recorrido es porque el movimiento como traslación en el espacio es inseparable de un cambio en la duración. La duración es para Bergson un cambio cualitativo: devenir. La duración es una apertura del tiempo como cambio, y en un sentido ontológico apertura del universo y del ser, es un ser-tiempo. Este cambio, esta apertura es llamada por Bergson Todo, pero no un Todo cerrado, no un conjunto hermético, sino abierto, un ser-tiempo que cambia y dura, produciendo así lo nuevo. Los movimientos cualitativos y heterogéneos, que ya mencionamos, son de esta manera porque participan del Todo, emiten un cambio en el Todo. Como dice Bergson: “un animal se mueve, pero no lo hace para nada, sino para comer o para migrar”.⁷² El movimiento expresa un cambio en la duración o en el todo, es una traslación de partes en el espacio, y una vez que hay traslación de partes hay también un cambio cualitativo en el Todo. En consecuencia en los movimientos producidos en el espacio y la duración hay una irreductibilidad.

En el caso del animal que se desplaza para comer, el movimiento implica una diferencia de potencia, el ejemplo de las partes A y B que da Deleuze es esclarecedor, pues si las consideramos de manera abstracta no podemos comprender el movimiento, pero si pensamos que estoy en A y que deseo comer y en B hay comida, comprendo que al mover de A a B y comer, cambio mi estado y el estado del Todo que comprende esas dos partes, así como la relación entre ellas. Lo que Deleuze articula en resultado es una relación o analogía entre las fórmulas de cortes inmóviles + tiempo abstracto o

⁷² Henri Bergson, *Materia y Memoria*, y Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento*, citado por Paola Marrati en *Gilles Deleuze cine y filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2004, p. 24.

movimiento externo y movimiento real, es decir, movimiento como corte móvil + duración concreta o cambio cualitativo, intentando con ello que el movimiento de traslación y el cambio en la duración, o mejor dicho el cambio en el Todo, sean uno. Si por un lado el movimiento es traslación entre los objetos de los conjuntos cerrados modificando su posición respectiva, por la otra expresa la duración o el todo, esto nos da así al movimiento como un corte móvil del tiempo. Así la tercera tesis de Bergson es enunciada por Deleuze: “además de que el instante es un corte inmóvil del movimiento, el movimiento es un corte móvil de la duración, es decir, del todo o de un todo. Lo cual implica que el movimiento expresa algo más profundo: el cambio en la duración o en el todo. Que la duración sea cambio, esto forma parte de su propia definición: ella cambia y no cesa de cambiar”.⁷³

Se trata de fundir la duración con la libertad de la creación, de generar relaciones entre las partes y su espacio abierto que las une a un Todo y que une al Todo con las partes, porque a la vez mantiene abierta la posibilidad de nuevas relaciones, un ser vivo se relaciona con el Todo del universo aun cuando por un lado él es un Todo, pero es un Todo abierto a un mudo, y el mundo es él mismo lo abierto. El Todo finalmente puede definirse mediante sus relaciones, pues las relaciones le son propias y no pertenecen a los objetos, sino que son externas a sus términos. Además toda relación es inseparable de lo abierto. En palabras de Deleuze: “por obra del movimiento en el espacio, los objetos de un conjunto cambian de posiciones respectivas. Pero, por obra de las relaciones se transforman o cambian de cualidad. De la duración misma o del tiempo, podemos decir que es el todo de las relaciones”.⁷⁴ De esto se sigue que el Todo no puede confundirse con los conjuntos, pues estos son cerrados mientras el Todo remite a lo abierto; si bien el Todo contiene partes lo hace en un sentido especial, pues

⁷³ Gilles Deleuze, *la imagen-movimiento estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 2003, p. 22.

⁷⁴ *Ídem*, p. 25.

no se divide sin cambiar de naturaleza en cada misma división, más que un conjunto podemos decir que el Todo es lo que permite abrir los conjuntos, llevando al conjunto a un cambio cualitativo, cual devenir sin interrupciones que pasa por diferentes estados. Y es que mientras los conjuntos se encuentran en el espacio, el Todo se descubre en la duración misma que no cesa de cambiar.

Al final de esta tercera tesis nos topamos con tres niveles: “1) los conjuntos o sistemas cerrados, que se definen por objetos discernibles o partes distantes; 2) el movimiento de traslación, que se establece entre estos objetos y modifica su posición respectiva y 3) la duración o el todo, realidad espiritual que no cesa de cambiar de acuerdo con sus propias relaciones”.⁷⁵ El movimiento contiene pues dos fases: 1) lo que acontece entre los objetos y partes y 2) lo que expresa la duración o el Todo. Con el movimiento la duración al cambiar de naturaleza se divide entre los objetos, y estos a su vez, al perder el contorno, se reúnen en la duración. El movimiento no es otra cosa más que cambio; se trata de esto, de cambiar de esencia, de naturaleza, pues al caer en el movimiento los objetos son remitidos al Todo que cambia y estos se reúnen en el Todo, y entre ambos todo cambia. Y si bien los objetos o conjuntos pueden ser pensados como cortes inmóviles, el movimiento entre los objetos, es decir, la duración del Todo que cambia, expresa el cambio del Todo en la relación, y él mismo es un corte móvil de la duración. Es por ello que Deleuze desprende de la tesis de Bergson de “Materia y Memoria” que no hay sólo instantes o cortes inmóviles del tiempo, sino que además existen imágenes-movimiento que son cortes móviles de la duración y de las cuales podemos extraer que hay también imágenes-tiempo, imágenes de la duración, del cambio, de la relación. ¿Cómo se presenta esto en el cine? ¿Cómo definir una imagen-movimiento?

⁷⁵ *Ibíd.*, p. 26.

En *La imagen-movimiento estudios sobre cine 1*, podemos encontrar una definición general de lo que es una imagen-movimiento en las paginas finales, dice: “imagen-movimiento: conjunto acentrado de elementos variables que actúan y reaccionan unos con otros”.⁷⁶ Se trata de un corte móvil, de la duración en relación a la dirección con la imagen, en una especie de materia en flujo. Cuando Deleuze articula y asigna al cine el término de *corte móvil*, tiene en mente el enfrentamiento entre el idealismo y el materialismo; por ello piensa en Bergson; pero si bien la respuesta a este enfrenamiento es encarado por la fenomenología de Husserl y Bergson; el primero con su célebre frase “toda conciencia es *conciencia de algo*” (Husserl) y el segundo, yendo más allá, afirma *toda conciencia es algo* (Bergson). El cine se diferenciará de la propuesta fenomenológica; Husserl parece, por lo menos hasta donde sabemos, no haber hablado nunca de cine; Bergson por su parte sabemos que lo percibe de manera negativa, como un falso movimiento, un aliado falso. Únicamente Merleau-Ponty intentó una contrastación cine-fenomenología, pero para terminar encontrando un aliado ambiguo.

De manera general podemos decir que la fenomenología tiene como norma la percepción natural y sus condiciones, que fungen como anclajes en el mundo del sujeto que percibe, llevándonos a entender el movimiento percibido como una forma sensible, que organiza el campo perceptivo en función de una conciencia intencional. Mientras que el cine por más que nos acerque al objeto o nos aleje, nos haga girar o nos adentre, suprime el anclaje sustituyendo las condiciones de la percepción por un saber implícito. “El cine no se confunde con las otras artes, que apuntan más bien a un irreal a través del mundo, sino que hace del mundo mismo un irreal o un relato: con el cine, el mundo pasa a ser su propia imagen, no es que una imagen se convierte en mundo”.⁷⁷ Existe

⁷⁶ *Ibíd.* p. 301.

⁷⁷ *Ibíd.* p. 89.

pues en la cinematografía un impulso que la lleva a situarse como un nuevo relato capaz de aproximarse a lo percibido y a lo percipiente, al mundo y a la percepción, pero que niega la percepción natural como vínculo y lastre del movimiento con las poses, alejándose de la concepción fenomenológica.

Lo que Bergson con sus tres tesis sobre el movimiento le otorga a la reflexión cinematográfica de Deleuze es la invención de un universo de figuras de luz y de movimiento, donde el cine al conjugar estos dos elementos, imagen y movimiento, y por consecuencia luz, crea bloques de espacio-tiempo, dándose una coincidencia entre materia, luz y movimiento, que en Bergson dan como desenlace una imagen. Así, se trata en él, más que de la percepción, de la invención o reconocimiento de un nuevo tipo de universo, que para Bergson es un universo material de imágenes movientes o mejor dicho imágenes-movimiento, y que para Deleuze son precisamente este tipo de imágenes-movimiento las que el cine y sólo él produce. El corte móvil es precisamente la imagen-movimiento que hace coincidir la luz, el movimiento y la materia, dándonos cortes móviles de la duración. De esta manera las imágenes cinematográficas nos presentan las dos caras del movimiento, la primera como espacios recorridos o traslación de objetos en el espacio y la segunda como un cambio en el Todo, como un devenir cualitativo que modifica la relación de los objetos, nuestra percepción y el Todo sobre el cual se encuentran.

Para comprender esto dentro del cine debemos partir de la composición de un film. Si bien un film consta de variadas partes podemos reducirlo a tres elementales, tres grandes componentes que son la elección de los cuadros, el rodaje de los planos y el montaje de lo obtenido. Si bien Deleuze se apega a la historia del cine y a la teoría clásica de dichos conceptos, tres elementos que son retomados bajo el conocimiento filosófico de nuestro autor para generar una nueva visión mediada por el discurso

filosófico y sobre todo impregnados por el conocimiento del movimiento desprendido de Bergson. Un cuadro por ejemplo, definido como el espacio sobre el cual se desplazan los elementos, es decir, es una toma que determina el conjunto de elementos presentes en la imagen, también definido como un conjunto provisionalmente cerrado, es para Deleuze más que la determinación del espacio con un gran número de partes, como elementos por sí mismos que son un tipo particular de imagen.

El primer aspecto que podemos encontrar en el encuadre es su tendencia a la saturación y su contrario la rarefacción. Con la técnica de profundidad de campo, utilizada principalmente por directores como Welles y Wyler, se consiguió multiplicar los elementos dentro del cuadro al punto que la escena principal se desarrolle en el fondo del cuadro mientras que en primer plano tenemos una escena secundaria. La tendencia contraria, la rarefacción, es común encontrarla en directores como Antonioni y Ozu, donde los encuadres se vacían de casi todo elemento; el extremo de esta técnica es mostrado por la pantalla negra o blanca, por ejemplo el baso de leche que crece hasta cubrir toda la pantalla en “*Recuerda*” (1945) de Hitchcock. Así el cuadro se muestra como un lugar donde se vierten información visual y sonora: Deleuze continuamente hace referencia a esto diciendo que las imágenes no se dan solamente a ver sino también a leer.⁷⁸

Pero hay que tener cuidado con esto, pues al decir que se dan a leer Deleuze no se refiere a una equivalencia entre cine y lenguaje, al contrario una de las tesis de la imagen-movimiento y de la imagen-tiempo es que si bien las imágenes son signo no son signos lingüísticos, por lo que no pueden ser leídos desde la lingüística estructuralista, pues desplazaríamos la lógica propia de las imágenes queriendo aplicarles una lógica perteneciente a otro ámbito. Desde que comenzamos este apartado hemos dicho que una

⁷⁸ Cf. *Ibíd.*

de las pretensiones y preguntas que se formula nuestro filósofo es si puede encontrarse una esencia cinematográfica y si esto es posible qué tipo de imágenes y signos se desprenden de ella, por lo que toda lógica para la lectura de los signos de las imágenes del cine tiene que partir de su propia lógica. Por tanto, la lectura de las imágenes tiene que ver más con el tipo de imágenes que son, es decir con la generación de una especie de clasificación de imágenes, que con la significaciones de éstas. Es por ello que Deleuze selecciona a Charles Sanders Pierce como alternativa a la lingüística saussureana, enunciando así una clasificación de imágenes-signo mediante la lógica de este autor.

Ahora, al volver al cuadro encontramos otro aspecto esencial para su comprensión como imagen-movimiento y a la vez como una imagen-signo. El cuadro puede ser tanto geométrico como dinámico: un encuadre geométrico presupone la existencia de la limitación del encuadre por sobre los seres u objetos que se desplazan o aparecen, donde Antonioni es nuevamente el mejor ejemplo, pues en sus filmes podemos observar como los personajes entran y salen del encuadre como si los límites de éste existieran precedentemente a ellos. Por el contrario, un encuadre dinámico se construye al rededor de la potencia y los movimientos de los cuerpos que lo ocupan. Un tercer aspecto consiste en el punto de vista que compone al cuadro; la historia del cine está plagada de puntos de vista fuera de lo común, desconcertantes o poco frecuentes, al ras del piso, desde lo alto, de arriba hacia abajo etc.; puntos de vista que son justificados en el desarrollo de la escena, que en ocasiones son la mira de una ave o el reflejo de un espejo en alguna esquina para observar el flujo del tránsito, lo importante es que puedan justificarse de manera pragmática. Sin embargo existen cuadros cuyo punto de vista irregular se resiste a ser reabsorbido por la cotidianidad en la secuencia de las tomas y no responde a un propósito pragmático, este tipo de encuadre, como podría ser el rostro

cortado por el borde en “*La pasión de Juana de Arco*” (1928) de Dreyer, es denominado como desencuadre, recalando así la función legible del cine.

La función del desencuadre consiste en abrir los límites que el cuadro en su fusión común impone a la imagen, pues lo que se ve en la imagen se abre siempre sobre lo no-visible, es aquí donde Deleuze inserta la idea de fuera de campo, diciendo que no existe cuadro sin fuera de campo pues este reenvía a la presencia de lo que no se ve ni se escucha. La intensidad del fuera de campo desprende dos movimientos diferentes en el encuadre: en el primero, el cuadro es concebido como deducción de un conjunto sobre un conjunto más vasto, pero homogéneo, con el cual se comunica; Renoir es el ejemplo de este tipo de imágenes y su fuera de campo; en el segundo, se concibe como un espacio cerrado que neutraliza o excluye lo que excede; Hitchcock es uno de los directores de este tipo. Para explicarlo de otra manera podemos decir que el primer tipo de cuadro toma un trozo de espacio de un conjunto más grande de manera positiva, pues este espacio es evocado para ser mostrado en los reencuadres sucesivos. Así, lo que Deleuze encuentra en este momento es uno de los primeros niveles de los sistemas cerrados obtenidos de Bergson en la “Evolución creadora”, donde los sistemas son presentados como abiertos, cuya principal característica es que no pueden cerrarse mientras continúen dividiéndose, pues la divisibilidad de la materia implican la constitución de conjuntos que no dejan de dividirse en subconjuntos o de reunirse en conjuntos más vastos, donde los cierres si llegan a darse son únicamente provisorios, se habla de un vínculo de las partes con el todo. “Cualquier punto del universo puede estar vinculado a cualquier otro: siempre hay un hilo para vincular el vaso de agua azucarada con el sistema solar”.⁷⁹

⁷⁹ Paola Marrati, *Gilles Deleuze cine y filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2004, p. 29.

El segundo tipo de cuadros, aquellos que neutralizan o excluyen lo que exceden, da cuenta de un fuera de campo absoluto, que fuera del espacio y del tiempo homogéneo, es del orden de la duración o del espíritu. Por ejemplo en “*Juana de Arco*” los rostros cortados por la pantalla cierran el espacio para abrirse al tiempo y al espíritu con la decisión de Juana —retractarse sobre sus creencias o mantenerlas a costa de su muerte. Este encuadre sobre su rostro nos indica este abrirse a algo que no es material y que no refiere a nada visible o aprehensible por nuestra noción de tiempo, sino que se remite a algo fuera de la materialidad y que responde a un tiempo metafísico, a un tiempo espiritual. De esta manera Deleuze distingue dos aspectos del fuera de campo: uno relativo que añade espacio al espacio y otro absoluto que abre la imagen al todo del universo, ambos aspectos se encuentran siempre mezclándose y en ocasiones uno prevalece sobre el otro. Este análisis del encuadre y de su derivación en fuera de campo le permite a Deleuze modificar la noción más común y elemental de un film, llevándolo a otro nivel, con su doble aspecto absoluto y relativo que pone en juego la relación esencial que articula los movimientos en el espacio, el cambio en la duración bajo el modo particular del cine.

Ahora bien, al continuar con su análisis del film nuestro autor releva la noción de cuadro por la de plano, dándonos una definición cinematográfica de la imagen-movimiento. Si bien la gran variedad de planos que existen dentro de un film parece imposibilitar una definición, pues todos ellos contienen una unidad que puede ser descrita. En los comienzos del cine, el plano era una determinación puramente espacial que indicaba la distancia entre la cámara y los objetos filmados, debido al carácter estático del aparato de tomar vistas. Con la invención de la cámara móvil, el plano cambiará su carácter, pues mientras en el cine antiguo o cinematógrafo el movimiento depende de los cuerpos que se desplazan en un espacio que está fijo obteniendo el

movimiento de los móviles y no de sí mismo; en el cine el movimiento es liberado con el montaje y con la modificación a la cámara, el plano se convierte en un corte móvil del tiempo, siendo capaz de dar a ver un movimiento generalizado que se extrae de los cuerpos que eran los únicos que parecían poder producirlo.

El plano es más que una distancia entre los objetos filmados y la cámara, adquiere movilidad, recibe una función intermediaria entre el cuadro y el montaje. El plano, como todo movimiento, tiene dos caras: por un lado modifica las posiciones de los objetos de un conjunto en el encuadre, estableciendo traslaciones en el espacio; por el otro expresa un cambio en el Todo, es una articulación de la duración. Ambas caras se presentan de manera conjunta, son inseparables, el plano visto como corte móvil es una perspectiva temporal. André Bazin en “¿Qué es el cine?” dice que mientras la fotografía toma una “huella luminosa” del objeto, el cine toma una “huella de la duración”,⁸⁰ el plano es capaz de extraer de los cuerpos su movilidad, que es su esencia. Señala Deleuze: “el plano es la imagen-movimiento. En cuanto relaciona el movimiento con un todo que cambia, es el corte móvil de una duración. Describiendo la imagen de una manifestación, Pudovkin decía: es como si se sube a un tejado para verla, después se baja a la ventana del primer piso para leer las pancartas, y después se mezclara uno con la multitud. Pero es sólo ‘como si’; por que la percepción natural introduce detenciones, anclajes, puntos fijos o puntos de vista separados, móviles o incluso vehículos distintos, mientras que la percepción cinematográfica opera de una manera continua, por un solo movimiento cuyas detenciones forman parte de él y no son más que una vibración sobre sí... En otros términos, lo propio de la imagen-movimiento cinematográfica es extraer de los vehículos o de los móviles el movimiento que constituye su sustancia común, o extraer de los movimientos la movilidad que

⁸⁰ Cf. André Bazin, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1999.

constituye su esencia. Este era el anhelo de Bergson: a partir del cuerpo o del móvil al que nuestra percepción natural atribuye el movimiento como se lo atribuye a un vehículo, extraer una simple mancha colorida, la imagen-movimiento, que se reduce en sí misma a una serie de oscilaciones extremadamente rápidas y en realidad no es sino un movimiento de movimientos”.⁸¹

El plano articula un movimiento que captura los movimientos en los encuadres. Es por ello que aún bajo la más común de las definiciones encontramos en él un elemento capaz de unir dos transiciones, porque el plano es siempre un recorte del espacio y también un recorte del tiempo. A pesar de las inconveniencias para denominarlo o definirlo, como el problema entre el término plano secuencia —donde se entiende que el plano es uno solo sin contener transición alguna en su interior— y el plano entendido como una unidad de transición, los movimientos capturados por él transmiten la esencia de la movilidad de los objetos que encierra; se trata de extraer la esencia de los objetos y con ello revelar una forma distinta de mirarlos. Es como si casi todas las vistas posibles se unieran para darnos una visión más precisa de los seres; de aquí el ejemplo de la manifestación de Pudovki. Una manifestación de la cámara que nos muestra distintas perspectivas, donde la gran mayoría de ellas no son posibles para nuestra visión, pues no podríamos desplazarnos entre el espacio y el tiempo de la misma manera, ya que el encuadre al romper con sus posiciones herméticas logra precisamente adentrarse en un tiempo y espacio que podríamos llamar sobrehumano, pues la percepción desprendida de estas imágenes no concuerda con la percepción natural humana, dado que el plano al integrar estas percepciones sobrehumanas crea una visión más basta del mundo, quizás una visión superior, si entendemos esta superioridad como una visión que logra ver todo el objeto o casi todo el objeto, hasta poder decir,

⁸¹ Gilles Deleuze, *la imagen-movimiento estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 2003, p. 42.

siguiendo a Heidegger y su intuición poética, que el cine desprende una luz mayor sobre los objetos que la pequeña flama de la vela con la cual los seres humanos parecen querer iluminar al Ser. Y es que al modificar y crear nuevos encuadres y unirlos bajo un plano, se obtiene una imagen del tiempo, un cambio cualitativo del todo que es resultado del montaje. Pues todo plano es solamente un plano luego del montaje; antes son sólo tomas en el momento del registro.

El montaje es la articulación de estos distintos puntos de vista, de estos encuadres raros y divergentes, que al unirse o transitar entre ellos crean un film, un cambio en el Todo. “El tiempo como cambio cualitativo del Todo está así a cargo del montaje. El montaje es el que a través de los *raccords*, los falsos *raccords* y los cortes, determina el encadenamiento de las imágenes movimiento entre ellas”.⁸² Este encadenamiento es la tesis sobre el montaje de Deleuze, puesto que el montaje es la composición, el agenciamiento de las imágenes-movimiento de modo que construyan una imagen indirecta del tiempo. Para poder constituir esta imagen del tiempo, el montaje recurre a la composición de los distintos tipos de imágenes que se desprenden de la imagen-movimiento. Como dijimos al principio, una de las pretensiones del filósofo francés es realizar un ensayo de clasificación de imágenes del cine, efectuar una taxonomía, una clasificación con un movimiento natural en el cine realizado por el montaje. Si el plano conjunta los distintos puntos de vista desprendidos del movimiento del encuadre, el montaje articula las distintas imágenes y sus particularidades emergidas del plano y encuadre para crear un todo. Según Deleuze, estas distintas imágenes son sintetizadas en tres elementales: imagen-percepción, imagen-afección e imagen-acción.⁸³

⁸² Cf. Paola Marrati, en *Gilles Deleuze cine y filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2004, p. 51.

⁸³ En lo siguiente me ocuparé de describir únicamente este tipo de imágenes, sin entrar demasiado en detalle, pues cada una de estas imágenes ocupa un capítulo en la obra de Deleuze, pues es un tiempo y espacio con el cual no contamos en este momento. Baste decir que cada una de estas imágenes otorga

La imagen-percepción es “un conjunto de elementos que actúan sobre un centro y que varía con respecto a él”.⁸⁴ Es una imagen de percepción de la percepción dentro del cuadro. Las imágenes cinematográficas son imágenes de la percepción de la materia, dado que la cosa es la imagen tal y como es en sí, tal y como se relaciona con las otras imágenes y sobre las cuales ella reacciona inmediatamente. Pero la percepción de la cosa es la misma imagen referida a otra imagen que la encuadra y que sólo retiene de ella lo que le interesa, percepción de percepción, “nosotros percibimos la cosa, menos lo que no nos interesa en función de nuestras necesidades”.⁸⁵ Podemos decir que las cosas y las percepciones son prehensiones, pero que las primeras son aprehensiones totales objetivas, mientras que las segundas son prehensiones parciales y subjetivas. Si el cine no puede adherirse al modelo de la percepción natural subjetiva, es porque la movilidad de sus centros, la variedad de sus encuadres lo llevan siempre a restaurar zonas acentradas y desencuadradas, coincidiendo pues con el primer avatar de la imagen-movimiento, la universal variación. Hablamos de una percepción total objetiva y difusa, una percepción que recorre el camino en ambas direcciones. En el caso de la imagen-percepción vamos de la percepción total objetiva que se confunde con la cosa a una percepción subjetiva que se distingue de ella por simple eliminación o sustracción, un tipo de imagen que se le refiere a un centro de indeterminación, volviéndose imagen-percepción.

La imagen-percepción tiene una doble referencia, puede ser objetiva o subjetiva; una imagen subjetiva es la cosa vista por alguien o el conjunto visto por alguien que forma parte del conjunto. Diferentes factores refieren estas imágenes a aquel que ve, los ejemplos son interminables: el factor sensorial muestra en “*La rueda*” (1923) de Abel

algo al todo del film y que las tres continuamente se encuentran en toda película, prevaleciendo por momentos alguna. En realidad las tres son parte de la imagen-movimiento, y las tres desprenden sus movimientos de las tesis y porqués ya formulados.

⁸⁴ Gilles Deleuze, *la imagen-movimiento estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 2003, p. 301.

⁸⁵ *Ibíd.* p. 97.

Gance como el personaje ve su pipa borrosa después de ser herido en los ojos, más actualmente podemos encontrar imágenes similares en las películas de terror de los 70 y 80, e incluso en las actuales, como “*La matanza de Texas*” (1974) de Tobe Hooper, donde el personaje después de ser mortalmente herido en la cabeza comienza a ver todo enrojecido por la sangre que cae sobre su rostro para terminar derrumbándose. Otro tipo de factor puede ser el activo, donde alguien percibe lo que sucede desde dentro, participando de ello, como un baile o una fiesta. Existe también el factor afectivo, donde Fellini es sin duda un gran maestro; en “*El jaque blanco*” (1952) vemos a la chica enamorada observar al jaque balancearse en un columpio en lo alto de un árbol prodigiosamente, mientras que en la realidad el columpio se encuentra al ras del piso; o en “*Boccaccio 70, la tentación del doctor Antonio*” (1962), vemos cómo el personaje puritano del doctor Antonio observa cómo una mujer en un anuncio de leche dentro de un espectacular le coquetea. Podemos darnos cuenta de que estas imágenes son imágenes-percepción, subjetivas, debido a que las comparamos con la imagen modificada, restituida o supuestamente objetiva; habíamos visto la pipa antes de la lesión de los ojos del personaje de “*La rueda*”, vimos como el joven observa a sus amigos antes de ser herido en la cabeza y observar todo en un rojo sangre, sabíamos que el cartel de leche era sólo un cartel y que su posición era otra antes de coquetearle al doctor Antonio.

Una imagen-percepción subjetiva parece ser sencilla de entender, pues es la visión del personaje mostrada por la cámara; la dificultad comienza cuando entramos en la imagen-percepción objetiva, pues para poder entender que existe una imagen subjetiva recurrimos a las cosas como son mostradas por una imagen objetiva, ya sea anterior o posterior; sin embargo no existe nada que nos garantice que la imagen objetiva mostrada no es también una visión subjetiva del personaje; porque la imagen

objetiva, puede decirse, se da cuando las cosas o el conjunto son mostrados desde el punto de vista de alguien exterior al conjunto, pero existen casos donde “este fuera del conjunto” que suponíamos demuestra luego pertenecerle. El ejemplo es dado por Deleuze, en la imagen inicial de “*Pandora*” de Lewin, donde la primera imagen muestra el conjunto de unos chicos corriendo en la playa hacia un punto, una marina que es vista desde lejos y desde arriba por un catalejo en el promontorio de una casa, enseguida nos damos cuenta que la casa se encuentra habitada y que el catalejo lo utiliza una persona plenamente integrada al conjunto. En este caso pasamos de una imagen-percepción objetiva a una imagen subjetiva, parece ser constante que la imagen-percepción cinematográfica nos lleve de un polo a otro, por lo que toda definición en este sentido es únicamente nominal, ya que la realidad es que el cine juega con estas dos variantes de la imagen-percepción para dar distintos efectos, mezclándolas en ocasiones y en otras respetando su definición. Jean Mitry sostiene la importancia de esta mezcla y la define como “complementariedad” que crea relaciones como la de campo-contracampo o la de observante-observador, donde primero se nos muestra a alguien que observa y luego lo que observa.

Así, debido a la temprana movilidad de la cámara y a su habilidad para perseguir a los personajes, alcanzarlos, adelantarlos, rodearlos en un circuito cerrado u observar lo que ellos perciben, la imagen-percepción insita una serie de nociones sobre las imágenes de ella desprendida. Teóricos cinematográficos como Mitry proponen la noción de *imagen semisubjetiva* que no se confunde con el personaje y tampoco está fuera de él, sino que está con él. Por su parte Dos Passos llama justamente a este tipo de imagen *ojo de la cámara*, que responde al punto de vista anónimo de alguien no identificado entre los personajes. Pero será Pasolini quien nos dará una mejor idea de lo que la imagen-percepción es, al comparar una imagen-percepción objetiva con un

término lingüístico, un discurso indirecto (donde tarde o temprano el espectador que ve al personaje puede enunciar lo que éste supuestamente ve), y una imagen-percepción subjetiva con un discurso directo. Sin embargo, lo esencial del cine para Pasolini es un discurso indirecto libre, una enunciación tomada de un enunciado que a su vez depende de otra enunciación; es por una parte la mezcla de dos sujetos de enunciación constituidos y más aún la composición de una enunciación que opera en dos actos de subjetivación inseparables: uno constituyendo al personaje en primera persona y otro que asiste al nacimiento de esta constitución y lo pone en escena. Estos sujetos operan dentro del mismo sistema singular, siendo correlativos y a la vez diferenciándose mediante este discurso indirecto libre.

El mismo Pasolini decide llamar *mimesis* a la operación de dos sujetos de enunciación. Pero, como Deleuze: “quizás el término no sea afortunado, ya que no se trata de una imitación sino de una correlación entre dos procesos asimétricos funcionando en la lengua. Son como dos vasos comunicantes”.⁸⁶ Pero ¿cómo observar esto en el cine? La suposición de Pasolini, así como parte de la intuición de Deleuze, es que esta *mimesis* responde al cogito cartesiano y a la vez al cogito perteneciente al pensamiento del arte, pues si un sujeto empírico requiere para nacer al mundo reflejarse en un sujeto trascendental que lo piensa y en el cual él se piensa, y en el arte no hay sujeto que actúe sin otro que lo mire actuar, y que lo capte actuado, en el cine se entiende cuando decimos que un personaje actúa sobre la pantalla y se supone que ve el mundo de cierta manera, pero al mismo tiempo, la cámara lo ve y ve su mundo desde otro punto de vista que refleja, piensa y transforma el mundo del personaje. En este momento estamos más allá de la imagen-percepción subjetiva u objetiva, nos encontramos en un cine que gusta de hacer sentir la cámara, es un cine de conciencia

⁸⁶ *Ibíd.* p. 112.

reflexiva o de ese cogito propiamente cinematográfico, de un encuadre que espera que el personaje entre al cuadro y que haga y diga algo, y después salga, para mantenerse en la misma posición, mostrando el lugar vacío, dejando al cuadro en su propia y absoluta significación de cuadro, pues se trata de duplicar la percepción de una conciencia estética independiente, exagerando el uso del zoom y alterando los diferentes objetivos sobre una imagen.

En síntesis, podemos decir que una imagen-percepción, en su forma más simple, es la visión que la cámara nos da de la percepción del personaje, pero al complicarse y unir una percepción objetiva y subjetiva “la imagen-percepción encuentra su estatuto, como subjetiva libre indirecta, tan pronto como refleja su contenido en una conciencia-cámara que se ha vuelto autónoma”.⁸⁷ Pasando a ser más que la visión de la percepción del personaje, transformándose en una suerte de reflexión de la imagen, una conciencia de sí-cámara, ya no importando si es objetiva o subjetiva, dado que es una imagen semisubjetiva, pero que ya no indica que sea variable o incierta, ya que no señala una oscilación entre los dos polos, sino una inmovilización siguiendo a una forma estética superior.

Otro tipo de imagen derivada de la imagen-movimiento es la imagen-acción: reacción del centro al conjunto. Si en la percepción se trata de la disposición del espacio, en la acción se habla de la disposición del tiempo; así, el segundo avatar de la imagen-movimiento es la imagen-acción. En este caso las imágenes-acción vinculan el movimiento a actos que serán el trazo de un término o de un resultado, ya que las imágenes se juegan ahora en espacios y tiempos determinados, geométricos, históricos y sociales; pues las pulsiones y los afectos son encarnados en comportamientos; el realismo es una de las formas de este tipo de imagen, y como él, la imagen-acción está

⁸⁷ *Ibíd.* p. 114.

constituida por medios y comportamientos, medios que actualizan y comportamientos que encarnan. Lo indica Deleuze: “la imagen-acción no es otra cosa que la relación entre los dos (medios y comportamientos), con todas las variedades de esa relación”.⁸⁸

El medio actualiza las potencias y cualidades de una imagen convirtiéndose en el ambiente o lo englobante; las cualidades y potencias pasan así a ser fuerzas del mismo medio que aprisiona al personaje, que reacciona sobre ellas intentando modificar el ambiente o su relación con el ambiente, con la situación y otros personajes, en la acción propiamente dicha. De esto resulta una modificación o restauración del ambiente, una nueva manera de ser ante las exigencias del medio y la situación, donde los comportamientos son modificados y son los que modifican el medio, que deviene así en espacio-tiempo y la situación en una determinante; la acción es al final un duelo de fuerzas, un duelo con lo otro, con el medio y consigo mismo.

La nueva situación surgida de este duelo entre el personaje y el medio genera una nueva condición emergida de la acción y que formará parte de la situación del comienzo. Nos encontramos así con una imagen que tiene dos lados activos, el del medio y el de la acción; una imagen que respira y donde cada respiro realiza una contracción y dilatación, que se dilata en el medio y se contrae en la acción, contrayéndose y dilatándose de cada lado según los estados y exigencias de la acción. Ambos estados puede decirse que forman una espiral que contiene espacio y tiempo, una acción que va de la situación a la situación trasformada por la acción. Si pensamos en Pierce podemos decir que la imagen-acción tiene dos signos, uno que remite a lo orgánico y el otro a lo activo, donde el primero puede ser comparado con un *synsigno*⁸⁹

⁸⁸ *Ibíd.*, p. 204.

⁸⁹ Según Pierce, desde la interpretación de Deleuze, un *synsigno* es un conjunto de cualidades y potencias en cuanto actualizadas en un estado de cosas, y que constituyen un medio real alrededor de la situación con respecto a su sujeto.

y el segundo con un *binomio*.⁹⁰ Los alardes, las trampas, los fingimientos, son ejemplos de un binomio, el duelo en el western es un binomio por excelencia, cuando la música suena y el bueno sale a la calle para encontrar a su adversario intentando presagiar lo que éste hará para matarlo, mientras las calles se vacían y asistimos a una imagen-acción que destaca el lado activo del binomio. Mientras que un *synsigno* podemos encontrarlo en las llanuras de los campos en los comienzos de los western's, donde el viento sopla llevándonos a un mundo originario naturalista, casi expresionista, pero también donde un estado de cosas se actualiza en esta potencia que es la pradera. Así, en "*El viento sopla*" (1929) de Sjöström, la joven recién llegada tiene una serie de duelos, primero con el ambiente duelo físico, con la gente que la trata de manera hostil, duelo psicológico, después con el rudo cowboy que se enamora de ella, un duelo de amor y, finalmente, con el tratante de ganado a quien terminará matando por intentar violarla, que introduce un duelo de muerte; desesperada quiere enterrarlo en la arena, pero cada vez que parece conseguir cubrir el cuerpo, el viento sopla descubriéndolo, pues es el más grande duelo, el duelo con el medio ambiente.

La imagen-acción puede encontrarse así en todo tipo de cine con estos duelos o confrontaciones, como en los documentales. En "*Nanuk el esquimal*" (1921) de Flaherty, podemos encontrar una confrontación con el ambiente: Nanuk trata desesperadamente de sobrevivir junto con su familia a un ambiente hostil que los lleva casi a la extinción. Nos encontramos ante una filosofía pragmática de la historia que responde a desafíos lanzados por el medio: En este sentido podemos distinguir dos tipos de respuestas: una civilización de supervivencia y una civilización de ocio o tiempo libre. La primera, a la que pertenece nuestro esquimal, es una civilización que enfrenta al ambiente para prevalecer utilizando la totalidad de sus energías, en una relación de

⁹⁰ Uno binomio puede entenderse como todas aquellas formas de duelo que constituyen la acción de uno o varios sujetos en el medio real.

fuerza y desafío; la segunda es una civilización adecuada al ambiente, un ambiente que no presenta desafíos considerables y que favorece al hombre prestándose a vivir en tranquilidad. Las imágenes de Nanuk son un synsigno, pues el comienzo muestra un inmenso cielo opaco y las cuestas de hielo con Nanuk afirmando su sobrevivencia en un medio hostil, cuando instantes después lo veremos construyendo su iglú en un duelo con el hielo, pero sin duda la confrontación más celebre que permanece en la memoria del espectador, después de ver este film, es el duelo con la foca para conseguir su alimento.

Ahora, en el llamado cine psicosocial las confrontaciones pueden definirse como confrontaciones de la colectividad con el individuo y del individuo con la colectividad. A esta forma puede llamársele ética, ya que designa el *ethos* y a la vez el lugar o el medio, la estancia en un medio y su hábito, es decir, su manera de ser. Si bien parece ser una forma realista de cine, ésta no excluye los sueños, por el contrario incluye los dos polos, sueños y realidad, como podría ser el sueño americano, la idea de una nación unanimita o de una nación-medio que funge como fusión de todas las minorías. En “*Y el mudo marcha*” (1928) de King Vidor, se pasa de un lugar para volver a constituirse en otra parte: Perdido por la ciudad el personaje pasa por las comunidades agrícolas, del trigo al acero, porque la ciudad constituía sólo una colectividad humana, artificial e indiferente y el individuo un ser abandonado, privado de recursos y reacciones. En este film el individuo ya no sabe que hacer y vuelve a encontrarse en una situación idéntica a la que intenta modificar en un principio; se trata de la pesadilla americana, lo que plantea este film. Existe un duelo con la sociedad o la comunidad humana, el personaje intenta modificar el medio que lo rodea y en este intento parece caer en una espiral descendente donde sólo empeoran las cosas; estamos ante el preámbulo de lo que será el cine negro.

Ahora bien, el cine americano por lo general gusta de presentar personajes ya de gradados con una historia de ascenso, “la degradación realista, a la manera americana, va a verse en el molde medio-comportamiento, situación-acción. No expresa una suerte del afecto o un destino de las pulsiones, sino una patología del medio, un trastorno del comportamiento”.⁹¹ Es un mundo criminal ligado a la prohibición que describe vigorosamente el llamado cine negro, un cine lleno de gente que a pesar de la potencia de su medio y la eficacia de sus acciones han nacido para perder; Por una parte el medio es una falsa comunidad donde las alianzas son únicamente apariencia y todos están a la caza del compañero; por otra parte los comportamientos, sin importar lo experimentados que sean los personajes, no son verdaderos hábitos, verdaderas respuestas a las situaciones y únicamente encubren fallas o grietas que los llevan al fracaso. “*Scarface*” de Hawks, muestra a un héroe que es llevado a la muerte por esa serie de pequeñas fallas, que nunca logra superar llevándolo al límite en la relación con sus compañeros, incrementadas por la muerte de su hermana. “Cara cortada”, finalmente terminará acribillado en un duelo inolvidable por su salvajismo y brutalidad con los otros.

De esta forma, aun cuando de manera general podemos decir que una imagen-acción es el resultado de la confrontación del personaje con su entorno, con los otros personajes e inclusive consigo mismo, “la imagen-acción —como dice Deleuze— inspira un cine de comportamiento (conductismo), pues el comportamiento es una acción que pasa de una situación a otra, que responde a una situación para intentar modificarla o instaura una situación diferente. En este ascenso del comportamiento, Merleau-Ponty veía un signo común a la novela moderna, a la psicología moderna y al espíritu del cine”.⁹²

⁹¹ *Ibíd.*, p. 208.

⁹² *Ibíd.*, p. 221.

Por otra parte las imágenes-afección surgen de una serie de movimientos exteriores que nosotros refractamos y que no se convierten ni en objetos de percepción ni en actos del sujeto, sino en un movimiento que absorbemos, que marca la conciencia del sujeto y del objeto bajo una cualidad pura. Este tipo de imágenes son el tercer avatar de la imagen-movimiento, donde la afección es entendida como suplantación de una acción que se ha vuelto momentánea. Bergson define a la imagen-afección como “una especie de tendencia motriz sobre un nervio sensible”.⁹³ Existe así una relación entre la afección y el movimiento en general; la afección consigue suprimir la inconmensurabilidad en la propagación de la traslación de los movimientos, entre el movimiento recibido y el movimiento ejecutado, transformándose en una especie de mediador entre la imagen-percepción y la imagen-acción, restableciendo la relación de los movimientos recibidos y ejecutados que las anteriores imágenes contienen.

Por ello la primera definición de la imagen-afección nos recuerda que es más que un movimiento de elección o abstracción del objeto sobre el conjunto: Se trata más bien de una elevación potencial del objeto y su posibilidad. Como advierte Deleuze: “la imagen-afección no es otra cosa que el primer plano, y el primer plano, no otra cosa que el rostro... ella es, a la par, un tipo de imagen y un componente de todas las imágenes”.⁹⁴ Pero ¿cómo una imagen-afección es idéntica a un primer plano y un primer plano a un rostro? El ejemplo que Deleuze nos da para develar esta interrogante es un primer plano sobre un reloj de pared, que nos presenta el transcurso del tiempo al repetir varias veces la imagen. Esta imagen posee dos polos; el primero muestra una serie de micromovimientos que indican un asenso hacia... tiende hacia un instante crítico, es el micromovimiento en las manecillas del reloj las que crean una serie intensiva, una unidad reflejante. El segundo polo es un encuadre receptivo, inmóvil, una

⁹³ Henri Bergson, *Materia y memoria*, México, Aguilar, 1963, p.169.

⁹⁴ Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 2003, p. 131.

placa de inscripción, una unidad reflejada, que es siempre la misma imagen o por lo menos eso parece, pero que indica un devenir emotivo. Se pasa de un movimiento de extensión a un movimiento de expresión, estos movimientos intensivos expresivos y la unidad reflejante inmóvil constituye la afección. Esto mismo podemos verlo en un rostro, un marco inmóvil, la cara en su totalidad, y unos micromovimientos intensivos que expresan potencialidades y cualidades: terror, amor, indiferencia, vértigo, admiración, deseo.

Los polos, micromovimientos intensivos y superficie reflejante, son las condiciones de un rostro, por lo que toda imagen en primer plano, muestre o no un rostro humano, se encuentra rostrificada; tanto los objetos en primer plano como el rostro que es en sí un primer plano encarnan el afecto, la imagen-afección. Existen así dos preguntas que pueden formularse al rostro: ¿en qué piensas? O ¿Qué te pasa, sientes, tienes o expresas? Estas preguntas enuncian los dos polos que lo componen; cuando un rostro nos da a entender que piensa en algo utiliza su unidad reflejante elevando todas las partes que constituyen su entorno. En cambio, cuando muestra algo que siente, hace valer la serie intensiva de micromovimientos, obteniendo cada parte una suerte de independencia momentánea. Así podemos distinguir dos tipos de primer plano, uno encarnado por Griffith y el otro marcado por Eisenstein, ambos tipos de planos pueden representar tanto emociones suaves como pasiones oscuras, de un lado encontramos maldades reflejantes, terrores y desesperaciones, del otro encontramos series intensivas de amor o ternura.

El primer plano de Eisenstein es intensivo, se muestra como una serie ascendente de la ira: En *“El acorazado Potemkin”*, los rostros de los marinos dejan ver este ascender visceral, pasan del coraje a la animalidad desatada, de una expresión de justicia a la sinrazón, y cuando en la matanza de las escalinatas la locura llega a su

cúspide, el genio de este director nos deja ver una madre horrorizada corriendo escaleras abajo con la carreta de su bebé; la siguiente toma muestra únicamente a la carreta descender las escaleras sin control; esta es una imagen-afección, pues lo único que observamos en el cuadro de la pantalla es la carreta descender sobre los escalones, donde la imagen parece querer gritar el terror que es sentido por la madre, por el bebé y por los espectadores. Pero Einsenstein no se contenta con esto. La siguiente imagen es un primer plano que muestra el rostro aterrado de la madre sumergida en el dolor y el miedo por su bebé. Einsenstein no sólo lleva en *crecendo* la imagen-afección de la madre y la carreta, sino que además muestra cómo un objeto puede ser tan emotivo y expresivo como un rostro humano, en otras palabras nos enseña cómo se rostrifican los objetos y cómo se eleva una serie intensiva. Todo el propósito de este director con sus primeros planos es llevarnos mediante diferente toma de rostros y objetos a través de distintas emociones, creando una serie simultánea o sucesiva de rostros que nos llevan de una cualidad a otra desembocando en una nueva cualidad. “Producir una nueva cualidad, operar un salto cualitativo, esto es lo que Einsenstein reclama para el primer plano: del pope-hombre de Dios al pope-explotador del campesino; de la ira de los marineros a la explosión revolucionaria; de la piedra al grito...”⁹⁵

Griffith sin embargo da al primer plano o imagen-afección un carácter distinto; para él se trata de un rostro reflexivo o reflejante, que indica un pensamiento eterno, fijo o terrible, inmutable e incluso sin devenir. Sin embargo la dificultad para entender este tipo de primer plano radica en la relación del rostro y aquello que él piensa, por lo que es común necesitar de una imagen asociativa; si una muchacha de Griffith piensa en su marido, nosotros no lo sabemos hasta ver después del primer plano del rostro de la chica la imagen de su cónyuge. Directores posteriores invertirán este orden de las imágenes y

⁹⁵ *Ibíd*, p. 134.

mostrarán primero las imágenes asociativas y después los primeros planos afectivos de carácter reflexivo. Por ejemplo en “*Lulú*” (1925) de Pabst, primero se muestra un cuchillo y después el primer plano de Jack el destripador, la imagen-afección de Jack que nos deja ver lo que éste está pensando hacer: “matar”. Esta imagen reflexiva es más que pensar en algo, pues en el cine la reflexión se dirige a una cualidad pura que es común a varias cosas diferentes, ya que muestra un algo común en la naturaleza de los objetos; si en el rostro intensivo se trata de una potencia pura que se define por una serie intensiva que nos hace pasar de una cualidad a otra, en el rostro reflexivo se trata de una cualidad pura, de algo común a varios objetos de naturaleza diferente. Por ello, señala Deleuze: “en Griffith, los rostros reflejantes de las muchachas pueden expresar lo Blanco, pero también lo blanco de un copo de nieve retenido por una pestaña, el blanco espiritual de una inocencia interrumpida, el blanco disuelto de una degradación moral, el blanco hostil y cortante del banco de hielo por el que la heroína deambulara (las dos Tormentas)...”⁹⁶

Así, los tres tipos o variantes de la imagen-movimiento (imagen-percepción, gen-acción e imagen-afección) se entremezclan, para generar la totalidad que es el film, generando diferentes tipos de imágenes que crean una imagen del Todo, extrayendo de los objetos el movimiento y creando el suyo propio. Este tipo de imágenes que modifican el Todo, a través de un cambio mental, espiritual, cualitativo, pasarán de ser imágenes-movimiento a ser imágenes-tiempo, término que introduce Deleuze al final de “La imagen-movimiento” y que son imágenes capaces de presentar directamente el cambio y la duración más allá del movimiento. Vayamos ahora, en el capítulo dos, a este tipo de imágenes.

⁹⁶ *Ibíd.*, p. 135.

CAPITULO DOS

El cine y la filosofía

Es evidente que las películas son capaces de pensar de mejor manera que la escritura o la filosofía, pero esto fue rápidamente olvidado.

Jean-Luc Godard

2.1. LA IMAGEN-TIEMPO⁹⁷

La imagen nunca está solamente en presente, siempre posee una doble densidad temporal: esta habitada por un pasado y un futuro que la atormenta y que no coinciden en absoluto con las imágenes actuales que la preceden y la siguen. Hay entonces un “antes y un “después” propios de la imagen que coexiste con su presente. Pero esto no es todo; el presente mismo a menudo no es sino el límite imperceptible de una imagen que oscila hacia el pasado o hacia el futuro.

Paola Marrati

Adentrados en el siglo XX, el cine experimentará una transformación. A comienzos de los años 40 la imagen-movimiento entra en crisis, dando paso a la imagen-tiempo. Esta crisis responde al mismo avance del cine y al entorno social en el que se desarrolla: Ya desde sus comienzos el séptimo arte contenía en su interior la presencia de un tiempo puro, que encuentra su camino a la imagen, una vez que alcanza un plus de realidad,

⁹⁷ Cuando propusimos la división entre la relación cine y filosofía, y filosofía y cine, dejamos claro que se trataba de un movimiento diferente: uno que va del pensamiento filosófico reflexivo al cine, donde se trata de aplicar teorías filosóficas a las imágenes, ya sea para explicar o ejemplificar al pensamiento filosófico y la tesis o idea que se intenta esclarecer o bien para aclararnos a las imágenes mismas y al fenómeno que las genera: el cine. Mientras que el otro movimiento va del cine al pensamiento reflexivo, es decir, es un impulso que fuerza a pensar, dando algo nuevo, algo distinto para la reflexión filosófica o de cualquier otro tipo de ciencia social: cómo podría ser la forma en que el cine afecta los conceptos de realidad en la posmodernidad o cómo a través de sus imágenes se han generado diferentes estereotipos de mujer o incluso cómo cada cultura crea su propia interpretación de sí misma y de las demás culturas en las imágenes. Esta división ha intentado ser mostrada en el primer capítulo, donde nos ceñimos a la relación entre la filosofía y el cine. Diferentes autores nos han dejado ver cómo puede y se ha dado este tipo de relación: Uno de los más importantes por su estudio y concepción del cine es Gilles Deleuze, de quien hemos estado hablando en las últimas páginas y con quien continuaremos: Este filósofo, en su primer libro mantiene una relación entre filosofía y cine, aplicando el conocimiento filosófico y las teorías e interpretaciones que tiene de filósofos como Bergson al cine, para explicarnos y realizar una clasificación de imágenes. Sin embargo, en su segundo libro, Deleuze se encamina hacia el segundo tipo de relación, la relación cine y filosofía, debido al estudio y devenir mismo de su investigación; un libro en el que el cine le da que pensar, y en el que va más allá de los filósofos a los que recurre, encontrando en las imágenes nuevas, las imágenes-tiempo, el ejemplo y desarrollo de lo que Bergson ya había intuido pero que no profundiza o desarrolla en su totalidad. Por ello Deleuze es un caso particular pues envuelve a ambas relaciones y nos lleva de una a la otra.

como sugiere André Bazin al analizar el neorrealismo. Ya no se trata de la representación o reproducción de lo real, sino que se apunta a él, puesto que en lugar de mostrarnos una realidad descifrada, el neorrealismo apunta a un real a descifrar siempre ambiguo. Este es el plus de realidad formal o material producido por el nuevo tipo de imagen, una imagen que da un cine más que de la realidad, como sugiere Zavattini yendo un poco más lejos que Bazin, del *encuentro* entre lo cotidiano y una “situación óptica y sonora pura”. Por ejemplo, cuando Rossellini en “*Stromboli*” (1949), nos presenta la cara de Ingrid Bergman mirando horrorizada a los pescadores de atún, pone en escena a una extranjera que tendrá una relación con la isla mucho más profunda por no disponer de ninguna reacción que pueda atenuar o compensar la violencia de lo que ve, o incluso la potencia espeluznante de la erupción del volcán al final, donde ella postrada y sin fuerzas murmura: “*estoy acabada, que misterio, qué belleza, Dios mío*”.

Este cine del encuentro tiene como marco histórico-social: la época de la posguerra, donde podemos situar el cambio del cine antiguo al cine moderno. Ahora bien, este cambio tiene que ver más con las situaciones sociales que mueven y rodean a los directores, escritores y actores que con los avances tecnológicos del cine, es decir, si bien al introducirse el sonido se produce una revolución dentro de la comprensión de la imagen, lo que realmente afecta nuestra percepción cinematográfica es cómo la guerra y sus consecuencias fomentan nuestra capacidad de elección: En el neorrealismo la elección es fundamental, pues nos encontramos ante una elección que es al mismo tiempo ética y estética, una elección que busca su sentido en una realidad enigmática, fragmentada y compleja, donde el sentido de las cosas no se encuentra en la superficie, sino que debe ser descifrado por el espíritu. Al no imponer un sentido previo a las imágenes, los neorrealistas (Rossellini, Fellini, De Sica, Visconti o Antonioni, etc.) presentan un *cine del tiempo*, un *cine vidente* que quiebra el esquema sensoriomotor que

articula las divisiones de la imagen-movimiento en imágenes-percepción, acción y afección.

Así, cuando elegimos de manera ética y estética, es decir, cuando como espectadores interactuamos con el film buscando el significado de las cosas y no esperamos que las mismas imágenes nos den su significación de manera sencilla y superficial, vemos las cosas más allá de sus clichés, que articulan también nuestra percepción natural. Llegamos de esta manera a lo que Deleuze denomina *cine de vidente*, que se remite a una ruptura entre nuestra percepción y la comprensión habitual de los objetos, que son producto de los conocimientos establecidos de manera lógica, por ejemplo cuando en “*Europa 51*” (1952) de Roberto Rossellini, la heroína no reconoce la fábrica porque ya no quiere o no puede hacer uso de ella y ubicarla en los márgenes de su mundo como lugar de trabajo, la imagen nos presenta una ruptura con la costumbre que hace que reconozcamos las cosas siempre que estén en el lugar que les es asignado. Es cuando este reconocimiento falla que podemos ir más allá de los clichés, cambiando el sentido de la percepción, ya que no es más una función pragmática que prepara la respuesta adecuada al medio y a la situación, sino que nos permite actuar incitándonos a buscar el significado de las imágenes, buscar y generar nuestra propia opinión y no conformarnos con las opiniones establecidas.⁹⁸

En el cine, la transición entre la imagen-movimiento y la imagen-tiempo tiene como resultado, técnicamente hablando, una elección estética que invierte la subordinación del plano al montaje, pues si antes podíamos considerar al montaje como un recorte lógico de la realidad que encadena las imágenes dando el sentido del film de manera preestablecida desde fuera, con la transición a imágenes-tiempo el plano y en

⁹⁸ Este es para Deleuze el punto esencial tanto en el cine moderno como en la filosofía, pues siempre irá en contra del conformismo de la *doxa*, diciéndonos que tanto la filosofía como el arte únicamente salvarán su honor en la lucha incesante contra el poder de las opiniones establecidas.

especial el plano-secuencia hace posible restituir a la realidad un sentido fragmentado e incompleto, dejándonos a los espectadores la tarea de una interpretación activa. Esto es el *cine de vidente*, un cine que da a ver y escuchar y que genera situaciones ópticas y sonoras puras, imágenes ópticas y sonoras puras que apetecen después de la guerra y que son llamadas por Deleuze opsignos (ópticas) y sonsignos (sonoras) los cuales son el fundamento de la imagen-tiempo. “Las situaciones ópticas y sonoras puras, surgen cuando los lazos de las acciones se han desecho y nos libran, con el personaje, a lo que hay para ver, de demasiado bello o de insoportable incluidas las situaciones extremas, en los fragmentos de la vida cotidiana más pequeños. Es un cine de devenir visionario que produce imágenes donde la crítica es inseparable de la compasión”.⁹⁹ Imágenes estéticas y éticas a la vez; no es sólo la belleza de las tomas en “*Stromboli*” o lo estremecedor del desconocimiento del mundo hasta entonces común para la joven madre burguesa en “*Europa 51*”, sino la mezcla de estos dos estados. Ya el mismo Rossellini hacía referencia a esto cuando le preguntaban sobre la belleza de las escenas y respondía que el neorrealismo no se trataba únicamente de algo bello, pues las imágenes no están únicamente para agradar o impresionar al espectador, sino que de lo que se trata es de una postura moral. Rossellini mismo lo advierte: “para mi, es sobre todo una postura moral desde la que se observa el mundo. Después se convierte en una postura estética, pero el punto de partida es moral”.¹⁰⁰

El motivo por el cual pasamos de un cine de imágenes-movimiento a uno de imágenes-tiempo es de un cúmulo de órdenes diferentes, algunos estéticos y cinematográficos y otros sociales, políticos y morales. La guerra no sólo quebrantó el sueño americano, sino que nos mostró un cine cuya potencia como arte de masas contiene un rostro siniestro, arma de propaganda al servicio de los peores poderes. Para

⁹⁹ Paola Marrati, *Gilles Deleuze. Cine y filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2004, p. 68

¹⁰⁰ Roberto Rossellini, “Entrevista con *Cahiers du cinéma* (1954-1966)”, en *El cine revelado*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 61

Deleuze este mundo es un mundo de imágenes, pero habría que precisar, un mundo de imágenes en clichés, que resulta necesario para un cine que rompa con estos clichés; sin embargo las imágenes ópticas y sonoras puras no garantizan esto, los opsignos y sonsignos necesitan más que no ser clichés que se rehúsen a perpetuar las relaciones sensoriomotrices y que creen por el contrario otro tipo de relaciones, como podrían ser relaciones con fuerzas del tiempo y del pensamiento, que expandan su alma. En palabras de Deleuze: “el alma del cine exige cada vez más pensamiento, incluso si el pensamiento comienza por deshacer el sistema de las acciones, de las percepciones y de las afecciones, del que el cine se había alimentado hasta entonces”.¹⁰¹ Deleuze apunta ya a la imagen-tiempo, una imagen que rompe con el concepto tradicional de la historia, pues para nuestro autor lo que la segunda guerra mundial quebranta es la concepción de una historia universal, entrando en crisis el concepto de historia. Si no hay historia del siglo XX es porque comienza con la posguerra y en ella los viejos conceptos de historia dejan lugar a nuevos conceptos temporales como el devenir y el acontecimiento, donde la posibilidad de una clasificación de las imágenes en el sentido de la historia natural aparece después de un cine del tiempo y de la crisis de la imagen-movimiento. Como dice Paola Marrati refiriéndose a Deleuze y a la imagen-tiempo: “el tiempo se presenta en persona ahí donde la historia desaparece”.¹⁰² El neorrealismo y en especial los filmes de Rossellini son a-históricos en el sentido de transgredir las opiniones establecidas, de no aceptar una verdad exterior al mismo film, para este director la verdad proviene de “las cosas tal como son”, que vienen de un develamiento que produce el mismo film.

Ahora bien, si recordamos, en los comienzos del cine las imágenes-movimiento generan tiempo a partir del movimiento extraído de los cuerpos y su articulación, mediante los diferentes tipos de imágenes que se unen y desunen en el Montaje, dejando

¹⁰¹ Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 2003, p.287.

¹⁰² Paola Marrati, *Gilles Deleuze. Cine y filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2004, p.72.

a éste la tarea de expresar “el Todo que cambia del film”, dando temporalidad al séptimo arte. La idea general del tiempo en las imágenes-movimiento es que se encuentran en presente y que es en su articulación y disposición en el todo del film, es decir en el montaje, que se articulan las concepciones del tiempo. El montaje es así el eje del tiempo, es quien nos da bajo sus diferentes teorías y prácticas un tiempo indirecto. Sin embargo, Eisenstein como Pasolini encuentran en el montaje, más que una mera tarea de selección y ordenación, más que una yuxtaposición de partes, el cumplimiento del tiempo, pues el tiempo no es una yuxtaposición de instantes. Indicándonos con ello que las imágenes contienen un carácter temporal, de otro modo no se podría comprender cómo su síntesis proporciona la imagen del todo, una síntesis que posibilita las imágenes-tiempo, imágenes que expresan el tiempo de manera directa.

Para llegar a este tiempo directo, el cine parte de la relación plano y montaje, asemejándose al problema filosófico sobre el tiempo al pensarlo como “el número del movimiento”, cual instante independiente o bien dependiendo de lo que mide. Sin embargo, para Deleuze esta no es una alternativa entre la independencia o la dependencia, ya que se trata más bien de dos caras de la representación indirecta del tiempo. Pues si se tratara de una alternativa se necesitaría de imágenes en presente en un estado normal, un moviendo normal y de la comprensión del tiempo como medida del movimiento. Pero para que el movimiento pueda subordinar al tiempo como aquello que lo mide se requiere que sea normal, y como ya hemos dicho anteriormente que las imágenes-movimiento no presentan un movimiento normal, por el contrario presentan un moviendo a-centrado, aberrante, anormal. Este movimiento lejos de quebrar al tiempo lo libera de su subordinación, permitiendo que se presente de manera directa en las imágenes; si las imágenes-movimiento son por naturaleza un moviendo a-centrado, lo que éstas nos presentan es un movimiento irreducible a nuestra experiencia motriz, de

la misma manera podemos decir que las imágenes-tiempo son una *percepción del tiempo*, irreducible a nuestra experiencia común u objetiva, científica por llamarlo de alguna manera. Lo indica Deleuze: “lo que el movimiento aberrante revela es al tiempo como todo, como apertura infinita, como anterioridad sobre todo movimiento normal definido por la motricidad: es preciso que el tiempo sea anterior al desarrollo regulado de toda acción, que haya un nacimiento del mundo que no esté ligado perfectamente a la experiencia de nuestra motricidad y que el más remoto recuerdo de imagen esté separado de todo movimiento de los cuerpos. Si el movimiento normal subordina al tiempo del cual nos da una representación indirecta, el movimiento aberrante atestigua una anterioridad del tiempo que nos presenta directamente, desde el fondo de la desproporción de las escalas, de la disipación de los centros, de los falsos *raccord* de las imágenes mismas”.¹⁰³

Así pues, el tiempo de las imágenes-tiempo coexiste con un pasado y un futuro que prevalecen como densidad temporal en el presente de las imágenes mismas, dado que el presente está habitado por un pasado y un futuro que lo atormentan y que no coinciden con las imágenes actuales que la preceden y que le siguen, se trata de un antes y un después propios de la imagen. Por ejemplo en el “*Ciudadano Kane*” asistimos recurrentemente a imágenes-tiempo, donde las imágenes son el límite oscilante entre el pasado y el futuro: Cuando Kane se encuentra con su amigo periodista caminando hacia él para consumir la ruptura, se desplaza, según Deleuze, en el tiempo más que en el espacio. Es un cine con esencia proustiana, donde los personajes ocupan un lugar en el tiempo inconmensurable con el espacio ocupado. Si recordamos, la primera intuición de Deleuze respecto al cine consistía en ver en éste un movimiento que no podía reducirse al espacio recorrido, un movimiento que se negaba a ser definido por una percepción

¹⁰³ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 2001, p. 59.

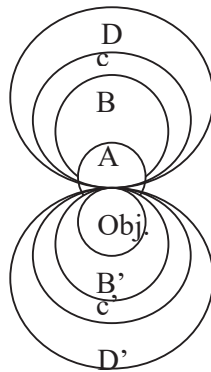
corpórea o sensoria; en el caso del tiempo, este cine se niega a reducirse a su dimensión cronológica donde los instantes se siguen unos a otros. El cine, al negarse a reducir su movimiento al espacio recorrido nos da a ver un movimiento puro, un movimiento extraído del mismo movimiento de los cuerpos, un movimiento a-centrado que permite percibir al tiempo de manera directa, sin que se le refiera a la trayectoria de un móvil.

En este sentido podemos hacer coincidir el deseo de Bergson de extraer del movimiento, “la movilidad que es su esencia”, con el deseo de Proust de alcanzar “un poco de tiempo en estado puro”. Como indica Paola Marrati: “El cine, capaz desde sus inicios de restituir al movimiento su pureza, ha sido también desde siempre capaz de presentar al tiempo. Lo que cambia del cine clásico al cine moderno es que el tiempo se vuelve una apuesta explícita y que se crean nuevas disposiciones de imágenes”.¹⁰⁴ Estas nuevas disposiciones o dimensiones nos presentan un tiempo en imágenes capaces de darnos diferentes grados de pensamientos y de emociones, experiencias para ser más preciso. Cuando el cine pasa de la imagen-movimiento, que son imágenes sensoriomotrices y nos dan imágenes-tiempo, imágenes que son ópticas y sonoras puras, nos acercamos nuevamente a Bergson. El bergsonismo del cine propuesto por Deleuze no termina con las imágenes-movimiento, pues según Deleuze lo encontramos también en las imágenes-tiempo; cuando Bergson en “Materia y Memoria” distingue dos formas de esfuerzo intelectual, la percepción habitual o automática y la percepción atenta, describe también las dos formas en que el cine percibe.

Mientras que la percepción habitual se prolonga por movimientos estructurados por la costumbre, como el reconocimiento de una vaca al pastar de una hierba a otra sin otro esfuerzo que la repetición, o el reconocimiento que ejercemos sobre alguno de nuestros amigos con los cuales podemos pasar de una plática a otra produciendo un

¹⁰⁴ Paola Marrati, *Gilles Deleuze. Cine y filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2004, p. 76.

movimiento horizontal que seguimos. La percepción atenta no produce esta linealidad, por el contrario, se trata de una transformación en los conjuntos, que en lugar de desplazarnos de un objeto a otro nos hace generar un nuevo circuito más amplio que envolverá al primero, compartiendo el objeto percibido. Es un doble sistema de circuitos que se complementan y a la vez son diferentes, correspondiendo al de la memoria y al de la realidad. Deleuze nos muestra un celebre esquema que Bergson diseña en “Materia y Memoria”:



Aquí, cada uno de los círculos es un circuito de percepción. El círculo A es el más cercano a una percepción inmediata pero no pura, pues según Bergson la memoria siempre viene a mezclarse con la percepción. Los circuitos de A a D representan los grados cada vez más amplios de la memoria, donde a cada uno de ellos les corresponde un circuito de B' a D', que representan capas cada vez más profundas del objeto. De esta manera la percepción atenta vuelve una y otra vez sobre el objeto provocando una expansión simultánea de la memoria y del conocimiento de la realidad, materia y espíritu. Estas dos formas de percepción presentan en el cine dos tipos de imágenes, las imágenes sensoriomotrices y las imágenes ópticas y sonoras puras; las primeras son imágenes-movimiento, de las cuales ya hemos hablado, y las segundas son imágenes-tiempo. Si bien en un principio las primeras parecen ser imágenes más ricas y concretas, pues se prolongan en movimientos y parecen darnos las cosas en la medida en que

podemos servirnos de ellas, para Deleuze las segundas se revelan como imágenes igualmente ricas, ya que en primera instancia parecen abstractas y subjetivas, que permiten puntos de vista sobre la cosa, más que a la cosa misma.

Si volvemos al ejemplo de “*Stromboli*”, podemos ver como en este film existe una profundización en la descripción de un mismo objeto, en este caso la isla, que permiten tanto el conocimiento del objeto como la exploración del pensamiento, puesto que son circuitos de expansión que nos presentan a la isla de manera diferente, no obstante es la misma isla. Una de las primeras escenas nos muestra a la isla desde lejos en sus inmediaciones, después la veremos a través de la pesca de atún, en otra escena se nos presenta bajo las condiciones de una tormenta y finalmente la apreciaremos a través de la erupción del volcán; todas estas son percepciones de un mismo objeto, cada una de ellas nos permite aprender más de éste, profundizar en nuestro conocimiento sobre él y también en nuestra forma de pensarlo. Nuestra experiencia y pensamiento espiritual sobre la isla se hacen cada vez más profundos a través del personaje de la extranjera Karin Bjorsen (Ingrid Bergman). En un comienzo Karin parece encontrarse en una cárcel, reclusa y extraña al ambiente de la isla, pero al final, cuando su vida es puesta en peligro por querer escapar y es vencida por la fuerza natural del volcán, reconoce la belleza del lugar y aparece una descripción profunda y espiritual cada vez más intensa y fuerte, pues Karin observa desde las laderas del volcán al pueblo desatado que se ve abajo brillando entre las olas negras y murmura: “*estoy acabada, tengo miedo, que misterio, qué belleza, Dios mío*”. Deleuze, a propósito de “*Stromboli*”, señala: “refiriéndose a Ya no hay imágenes sensoriomotrices con sus prolongaciones, sino lazos circulares mucho más complejos entre imágenes ópticas y sonoras puras, por un lado; y por el otro, imágenes llegadas del tiempo o del pensamiento, sobre planos coexistentes

todos en derecho que constituyendo el alma y el cuerpo de la isla”.¹⁰⁵ Deleuze habla de una esencial singularidad, de una imagen profunda que desata el tiempo de sí misma, a la que llama imagen cronosigno.

Los circuitos de percepción son en principio independientes, al expandirse sobre el objeto crean una nueva imagen o descripción que puede ser independiente de las imágenes de los otros circuitos llegando incluso a contraponerse o adherirse a ellas. El objeto es siempre el mismo, la creación de los circuitos son capas de una sola y misma realidad física, y sus niveles son de una misma y sola realidad mental, memoria o espíritu. Las imágenes ópticas y sonoras puras, a diferencia de las imágenes sensoriomotrices que son una respuesta en términos de acción, son una imagen virtual¹⁰⁶ que se encadena para formar un circuito. Estas imágenes que provienen del tiempo y del pensamiento nos enfrentan a una subjetividad diferente que se abre a otra perspectiva; si el anterior tipo de subjetividad poseía un sentido material, el nuevo tipo es de orden temporal y espiritual, añadiendo algo a la materia y no distendiéndola. Este nuevo tipo de subjetividad no es más que su contrapartida material, una instancia autónoma.

La idea de Deleuze es que las imágenes se mantienen en un mismo nivel sin importar que una imagen sea real o virtual, mental o material, manteniéndose en un mismo plano de inmanencia. Por ello, para Deleuze tanto como para Bergson, la percepción consciente o atenta no es un espejo que refleja o duplica el mundo, sino que interactúa con él, creando su propio sentido. Así podemos decir, siguiendo a estos filósofos, que el pensamiento y la memoria no son realidades solamente lógicas, sino que se prolongan en el tiempo, en él cual estamos, en lugar de que el tiempo esté en

¹⁰⁵ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 2001, p. 71.

¹⁰⁶ Lo que Deleuze y Bergson entienden por virtual no es lo posible, pues si bien se opone a lo actual, lo virtual es perfectamente real. Lo posible es idéntico a lo real, con la diferencia de la falta de existencia. Lo virtual aquí tiene su propia realidad, pero no se actualiza sino estableciendo una línea de diferenciación. Por ello Bergson hacía de lo virtual la realidad del tiempo como duración, como creación constante de lo nuevo. Cf. Gilles Deleuze, *El bergsonismo*, Madrid, Cátedra, 1987 y *La imagen-tiempo estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 2001.

nosotros, una diferencia radical con las imágenes-movimiento, donde el tiempo es extraído del movimiento de los objetos, dado que ya se encontraba en nosotros.

Hasta ahora hemos dicho que las imágenes ópticas y sonoras puras nos presentan al tiempo de manera directa y que se encadenan con imágenes que podríamos denominar imágenes-sueño (onirosignos), imágenes-recuerdo (mnemosignos) o imágenes-mundo, que tienen como condición de posibilidad el circuito más pequeño, donde la imagen actual se encuentra con su propia imagen virtual: el circuito A. Al reunirse la imagen actual con la imagen virtual se produce lo que Deleuze denomina imagen-cristal, la cual genera hialosignos: una imagen que nos da razón de los demás circuitos, a los cuales gusta llamar “cristales del tiempo”. Para que este tipo de imagen emerja es necesario que las imágenes virtuales y actuales se vuelvan indiscernibles, sin que su distinción sea cuestionada; el espejo es un medio clásico para representar este tipo de imágenes. Quizás el mejor ejemplo lo encontramos al final de “*La dama de Shangai*” (1948) de Orson Welles, donde el marinero O’Hara (Orson Welles), Elsa Bannister (Rita Hayworth) y su marido Arthur Bannister entran en una casa de cristal, donde la persecución comienza y los personajes empiezan a moverse entre los espejos, y de repente hay tantos de ellos que no pueden contarse, pues cada uno aparece y reaparece desde una nueva perspectiva, un nuevo ángulo, puesto que ya no se puede discernir entre los personajes y sus reflejos, entre las imágenes virtuales, generadas por los espejos y las imágenes actuales de los personajes, ellos mismos, atrapados en la omnipotencia de los espejos, que llevan a las imágenes virtuales a absorber toda la actualidad de los personajes, convertidos en una virtualidad entre otras. Sin embargo a pesar de haberse vuelto indiscernibles no se confunden, ya que la única manera que tendrán los personajes de volver a ganar su actualidad será rompiendo los espejos, para poderse encontrarse. El final es trágico, dado que Bannister y su mujer se hieren

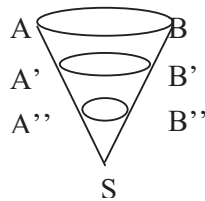
mortalmente a tiros, y O'Hara sostiene por unos minutos a Elsa, para después avanzar y abandonarla mientras yace agonizando.

El juego en los espejos de *“La dama de Shangai”* pone en escena la virtualidad de las imágenes, cuando una imagen sigue a otra en los espejos y nos da un personaje que es él mismo y diferente, que lo encontramos ejemplificado en el problema del paso del presente al pasado. Las imágenes-cristal son imágenes actuales y virtuales, por lo que se habla de este paso del tiempo; cuando pensamos en lo actual, nos parece ser sencillo de definir, pues entendemos que tiene un solo modo temporal, el presente, por lo que decimos que todo lo actual es presente y todo lo presente es actual. Sin embargo el problema comienza cuando el presente pasa o cambia, cuando se vuelve pasado o un nuevo presente lo reemplaza; según Bergson lo que sucede es que el presente y el pasado son contemporáneos, coexisten. El presente no se desvía en sí mismo y el pasado no debe esperar para sucederlo, se dan simultáneamente, son estrictamente contemporáneos, pues lo que los distingue no es un eje temporal, sino las diferentes modalidades de lo actual y lo virtual, porque el presente es actual mientras que el pasado es virtual. Se trata de un desdoblamiento, un presente que es actual y un pasado que es imagen virtual; esta es la manera en que Deleuze distinguiría junto con Bergson entre los recuerdos puros, que provienen de la imagen virtual en presente, y las imágenes mentales, sueños o recuerdos, que a pesar de ser virtuales son imágenes actualizadas necesariamente en un presente diferente de aquel que ellas han sido, mientras que el recuerdo puro es la imagen virtual que forma su propia imagen actual, su propio presente, es un circuito más próximo.

Por ello las imágenes cinematográficas no se encuentran en presente, porque la imagen presente se duplica con su pasado puro. Lo destaca Deleuze: “Lo que constituye la imagen cristal es la operación más fundamental del tiempo: como el pasado no se

constituye después del presente que él ha sido sino al mismo tiempo, es preciso que el tiempo se desdoble a cada instante en presente y pasado, diferentes uno y otro por naturaleza o, lo que es equivalente, es preciso que desdoble al presente en dos direcciones heterogenias, una que se lanza hacia el futuro y otra que cae en el pasado. Es preciso que el tiempo se escinda al mismo tiempo que se afirma o se desenvuelve, pues se escinde en dos chorros asimétricos, uno de los cuales hace pasar todo el presente y el otro conserva todo el pasado. El tiempo consiste en esta escisión: es ella o él lo que se ve en el cristal. La imagen-cristal no era el tiempo, pero se ve al tiempo en el cristal. Se ve en el cristal la perpetua fundación del tiempo, el tiempo no cronológico, Cronos y no Cronos. Es la poderosa vida no orgánica que encierra al mundo”.¹⁰⁷

Es el tiempo en persona lo que surge de la imagen-cristal, un desdoblamiento que no cesa de reiniciarse, que no tiene culminación, porque su intercambio se prorroga y se reproduce perpetuamente. La imagen-tiempo directa o la forma trascendente del tiempo es lo que se ve en el cristal: Por ello a los hialosignos Deleuze los llama espejos o gérmenes del tiempo. Ahora, en una segunda tesis paradójica sobre el tiempo y que es observada en las imágenes-cristal, es el presente que pasa, pues el pasado no pasa sino que se conserva en sí, dotado de una realidad virtual propia y diferente a toda concepción psicológica. Un segundo esquema de Bergson describe esta tesis:



El punto S es el pasado actual, las secciones AB, A'B', A''B'' son circuitos virtuales que comprenden cada uno el todo de nuestro pasado en grados diferentes de contracción. Con este esquema Bergson ilustra que nuestro pasado no es un estado

¹⁰⁷ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 2001, p. 114.

psicológico, porque nuestra memoria no es una facultad del alma que constituye el pasado, sino que es en el pasado puro que podemos crearnos una memoria. Pues es en el pasado donde podemos buscar nuestros recuerdos, donde las imágenes adquieren una profundidad temporal que distingue a las imágenes-recuerdo de las imágenes-sueño y las imágenes-mentales. Lo destaca Deleuze: “La imagen virtual (recuerdo puro) no es un estado psicológico o una conciencia: existe fuera de la conciencia, en el tiempo; no deberíamos tener dificultad en admitir la conciencia virtual de los recuerdos puros en el tiempo como no los tenemos para admitir la existencia actual de los objetos no percibidos en el espacio... Así como percibimos las cosas ahí donde están y debemos instalarnos en las cosas para percibir, así vamos a buscar el recuerdo ahí donde él está; debemos instalarnos de un salto en el pasado en general, en esas imágenes puramente virtuales que no cesaron de conservarse a lo largo del tiempo”.¹⁰⁸

De esta manera la nueva dimensión que pretende añadir Deleuze a la subjetividad material es la subjetividad del tiempo mismo, la duración que ya no es más una categoría psicológica, como en un principio había sido pensada por Bergson al identificarla con nuestra vida interior, sino que llega a un campo ontológico donde el tiempo no está en el alma, no es una forma *a priori* del sujeto trascendental, por el contrario el tiempo en su fundación es la subjetividad misma. El tiempo es la anterioridad en la cual vivimos y cambiamos. Porque, como afirma Deleuze: “la subjetividad nunca es la nuestra; el tiempo, o sea el alma o el espíritu, es lo virtual. Lo actual es siempre objetivo, pero lo virtual es lo subjetivo; primero estaba el afecto, lo que experimentamos en el tiempo; después, el tiempo mismo, pura virtualidad que se desdobra en afectante y afectado, la afección de sí misma por sí misma como definición del tiempo”.¹⁰⁹ El cine es bergsoniano porque dispone tanto de imágenes-movimiento

¹⁰⁸ *Ibíd.*, p. 112.

¹⁰⁹ *Ibíd.*, p. 116.

como de imágenes-tiempo, la nueva vocación del cine de explorar dimensiones no cronológicas del tiempo nos lleva a un cine que demanda cada vez más pensamiento, ya que si antes en la imagen-movimiento o la imagen clásica podíamos hablar de noosignos, ahora en la imagen-tiempo o cine moderno los noosignos se instauran bajo el reino de lo inconmensurable.

Hay que aclarar esto. Los noosignos son el signo general que se desprende del cine, o por lo menos el que se debería desprender. Claro está que no toda imagen logra esto, pero si recordamos la pregunta por el cine de Deleuze consistía en ver ¿qué clase de signos genera el cine, es decir, qué introduce de novedoso convirtiendo a la cinematografía en un rasgo esencial de siglo?, podemos responder que entre todos los signos posibles que se han mencionado, desde las imágenes-movimiento con sus variantes que generan signos a partir de imágenes sensoriomotrices (donde cada una de las imágenes tiene igual que en la imagen-tiempo un signo propio, como la imagen-afección que se relaciona con un icono, mientras que la imagen-acción nos da un synsigno y la imagen-percepción un dicisigno), hasta las imágenes-tiempo que son imágenes ópticas y sonoras puras (donde las imágenes-cristal refieren a un hialosigno, las imágenes-sueño un onirosigno y las imágenes-recuerdo un mnemosigno), el signo buscado o esencial es el noosigno. Ahora el noosigno se encuentra en la totalidad de la cinematografía, es decir, se da tanto en la imagen-tiempo como en la imagen-movimiento.

El noosigno de la imagen-movimiento se encuentra inspirado por dos ejes, que responden a coordenadas del cerebro: por un lado las imágenes se encadenan o se prolongan según una ley de asociación, de continuidad o semejanza, de contraste o de oposición; por el otro las imágenes se interiorizan en un todo como concepto, que a su vez no deja de exteriorizarse en imágenes asociables o prolongadas. Por ello decimos

que la imagen-movimiento es sensoriomotriz, dado que depende directamente de una conexión lógica entre las imágenes y la forma en que las percibimos. Esto nos permite que el todo se mantenga abierto y cambiante, y a la vez que el conjunto de imágenes se extraiga siempre de un conjunto más vasto; las imágenes-movimiento realizan pues un doble movimiento, que se ejemplifica como fuera de campo, que por un lado se comunica con un exterior y por el otro expresa un Todo que cambia. Lo destaca Deleuze: “el movimiento en su prolongamiento era el dato inmediato, y el todo que cambia, es decir, el tiempo era la representación indirecta o mediata. Pero no cesaba de haber circulación de los dos, interiorización en el todo, exteriorización en la imagen, círculo o espiral que constituía para el cine, no menos que para la filosofía, el modelo de lo Verdadero como totalización. Este modelo inspiraba a los noosignos de la imagen clásica...”¹¹⁰ Dicho modelo nos da dos clases de noosignos: el primero donde la imagen se encadena por cortes racionales y forma un mundo prolongado; si pensamos en una secuencia de imágenes de este tipo, las imágenes representan o el final de la cadena o el principio de la otra imagen, es decir, como la última imagen de la primera secuencia o como la primera imagen de la segunda secuencia. El segundo tipo de noosignos nos da la integración de las secuencias en un todo, una especie de conciencia de sí como representación interior, pero también la diferenciación del todo en las secuencias prolongadas, la reiteración en la creencia en un mundo exterior. Entre este tipo de noosignos el todo no cesa de cambiar al tiempo que las imágenes se mueven. Una doble forma del intervalo y del todo.

En la imagen-tiempo el noosigno se desprende de las imágenes provenientes de los cortes irracionales, donde las imágenes modernas entran en el reino de lo inconmensurable, pues el corte ya no forma parte de la secuencia de imágenes, no es

¹¹⁰ *Ibíd.*, p. 366.

una imagen o la otra, ni es él quien las separa y reparte. De esta forma las secuencias pasan a ser una serie, donde las imágenes no se encadenan por cortes racionales, sino que se reencadenan sobre cortes irracionales. Este reencadenamiento no se refiere a un segundo encadenamiento, sino que muestra un encadenamiento original y específico. Godard¹¹¹ es un muy buen ejemplo, pero igualmente podríamos hablar del cine de Resnais o de los neorrealistas. En la imagen-tiempo acudimos a una separación de la imagen y el mundo exterior, donde ya no hay prolongamiento de lo real o la posibilidad de constituir un mundo exterior, tampoco existe la integración en un todo como conciencia de sí, un reencadenamiento que efectúa una fragmentación, una construcción de series en Godard o una transformación de capas en Resnais, en la que el pensamiento aparece como núcleo esencial. Como dice Deleuze: “ello explica que el pensamiento, como potencia que no siempre existió, nace de un afuera más lejano que cualquier mundo exterior y, como potencia que no existe todavía, se enfrenta con un adentro, un impensable o un impensado más profundo que cualquier mundo interior”.¹¹² En este sentido deja de haber movimiento de interiorización o exteriorización, pues ya no hay integración ni diferenciación, sino enfrentamiento de un afuera y un adentro, un pensamiento fuera de él mismo y un pensamiento dentro del pensamiento. Así pues, los noosignos de la imagen-tiempo son el corte irracional entre las imágenes no

¹¹¹ Quizás uno de los mejores ejemplos de este reencadenamiento de las imágenes se encuentre en uno de los últimos y más originales filmes de Godard, y que por desgracia ya no alcanzará Deleuze a observar terminado (pues se suicida el sábado 4 de noviembre de 1995, lanzándose por la ventana de su apartamento de la avenida de Niel en París). Para finales de 1998 y después de una década de trabajo que comienza en 1988, Godard terminaría una serie de videos compuestos por 4 partes a los que denomina como “*Histoire(s) du cinéma*”, en las que intenta dar cuenta de la historia del cine, pero desde puntos de vista diversos: el cine como arte y como industria, el cine en relación con los demás discursos estéticos y sociales, el cine como testigo del siglo. Esta historia del cine en video no la utiliza la gran mayoría, sino totalidad de los elementos cinematográficos, desde el montaje paralelo de la escuela americana hasta este montaje aberrante o irracional que se encuentra en Godard y en el cine moderno, donde todas las técnicas son utilizadas, pero no sólo la técnica precedente, sino que se vale de imágenes de otros directores así como de imágenes pictóricas para dar forma a su propia interpretación de la historia. Este es un caso que analizaremos después, pero que no podemos dejar de mencionar por ser la realización de este nuevo tipo de encadenamiento en las imágenes, que se crean en tiempos distintos y con fines distintos, y que son utilizadas para dar forma a una nueva idea, para crear una crítica y configurar una nueva serie de imágenes.

¹¹² Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 2001, p. 368.

encadenadas, creando un contacto entre el afuera y el adentro no totalizable, asimétrico, de manera que es sencillo pasar de uno a otro, del afuera al adentro que son las caras del límite del corte irracional, corte que ya no forma parte de ninguna secuencia y por ello puede presentarse como un afuera autónomo que se genera necesariamente desde un adentro.

Este corte irracional pasa entre la imagen visual y la imagen sonora, suponiendo nuevas variantes o cambios respecto de lo que pasaba con la imagen-movimiento. Con el corte irracional se da el advenimiento de la imagen moderna o la imagen-tiempo, en la que aparece la construcción de una imagen sonora, para que lo sonoro se haga imagen. Así las imágenes sonora y visual son autónomas, confrontándose cada una en sí misma y para sí misma dentro de su encuadre. Estas imágenes pueden en algún momento llegar a juntarse, pero sin necesitar de una voz en off o flash back. El cine moderno —comenta Deleuze— mata tanto al flash back, a la voz en off, como al fuera de campo, para generar una disolución entre la imagen sonora y la imagen visual que permite conquistar a la imagen sonora y darnos a la vez una relación indirecta libre o relación inconmensurable entre ambas.

Por un lado la imagen visual encuadra un espacio cualquiera vacío que adquirirá un nuevo valor, enterrando bajo capas estratigráficas el acontecimiento. Por otro, la imagen sonora encuadra una continuidad de donde va a extraer el acto de habla puro, que crea un acontecimiento, que en lugar de ser enterrado asciende. De esta manera la imagen visual nunca muestra lo que la imagen sonora enuncia, aunque existe un lugar de unión. Lo subraya Deleuze: “Será el contacto independiente de la distancia, entre un afuera donde el acto de habla sube, y un adentro donde el acontecimiento se hunde en la tierra: una complementariedad de la imagen sonora, acto de habla como fabulación

creadora, y de la imagen visual, enterramiento estratigráfico o arqueológico”.¹¹³ Este lugar de unión es a la vez su lugar de separación y al mismo tiempo su límite, donde la palabra se separa de lo visual, así como lo visual se distancia de lo sonoro.

Deleuze llama lectosignos a las imágenes que se producen en el límite que separa y une a la palabra y a la imagen, el límite común, como el último aspecto de la imagen-tiempo directa. Cada una de las imágenes es ahora por su cuenta y debido a su propio límite más legible. Si bien en el cine clásico nos encontramos también con lectosignos, se daban en la medida en que el propio acto de habla era leído en el cine mudo o hacía leer la imagen visual de la que sólo era un componente. El cine moderno nos da la lectura de los signos por separado, llevándolos a su límite y forzándonos a recurrir al pensamiento como componente de unión entre estos encuadres separados. El cine moderno es más mental, pero mantiene en sí a la imagen-movimiento misma. “*El ciudadano Kane*” es el mejor ejemplo, porque se sitúa en el tránsito de las imágenes, de la imagen-movimiento a la imagen-tiempo.

“*El Ciudadano Kane*” es para Deleuze como para Bazin el primer gran film de un cine del tiempo. Cuando Welles decide manejarse entre planos en profundidad de campo, utiliza más que un elemento técnico, nos lleva a un juego de imágenes, a una función estética y ontológica, como una forma de explorar una región del pasado, una capa de pasado. Si pensamos en una descripción general del “*Ciudadano Kane*” debemos decir que los campos y contracampos muestran las costumbres de Kane, los tiempos muertos de su vida, mientras que los planos en profundidad de campo marcan los momentos donde la vida de Kane oscila. Para Deleuze es un verdadero salto al pasado como tal: “El héroe actúa, camina, se mueve; pero donde se sumerge y por donde se mueve es en el pasado: el tiempo ya no se subordina al movimiento, sino que el

¹¹³ *Ibíd.* p. 369.

movimiento se subordina al tiempo. Así en la gran escena en que Kane se une en profundidad con el amigo con quien va a romper: él mismo se mueve en el pasado; este movimiento fue la ruptura”.¹¹⁴ Welles no será el único cineasta del tiempo, directores como Resnais, Antonioni, Godard o Tarkovski encontrarán su propio camino a las imágenes-tiempo. Al final lo que cambia de las imágenes-movimiento a las imágenes-tiempo no son únicamente los cronosignos, sino los noosignos y los lectosignos, acentuando sus diferencias irreductibles y manteniendo su semejanzas y uniones.

Deleuze, al finalizar la imagen-tiempo, va más allá del cine al introducir otra pregunta. En las últimas líneas intenta aclarar el sentido y la importancia de la teoría cinematográfica. La teoría —dice Deleuze— es algo que se hace no menos que su objeto, un hacerse que es común tanto para la filosofía como para el cine, pues nuestro filósofo entiende que la actividad filosófica es una práctica lo mismo que su objeto, y que para mucha gente la filosofía preexiste ya hecha en un cielo prefabricado, la teoría filosofita no es más abstracta que su objeto de estudio. Con la teoría cinematográfica sucede lo mismo, pues teorizar es una práctica de los conceptos, donde nuestra forma válida de juzgarla se da en función de las otras prácticas con las cuales interfiere.

Nos encontramos en el paso de la pregunta por el cine a la pregunta por la filosofía, debido a que la teoría sobre el cine no es una teoría del cine sino sobre los conceptos que se desprenden del cine y que se relacionan con otros conceptos que corresponden a otras prácticas. Me permitiré citar las últimas líneas de la imagen-tiempo, pues no creo poder explicarlo mejor que Deleuze: “La teoría del cine no trata sobre el cine, sino sobre los conceptos del cine, que no son menos prácticos, efectivos o existentes que el cine mismo. Los grandes autores del cine son como los grandes pintores o los grandes músicos: nadie habla mejor que ellos de lo que hacen. Pero, al

¹¹⁴ *Ibíd.*, p. 145.

hablar, se transforman en otra cosa, se transforman en filósofos o en teóricos, hasta Hawks, que no quería saber nada de teorías, hasta Godard, cuando finge despreciarlas. Los conceptos del cine no son datos preestablecidos en el cine. Y sin embargo son los conceptos del cine, no teoría sobre el cine. Tanto es así que siempre hay una hora, una hora precisa, en que ya no cabe preguntarse “¿qué es el cine?”, sino “¿qué es la filosofía?”. El cine es una nueva práctica de las imágenes y los signos, y la filosofía ha de hacer su tarea como práctica conceptual, pues ninguna determinación técnica aplicada (psicoanálisis, lingüística) o reflexiva, es suficiente para establecer los conceptos del cine mismo”.¹¹⁵

Si bien nosotros no iremos más adelante en la pregunta final de Deleuze, donde la pregunta por la esencia del cine parece responderse en estos dos libros y se inaugura una según pregunta por la filosofía o mejor dicho por la búsqueda de una esencia de la filosofía que dará como resulta un libro que lleva por título la última pregunta que Deleuze formula en “la imagen-tiempo”, “¿Qué es la filosofía?”. Si seguiremos su camino y nos valdremos de esta idea que sustenta y finaliza sus estudios sobre cine, el cine da qué pensar, nos confronta con nuevas formas de percepción, de acción, de entendimiento, sus conceptos darán forma a nuevas ideas y aclaran situaciones que emergen en nuestro tiempo. El cine como pensamiento es autónomo, la filosofía del cine, la teoría del cine, no necesita al final de ninguna otra práctica, sino de sí misma. Sin embargo nosotros necesitamos de otras disciplinas para poder comenzar a entenderlo, la teoría cinematográfica explica únicamente al cine, pero lo que nos interesa es explicarlo en función de su interacción con las demás prácticas, con la realidad y con nosotros mismos. ¿Qué es lo que el cine nos da a pensar? ¿Cómo sus

¹¹⁵ *Ibíd.*, p. 371.

conceptos nos afectan? Nos encontramos pues en el segundo moviendo que ya explicamos antes, un movimiento del cine al pensamiento.

2.2. LA ACCIÓN CINEMATOGRAFICA

El cine es, a la vez, un aparato material y una actividad significativa que implica y constituye al sujeto.

Teresa de Lauretis

En el primer capítulo incursionamos en el análisis e interpretación de la relación entre el pensamiento y el cine, partiendo de la exégesis de películas en las que hemos querido mostrar un pensamiento filosófico, y en algunos casos la construcción de una filosofía cinematográfica como es el caso de Gilles Deleuze. Esta relación muestra cómo el cine es un excelente ejemplo o lugar de manifestación para aclarar o explicar sus ideas. Una intuición general de estos autores consiste en ver en el cine un discurso más directo a los seres humanos que el discurso y la terminología filosófica. Parece más sencillo de entender la condición ontológica en las imágenes de Antonioni que en las lecturas de Heidegger, y no es que este filósofo no pueda explicarnos esto, sino que nosotros no somos capaces de entenderlo hasta que lo vemos, en tanto entendemos que lo que dice realmente sucede. A riesgo de ser aventurado, es posible decir que tanto Deleuze como Cabrera o incluso Trías, se acercan a un problema esencial de la filosofía en su interpretación del cine: la practicidad del discurso filosófico, una filosofía práctica o más humana. Uno de los reclamos constantes a la filosofía es mantenerse siempre en niveles de abstracción demasiado elevados para la gente común o poco especializada, pero cuando llevamos la filosofía al cine esto parece desvanecerse y facilitarnos la comprensión de las tesis. Parece ser que en la relación filosofía-cine se pone de manifiesto el sentido práctico de la filosofía, o mejor dicho, se nos muestra de manera inmediata, porque las imágenes simplemente hablan de filosofía, de la complejidad de los seres humanos que son su tema central, las relaciones y la forma en que percibimos,

la condición humana. Quizás lo que el cine muestra es que la filosofía siempre ha sido praxis, pero que nos ha costado trabajo entenderlo porque no podemos verlo.¹¹⁶

Ahora bien, en este segundo apartado pasaremos a otra forma de relación entre el pensamiento y el cine, el cine y filosofía, una relación que muestra cómo el cine incide en nuestra comprensión del entorno y nos da nuevas cosas qué pensar. Para ello recurriremos primeramente al filósofo Slavoj Žižek, quien mantiene un ejemplar y reconocido diálogo entre la filosofía y el psicoanálisis, para mostrarnos de qué manera los filmes interpretan a los sujetos de y en la cultura, así como en qué forma encarnamos o asumimos nuestros roles sónicos. Lo que Žižek realiza es una interpretación de la cultura contemporánea, pues ve cómo el cine forma parte de esta cultura popular y de la teoría posmoderna, e incluso cómo sus personajes y formas construyen parte de esta cultura. Es por ello que hemos colocado a este filósofo dentro del segundo apartado, ya que el cine le da que pensar. Žižek fundamenta su pensamiento sobre el cine en categorías y conceptos psicoanalíticos, en particular lacanianos, que encuentran cabida y expresión en las imágenes cinematográficas, como veremos enseguida. Esta expresión de conceptos en imágenes cinematográficas es lo que llamaremos acción del cine o acción cinematográfica.

La tarea de reformular conceptos nos llevará al tercer apartado de este segundo capítulo, donde veremos al cine ligado al concepto de historia y a la forma como se relacionan, pero sobre todo cómo el cine da que pensar negándose a limitarse a una descripción histórica de sus técnicas y producción. En este tercer apartado utilizaremos al menos tres autores que tomaran puntos de vista distintos y fundamentales para la relación cine e historia: El primero es Ángel Luis Hueso, quien nos concede un acceso a la historia del cine ligada a sucesos políticos y sociales. El segundo es Sigfrid Kracauer,

¹¹⁶ En este momento no ahondaremos en la idea de la praxis como inherente a la filosofía, inherencia que se pone de manifiesto o que es más sencilla de percibir en la relación filosofía-cine. Baste con decir por ahora que el cine es un muy buen lugar para explicar las ideas.

quien ligará el cine directamente a la interpretación del devenir histórico. Y finalmente Jean-Luc Godard, quien valiéndose de las imágenes del cine crea su propia historia. Continuemos pues analizando e interpretando el sentido de la acción cinematográfica.

2.2.1.- LA CARTA DEL CINE

El cine no tiene por único sujeto al individuo,
ni por objeto una intriga o una historia;
tiene por objeto a la Naturaleza, y por sujeto a las masas, l
a individuación de masas y no de una persona.

Gilles Deleuze

Algo esencial que debemos decir sobre las imágenes del cine es que transforman nuestra percepción de la realidad a través de un movimiento conceptual,¹¹⁷ o para mayor precisión, una acción¹¹⁸ cinematográfica. En el movimiento de un concepto generado por el cine se encuentra inscrita siempre una acción que no puede ser detenida, pues el mensaje,¹¹⁹ la carta —como dice Lacan— siempre llega a su destino. Pero, ¿cómo es que el mensaje de las imágenes del cine llega siempre a su destino? ¿Qué clase de mensaje es éste? ¿Cómo podríamos definir a este tipo de cine?

¹¹⁷ Cuando decimos movimiento conceptual nos referimos al movimiento producido por el cine entre los conceptos que éste genera y la realidad de la que se desprenden, es decir, la forma en que las imágenes nos invitan a percibir, a confrontar, a pensar o leer. Con Deleuze observamos cómo en el segundo estadio del cine, en la imagen-tiempo, pero también desde la imagen-movimiento, el pensamiento es percibido como núcleo esencial de esta relación, los noosignos que son el signo buscado por el cine mantienen diferentes relaciones con el pensamiento y los conceptos de las imágenes del cine mismo. Por ejemplo de qué manera percibimos una transformación en el tiempo, ya sea de un personaje o de una situación y más importante cómo esta transformación debe leerse, a qué está haciendo referencia en nuestra cotidianidad, de dónde proviene determinada acción. Todo esto implica un movimiento conceptual, un movimiento en los conceptos de la imagen y de la interpretación que teníamos de estos conceptos y su relación con los seres y las situaciones.

¹¹⁸ Por acción cinematográfica se entiende precisamente este flujo de un concepto a otro, esta necesidad de las imágenes de mantenerse en movimiento, en transformación, de mantenerse abiertas y en relación con la realidad de la cual provienen, ya sea para criticarla y formar su propio sentido de realidad, que resulta inevitable formulen, o para apegarse a la literalidad de las cosas que intenta mostrar. La acción pues es la forma en que las imágenes dan a expresar su interpretación del mundo.

¹¹⁹ El mensaje tendría que ver directamente con el resultado de estas relaciones entre cine y pensamiento, es decir, es el resultado de la acción del cine o de su moviendo entre conceptos. Los mensajes pueden expresar tanto el lugar simbólico que ocupa un personaje en el universo del film, pero también pueden expresar una particularidad de la cultura de la cual es extraída esa imagen como idea, por ejemplo, la manera en que las películas y sus personajes exponen la guerra y sus consecuencias.

La cinematografía tiene y puede ser analizada desde distintas perspectivas teóricas, por lo general se analiza desde la semiótica, disciplina que intenta comprender el lenguaje y en este caso el lenguaje del cine. Pero, como sostiene Deleuze, el cine no es un lenguaje, sino un productor de signos que al ser interpretados generan un nuevo discurso, que no puede ni debe ser entendido como un lenguaje en su totalidad, ya que un mero análisis de este tipo lo restringe a las leyes de esta disciplina y, como ya vimos con Deleuze, el cine posee una esencia propia que hace que las teorías deban adecuarse a este discurso. El discurso del cine, que como puede ser intuido desde el instante en que nos encontramos con estas imágenes es siempre simbólico, produce imágenes-signo. Las imágenes en secuencia o imágenes-movimiento¹²⁰ son símbolos que al ser interpretados por el espectador transforman la comprensión de un acto, pero más importante aún, estas imágenes simbólicas reflejan¹²¹ parte de nuestra realidad, pues son un grito que indica una circunstancia que se encuentra inserta en la cultura; en ocasiones de manera consciente el tema de la película pretende mostrarnos algo, otras veces es la misma estructura cinematográfica y no su tema de manera explícita la que nos habla.

¹²⁰ Si bien anteriormente hemos analizado por separado tanto a la imagen-movimiento como a la imagen-tiempo para hablar de los diferentes tipos de imágenes que genera el cine, en este momento aludiremos al término imágenes-movimiento, al cine en su generalidad, utilizándolo como sinónimo que nos permita por una parte hacer referencia al cine, pero por otra a su movilidad y su temporalidad.

¹²¹ Al utilizar el término reflejo intentamos crear primeramente una distinción entre una mera copia o duplicado y el efecto producido por un espejo, pues si recordamos el cuento de Lewis Carroll “Alicia a través del espejo”, vemos que la imagen producida siempre es distinta y a la vez la misma. El mundo del espejo le permite a Alicia comprender el mundo real del que viene, porque en este mundo las flores son gigantes, aunque no dejan de ser flores, todo mantiene similitud y a la su vez todo mantiene una diferencia. El mundo del espejo como el reflejo del mundo, que es la característica principal por la cual aludimos a este término de “reflejo”, como un mundo simulado, una representación de la realidad, una no-realidad, pero sin poder dejar de lado a la realidad misma.

Precisamente por esta dualidad del cine,¹²² el puro análisis semiótico resulta insuficiente, si hemos de tratar con un lenguaje primeramente simbólico, pero a la vez psíquico, debemos hacerlo desde otro discurso, un discurso que pueda dialogar con la teoría filosófica y el pensamiento sobre nuestra subjetividad, en particular con su dimensión inconsciente, en este caso a partir del psicoanálisis, concebido desde Lacan y en particular en la línea de la interpretación que realiza Slavoj Žižek de una película, teniendo presente el texto de la carta robada de Lacan, así como el concepto de mujer y de repetición entre otros. Žižek ve en el cine un análisis de las estructuras del Otro, del gran Otro lacaniano.¹²³

La carta robada de Poe, que le llega de Lacan:

El cuento “La carta robada” de Edgar Allan Poe puede resumirse de esta forma: una carta llega al rey, es interceptada por la reina que intenta esconderla del rey, el ministro la descubre y roba la carta cambiándola por otra, mientras la reina desvía la mirada por unos segundos, la reina intenta recuperarla sin hacerle saber al ministro que conoce el cambio que realizado de la misiva, en tanto la policía es enviada a la casa del ministro pero nunca encuentra la carta, la reina envía a un investigador privado Dupin, quien

¹²² La dualidad a la cual hacemos referencia es por una parte la forma en qué interpretamos los signos que el cine genera y por otro aquello de donde provienen estos signos o a lo qué hacen referencia, es decir, su relación con una realidad que los motiva a aparecer, por ejemplo cuando Rossellini crea la secuencia final de “*Alemana año cero*” donde Edmundo deambula por la ciudad, nos muestra una serie de signos que nosotros interpretamos, dando un sentido a todo aquello que vemos en la pantalla, pero que también nos habla de las atrocidades que se desprende de una guerra, de la pérdida de la inocencia de un niño, de una realidad que se encuentra ahí que hemos vivido y que continuamos viviendo. Por ello Rossellini dice que su cine es primeramente y sobre todo una postura moral desde la que se observa el mundo. Después puede ser pensado o devenir en un postura estética pero siempre partiendo de lo moral.

¹²³ Žižek entenderá al Otro como orden simbólico, lugar donde se constituye el yo hablante. El Otro es el gran orden que nos permite el discurso, un lugar ideal, inmaterial. Como dice Lacan: “el Otro es pues el lugar donde se constituye el yo [je] que habla con el que escucha, ya que lo que uno dice es ya la respuesta, y el Otro decide al escucharlo si el uno ha hablado o no” (Jacques Lacan, “La cosa Freudiana”, en *Escritos 1*, México, siglo XXI, 2001, p. 413). El Otro es así nuestra proyección y desplazamiento, un discurso del inconsciente: “...el gran Otro como orden simbólico, el conjunto anónimo de circuitos que media cualquier comunicación intersubjetiva e induce una alineación irreducible como precio para entrar en el sistema...” Slavoj Žižek, “¿Adónde va Edipo?”, en *El espinoso sujeto*, Buenos Aires, Nueva visión, 1992, cap. 6, p. 333.

descubre el recado, y ante la vista del ministro lo cambia como éste hizo para robarlo. Edgar Allan Poe nunca nos dice qué es lo que la carta contiene o significa; pero eso no importa, lo revelador es el lugar que ocupa en la cadena significante, lo cardinal es que la carta somos nosotros mismos. En el cuento el mensaje es encarnado por cada uno de los actantes, por cada uno de los personajes que intentan continuamente llevar el mensaje del Otro, de ese gran Otro. Pero, ¿cuál es este mensaje? La respuesta que dará Lacan es que el Otro no existe, no existe pues lo hemos inventado como garantía de un orden supremo que dé sentido a nuestra experiencia como sujetos. Continúa Zizek: “el gran otro no existe, como lo expresa Lacan: es sólo una presuposición del sujeto —la (presu)posición de un orden inmaterial e ideal, esto es, de Otro Lugar que garantiza el sentido y la consistencia últimos de la experiencia del sujeto”.¹²⁴

Es por esto que lo que importa a los personajes es lo que significa para ellos la carta, que siempre es distinto, dependiendo de quién posea la carta, el significado se disuelve pues entre los significantes, porque para el rey es un papel que tiene en las manos su esposa; para la reina en un principio es tal vez una prueba de amor y más tarde una amenaza, para el ministro la oportunidad de chantaje y un juego de poder, para la policía algo que deben recuperar, algo valioso y secreto, por lo tanto muy bien escondido, para Dupin es el regreso a la ley, la seguridad de que el mensaje debe ser entregado, que no es un mensaje para él, es un mensaje prestado, momentáneo; por lo que este personaje encuentra la carta, en tanto que sabe que no le pertenece, sabe, como dice Lacan, que “lo que quiere decir ‘la carta robada’, incluso ‘en sufrimiento’, es que una carta llega siempre a destino”.¹²⁵

La carta llega siempre a su destino, pues su significado somos nosotros mismos, y es esto lo que le permite llegar, la resistencia a ser simbolizado, definido, comprimido,

¹²⁴ Slavoj Zizek, *Goza tu síntoma: Lacan dentro y fuera de Hollywood*, Buenos Aires, Nueva visión, 1994, p. 79.

¹²⁵ Jacques Lacan, “El seminario sobre la carta robada”, en *Escritos 1*, México, Siglo XXI, 2001, p. 35.

por lo que continuamente huimos del otro, pero necesitamos huir de nuestra creación para encontrarnos, para tomar nuestro lugar en la cadena; si la carta llega a nuestras manos y deje su mensaje, es porque su destino somos nosotros mismos. Zizek da cuenta de esto al interrogar al cine en una serie de películas que tratan de este retorno al significante o al lugar del significante en la cadena. En *“Luces de la ciudad”* (1931) Charlot encarna diferentes lugares en la cadena para hacer llegar el mensaje, que no es otro al final que él mismo. En la trama de esta película el vagabundo toma el lugar del rico caritativo para ayudar a la chica ciega, toma el lugar de la chica ante el millonario y finalmente toma su lugar: el del héroe.

El comienzo de este film es en exceso simbólico, pues ya apunto a la trama de confusiones que lo constituirán; de manera general estas confusiones son el sustento de este personaje en casi toda la filmografía del gran mimo, Charlot es un personaje de azar, de contingencia, de posiciones encontradas, necesita siempre de ser confundido, de estar fuera de su lugar. El vagabundo duerme bajo una estatua que será develada por la mañana; al develarse la estatua la gente estalla en risa pues el vagabundo duerme sobre ella; este es el primer lugar equivocado para el vagabundo, porque primero es un pedazo más del hierro fundido que da forma a la estatua, después al darse cuenta de que está frente a la gente comienza a mover la cabeza para saber dónde está exactamente, en este momento la gente se percata de su presencia y es entonces cuando es perseguido por la policía, al correr tropieza con la chica quien lo confunde con un millonario al escuchar el sonido de la puerta de un auto que se cierra y recibir del vagabundo más dinero de lo que cuestan sus flores que vende, un segundo lugar en la cadena es asumido por Charlot. En este instante una imagen del rostro de la joven nos da a entender que el vagabundo se ha enamorado y no lo podrá superar.

Tanto Zizek como Lacan consideran que la construcción del Otro, como ese orden de poder que nos permite justificar nuestros actos, es sólo un motivo que utilizamos para llegar a nuestro lugar en el orden simbólico. El vagabundo crea un sentimiento de deber para con la chica, dado que ella es más débil que él, es pobre y siega, por lo que su deber es cuidarla y ayudarla a recuperar la vista; entonces el gran Otro le indica que eso debe hacer, por moral y amor debe hacerlo. Por ello es capaz de tomar el dinero del hombre rico, aun cuando sabe que éste al despertar de su embriagues no lo reconocerá más como su amigo y lo denunciara con la policía; sabe que al tomar el dinero terminará preso. Sin embargo este saber es precisamente lo que le permite volver a su lugar original. Es un héroe, pues únicamente un héroe asume con vehemencia sus actos, y el vagabundo lo hace en dos momentos, cuando es llevado a la cárcel y cuando se presenta ante la chica después de salir de prisión y la encuentra curada, exitosa, incluso más bella, en el momento en que ella toma su mano para darle una flor sólo porque un sentimiento de piedad la invade y decide hacer algo por ese pobre vagabundo parado fuera de su ventana. Él ha asumido sus actos, ha decidido ocupar su lugar. Lo advierte Zizek: “Lacan define como héroe al sujeto que (como Edipo por ejemplo) asume plenamente las consecuencias de su acto, es decir, que no da un paso al costado cuando la flecha que dispara completa su círculo y vuelve de regreso a él, a diferencia de nosotros que nos empeñamos en realizar nuestro deseo sin pagar su precio: revolucionario que quiere la Revolución sin revolución”.¹²⁶

En “*Luces de la ciudad*” la carta llega dos veces, la primera cuando el vagabundo logra darle dinero a la chica para su operación, y la segunda cuando la chica reconoce a su benefactor en el aspecto ridículo del vagabundo. Llega pues la figura del mediador, el papel del proveedor de los mensajes del Otro, desaparece para dejar paso a

¹²⁶ Slavoj Zizek, *Goza tu síntoma: Lacan dentro y fuera de Hollywood*, Buenos Aires, Nueva visión, 1994, p. 28.

su presencia, al dejar de ocupar el lugar del ideal del Yo en el espacio fantasmático del otro, donde se crea una separación entre el ideal y el peso de nuestra simbolización, perdemos nuestro sostén simbólico. “La carta llega a su destino cuando ya no somos los ‘ocupantes’ de los lugares vacíos de la estructura fantasmática de otro, esto es, cuando el otro finalmente abre sus ojos y comprende que la carta real no es el mensaje que supuestamente traemos sino nuestro ser en sí mismo, el objeto que en nosotros se resiste a la simbolización. Y es precisamente esta separación la que tiene lugar en la escena final de *Luces de la ciudad*”.¹²⁷

Hasta este momento el vagabundo cumple un papel de mediador, de proveedor. Circulando entre las figuras de la muchacha pobre y del hombre rico, permite una comunicación entre ellas¹²⁸, es quien los une pero también quien los separa, sin embargo con la escena final el vagabundo se expone finalmente en su presencia, ya no representa a nadie, no está ocupando el lugar de nadie, debemos aceptarlo o rechazarlo. El genio de Chaplin consiste en terminar la película de manera abrupta precisamente en el momento de la revelación del vagabundo, no hay respuesta en el film, no sabemos si la joven lo aceptara o lo despreciara, no existe un plano general que nos permita ver al vagabundo caminando solo mientras la joven se da la vuelta y se marcha en sentido contrario o una imagen en *close up* que deje ver las manos de los dos entrelazándose marcando un final feliz. El film termina con un momento de incertidumbre y apertura donde la joven esta de frente ante la cuestión del amor por el próximo ¿esta figura grotesca, ridícula y torpe es digna de su amor? ¿Se hará cargo de este paria social que

¹²⁷ *Ibíd.*, p. 20.

¹²⁸ Si pensamos en las telenovelas podemos ver que estas figuras, la del hombre rico y la de la joven pobre y necesitada, son una pareja ideal. En la tradición televisiva de los melodramas estas figuras son el punto central de la trama, entre ellos existe un amor que intenta ser aceptado y realizado, mientras que los personajes antagónicos se empeñan en evitarlo. Existe aquí una gran diferencia con “*Luces de la ciudad*”, pues en las telenovelas los personajes tienen su propio lugar simbólico, nunca salen de él, no hay resistencia a ser simbolizados, simplemente acatan los deseos y mandatos del Otro, en cambio en la historia de Chaplin los personajes intentan encontrar su lugar, se resisten a la simbolización, en especial el vagabundo, quien es un intruso que nunca ocupa su lugar, sino hasta el final, pero que permite que el amor emerja, no entre la pareja sino un tipo de amor diferente, el amor por el próximo.

recibo en respuesta a su ardiente deseo? La misma pregunta puede ser formulado en sentido contrario ¿aceptara el vagabundo a la chica ahora que es exitosa y ha recuperado la vista? Si pensamos en que el sustento de esta trama consiste en el sentimiento de piedad y protección que sintió el vagabundo al encontrarse con una joven en mayores desventajas que él, nos es fácil darnos cuenta que en el final este sentimiento ya no existe, ella ya no necesita de él.

Zizek piensa en este momento en la postura de Lacan respecto del “amor por el próximo cristiano” del cual Freud hace mención. Tanto Lacan como Freud consideran que este tipo de amor funciona principalmente en la medida en que mantenemos una distancia con el próximo, es sencillo amar a alguien en peores condiciones que nosotros, necesitado de ayuda, pobre e indefenso, pues existe una distancia conveniente que nos separa y nos mantiene lejos. El problema comienza cuando esta distancia disminuye, cuando su proximidad comienza a sofocarnos, en este momento en que el próximo se nos revela en demasía es sencillo pasar del amor al odio. La pregunta cambia, ya no nos interesa saber si podemos amar a esta persona andrajosa que antes ocupaba el lugar de un hombre rico y exitoso, sino saber si el vagabundo acepta a la chica que antes le ofrecía un momento de goce, pues antes de ser normal ella existía fuera de la simbolización del Otro igual que Charlot, permitiéndole al mismo tiempo escharpa de toda simbolización y ocupar diferentes lugares en la cadena, e incluso en el momento dramático al final aceptar su lugar y hacerlo gozar bajo la figura del héroe. Ahora qué más puede ofrecernos esta chica, sino la rendición ante la simbolización del gran Otro, dice Zizek: “Luces de la ciudad termina en el momento mismo de esta indecidibilidad absoluta en que, enfrentándonos a la proximidad del otro como objeto, nos vemos obligados a responder a la pregunta ‘¿Es digno de nuestro amor?’ o, para usar la

formula lacaniana, ‘¿hay en él algo más que sí mismo, *objeto a*, un tesoro oculto?’”¹²⁹

La película premian pues el objeto de deseo, ese objeto que nos hace gozar ya no existe, el *objeto a* lacaniano pierde su estatuto y nos enfrenta a la realidad objetiva.

Según Lacan el *objeto a* es un objeto inexistente, un lugar vacío donde volcamos nuestros deseos; a través de este objeto somos capaces de crear de la nada algo, Zizek nos da varios ejemplos, primero nos remite a la relación entre el *objeto a* y el *fantasma*. En un breve cuento de ciencia ficción de Robert Sheckley titulado “Store of the worlds” el *objeto a* se desprende de la noción de fantasma, el fantasma es quien pone en escena la realización del deseo del sujeto, sin embargo esta realización no es completa, nuestro deseo no es totalmente satisfecho, lo que se pone en escena a través del fantasma es el deseo mismo, dice Zizek: “Solo a través del fantasma se constituye el sujeto como deseante, *a través del fantasma aprendemos a desear*.”¹³⁰ En el cuento de Sheckley el señor Wayne quiere visitar a un misterioso hombre llamado Tompkins este hombre es conocido por dar a sus visitantes una droga misteriosa que transporta a las personas a una dimensión paralela donde se satisfacen sus deseos, después de despertar le entregan sus bienes más preciados, Wayne desea visitar a Tompkins pero cada vez que lo intenta algo se presenta en su casa, el juego de uno de sus hijos, la fiesta de cumpleaños, el aniversario de bodas, las vacaciones de primavera y así sucesivamente, de esta manera transcurre un año y él no ha podido visitar al hombre misterioso. De repente Wayne despierta y tiene junto a él a Tompkins, éste le pregunta ¿cómo se siente y si está satisfecho? Wayne responde “sí, sí por supuesto”, saca de su bolsillo un cuchillo oxidado, una lata vieja y algunos otros pequeños objetos, se los entrega y se marcha rápidamente entre las ruinas que se desmoronan, para no llegar tarde y comer su ración vespertina de papas. De este modo alcanza su refugio subterráneo antes de que

¹²⁹ *Ibíd.* p. 21.

¹³⁰ Slavoj Zizek, *Mirando al sesgo: una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*, Buenos Aires, Paidós, 2004, p. 22.

oscurezca y la multitud de ratas que reinan después de la devastación de una guerra nuclear salgan de sus agujeros.

La trampa del cuento radica en la posposición del deseo, Wayne piensa que al visitar a Tompkins le serán satisfechos sus deseos, que el retraso debido a los deberes de su casa son únicamente parte del camino para alcanzar su deseo, la trampa del deseo consiste en que tomamos por posposición de “la cosa en sí” lo que ya es “la cosa en sí”, como vemos al final del cuento el deseo de Wayne era tener una vida común con esposa e hijos, Wayne toma por búsqueda e indecisión del deseo lo que es de hecho el deseo. Al posponer el deseo, al no alcanzarlo en su totalidad Wayne accede a la angustia lacaniana, donde lo angustiante no es la falta del objeto del deseo, sino estar demasiado cerca de él, completarlo. La falta constitutiva del deseo es lo que realmente es el deseo, el *objeto a* es pues un lugar vacío, sin forma, donde nuestros anhelos van a dar, si estamos demasiado próximos al deseo, si lo completamos perdemos la falta misma, y el deseo desaparece, de esta desaparición del deseo proviene la angustia, dice Žižek: “El *objeto a* es precisamente ese excedente, es una ficción elusiva que arrastra al hombre a cambiar su existencia. En realidad no es nada en absoluto solo una superficie vacía...”¹³¹

Al ser una superficie vacía el *objeto a* puede engendrar en la nada algo, el segundo ejemplo de Žižek parte del pequeño relato “la casa negra” de Patricia Highsmith: en un pequeño pueblo de los Estados Unidos los hombres se reúnen durante las noches en la taberna local para contar historias sobre una casa abandonada, reviven recuerdos nostálgicos, mitos locales que por lo general vienen de su juventud y cuentan una y otra vez la maldición que se cierne sobre la casona, nadie debe acercarse a ella pues corre un grave peligro de muerte, este es un acuerdo tácito entre los hombres.

¹³¹ *Ibíd.* p. 25.

Diferentes rumores la envuelven: existe un espectro, un loco maniático la habita, etc. Sin embargo la casa negra esta relacionada con todos los recuerdos de adolescencia de los hombres, con sus primeras transgresiones pero sobre todo con el sexo, todos aseguran haber perdido su virginia en esa casa o este hecho se relaciona de alguna manera con la casa. Un joven ingeniero que acaba de mudarse al pueblo después de escuchar las historias decide aventurarse en la casa, vuelve al día siguiente entra en el salón donde se encontraban los hombres reunidos, les dice haber pasado la noche en la casa y no haber encontrado más que ruinas, una casa abandonada y sin ningún misterio, los hombres lo escuchan horrorizados y cuando va a salir uno de ellos lo golpea y cae muerto. ¿Qué ha sucedido en este cuento? ¿Por qué los hombres se han horrorizado ante las palabras del joven? La casa funciona como el *objeto a*, en ella los hombres del pueblo vierten sus deseos sin llegar jamás a realizarlos, es un lugar vacío en el que ellos pueden proyectar sus deseos nostálgicos, sus recuerdos distorsionados, al afirmar públicamente que no existía tal maldición la casa pierde su carácter de lugar vacío, el espacio fantasmático se reduce a la realidad común y se anula la diferencia entre la realidad y el espacio fantasmático donde podía verter sus deseos.

En “*luces de la ciudad*” Charlot utiliza a la joven ciega como el *objeto a*, es un lugar vacío donde puede verter sus deseos y anhelos, donde puede convertirse en héroe y ser un hombre apreciado, los mensajes de la carta son los mensajes del deseo, el deseo, la carta no puede ser detenida por ello Lacan dice que una carta llega siempre a su destino. En este caso el final del film es prueba de ello, Charlot debe ocupar su lugar en la cadena significativa, una vez en su lugar se encuentra con su objeto de deseo, ¿qué es lo que Charlot desea? En este punto el deseo del vagabundo no es muy diferente al deseo de Wayne, el vagabundo se esfuerza por ayudar a la joven a ver, toda la trama de este film radica en la búsqueda de esa visión, en devolver al ámbito del Otro, de la

significación, a una joven que se encuentra fuera de ella, pero cuando lo consigue el vagabundo pierde ese lugar vacío donde vierte sus anhelos, cuando ella lo reconoce el espacio fantasmático se reduce a la realidad común, él no es un millonario que la ama y desea casarse con ella, la trama cae, una toma en primer plano nos deja ver los ojos de Charlot su deseo siempre estuvo ahí, igual que Wayne Charlot tomo por posposición de “la cosa en sí” lo que ya es “la cosa en sí”, ahora como en el pequeño relato de “la casa negra” la diferencia entre el espacio fantasmático y la realidad ha sido anulada. La escena final del “luces de la ciudad” se fundamenta en el objeto a, nos permite ver como el deseo siempre llega a su destino y no se entrega por total.

2.2.2 LAS CARTAS DE ROSSELLINI, EL MENSAJE DE LO REAL Y NO-REAL

El cine estuvo siempre hecho de una shakespeariana “materia de los sueños”:
o, para recordar otra formulación prestigiosa,
la de Freud —que se refiere justamente al sueño, o sea al cine—,
de las condensaciones y desplazamientos que se producen entre
las “representaciones de las cosas” y las “representaciones de la palabra”.

Eduardo Grüner

El mensaje de las imágenes del cine llega siempre a su destino, pues no podemos evitar ocupar lugares significantes al verlas. Recordemos que el cine se construye con imágenes de significantes y no de significados, es un reflejo y, como tal, un simulacro, es la representación de algo no-real, pero proveniente de lo real, o para explicarlo de otra forma, al asumir un lugar en la cadena signifiante que no nos corresponde creamos una realidad que no es la nuestra, pero que no deja de ser realidad, si bien es una máscara lo que asumimos, debemos entender que lo verdaderamente falso y nulo es nuestra división interior respecto de la máscara que utilizamos.

Nuestro autor nos recuerda esto refiriéndose al cine neorrealista italiano, y en especial a uno de sus máximos exponentes, Roberto Rossellini. “*Il Generale della*

Rovere” (1959) es sin duda una de las películas más aclaratorias a este respecto; este film es la historia de Bertone, un ratero y estafador que es obligado por los nazis durante la ocupación en Italia a actuar el lugar del general della Rovera por su similitud física. El general ya ha sido ejecutado pero piden a Bertone que investigue lo que los miembros de la resistencia planean hacer; introduciéndolo en la cárcel Bertone toma el lugar del general pero los alemanes no contaban con que él, lentamente, asumiera realmente este papel, aun a costa de su vida, pues al no volver a su personalidad real, o por lo menos lo que fue hasta antes de su aprehensión, sería fusilado. Bertone se apropia de este papel y se convierte en el general. Al principio suplanta el papel de un héroe, al final realiza un acto de autentica proeza ética, pues muere fusilado, muere siendo della Rovera.

La importancia de este film, como dice Leo Braudy: “consiste en la aceptación del artificio, como una vía hacia la verdad moral. Este film introduce la idea de que el desempeño de un papel y el disfraz pueden conducir a una liberación y realización del yo”. Esto implica que la verdad puede ocultarse bajo una máscara, que una máscara es más que eso, es una realidad en sí misma, pues puede determinar el lugar que ocupamos en la red simbólica intersubjetiva; hay que entender que volvemos a ser la carta, que no importa el contenido; la carta somos nosotros mismos y que cambiamos dependiendo del lugar dónde nos encontremos simbólicamente, sí y solo sí seguimos el camino a la auténtica posición subjetiva que va de adentro hacia afuera, no importa el papel social que desempeñemos, lo importante es que no exista un distanciamiento interior entre la máscara y nosotros. Primero simulamos ser algo, hasta que lentamente nos convertimos en eso, y no es que bastante con ponernos la máscara para convertirnos, hay necesariamente una acción en este actuar, ya que nuestra disposición a la personificación, requiere que tomemos con seriedad nuestro actuar, nuestra postura.

Hablamos pues de una dialéctica de la lógica de la identificación con la máscara. El mensaje llega a nosotros pues encarnamos el mensaje o aceptamos que en el momento en que la carta llega a nuestras manos nos pertenece por esa fracción de segundos. Bertone comprende que el mensaje consistía en encontrarse, en ser, “ser bajo todas las significaciones posibles”,¹³² asumir que quien habla a través de la máscara es su propio inconsciente,¹³³ que desea ser eso, que es realmente eso, un general en defensa de su país, pero mejor aún en defensa de su ser.

Bertone paga su deuda, el mensaje le es cobrado, en el encuentro con el “¡Tu eres eso!”, al recibir el mensaje de la carta entra en un circuito de destino y repetición, “¡tu eres eso!” es un encuentro con el nudo propio del destino, y al fin aquello de lo cual no podemos escapar, Bertone paga la deuda de su encuentro con su ser, con su propio destino, para poder ser bajo todas las significaciones posibles ha de ceder su propia vida, ha de acceder a su encuentro final, el mensaje final, el destino trágico “todos morimos”. Sin embargo lo importante es cómo, pues bien podría revelar su identidad y salvar su vida, bien podría dejar de ser el coronel della Rovera y ser únicamente Bertone, no obstante en el encuentro con su destino acontece al unísono un encuentro con lo real, este encuentro con el destino infalible, con la muerte, lo lleva a encontrarse consigo mismo, la bala ya ha sido disparada,¹³⁴ la carta que contiene nuestra orden de muerte nos ronda hasta encontrarnos, es por ello que al encontrarse

¹³² La definición lacaniana sobre el deseo inconsciente: “Ser bajo todas las significaciones posibles”, se desprende de la estructura lingüística del inconsciente, pues “el inconsciente está estructurado como un lenguaje”. Ello nos recuerda que no podemos omitir la pluralidad de significados y significantes que se entrelazan en la expresión de nuestra habla, de nuestro inconsciente. Cf. Jacques Lacan, *Escritos 1*, México, Siglo XXI, 2001.

¹³³ El inconsciente es la manifestación de la libertad que el hombre anhela, pero que reprime para poder vivir en la cultura, el discurso de una libertad que se estructura como un lenguaje de lo inconsciente y de lo deseado siempre bajo la forma de significados y significantes. A diferencia de Freud para quien “el inconsciente es una (mal)dicción”, como dice Rosario Herrera.

¹³⁴ En una celebre y poética declaración el presidente iraní Ali Khamenei al sentenciar a muerte a Salaman Rushdie dijo: “nada puede detener su ejecución la bala ya está en camino, tarde o temprano dará en el blanco; tal es el destino de todos y cada uno de nosotros, la bala con nuestro nombre ya ha sido disparada.”

Berton encuentra también la muerte ¿morir siendo él o siendo otro? Es lo que ha de decidir.

Esta decisión se trata de un encuentro con lo real, de esta manera la deuda simbólica es constitutiva de nuestra experiencia de vida, nuestra vida simbólica es una formación de compromiso que se demuele con el encuentro, según Lacan lo real no es solo la muerte sino también la vida, dice Zizek: “como lo indica Lacan... lo real no es sólo la muerte sino también la vida, no sólo la inmovilidad pálida, congelada y sin vida sino también la carne de la que todo exuda, la sustancia vital en su palpitación mucosa. En otras palabras, la dualidad freudiana de pulsiones de vida y muerte *no es* una oposición simbólica sino una tensión, y un antagonismo, inherentes a lo Real simbólico. Como Lacan lo señala una y otra vez, la noción misma de la vida es ajena al orden simbólico. Y el nombre de esta sustancia vital que resulta un impacto traumático para el universo simbólico es, por supuesto, *goce*.”¹³⁵ Al comprender el mensaje y aceptarlo Berton no solo acepta su destino, el destino inevitable, sino que da un sentido ultimo a sus acciones, en el encuentro con lo real se produce un plus de goce, en su renuncia, en su aceptación de la muerte sobrepasa su goce en la vida como Berton y en su muerte como el general logra no sólo el encuentro con su ser, sino también la libertad para aceptar que uno nunca puede librarse de la mancha del goce, pues este plus de goce no es más que el excedente producido por la renuncia, él renuncia a su vida, pero goza de Ser. Hay una liberta intrínseca en el reconocimiento de nuestro final, de nuestro destino y en el aceptar nuestro ser, aquello que realmente deseamos ser aun a costa del pago de la deuda con el gran Otro, al aceptar la lógica de identificación damos pasa al encuentro.

Rossellini tropieza en esta lógica del encuentro con un segundo tipo de lógica, una lógica heterogenia que aparece en los momentos de epifanía. “*Alemania año cero*”

¹³⁵ Slavoj Zizek, *Goza tu síntoma: Lacan dentro y fuera de Hollywood*, Buenos Aires, Nueva visión, 1994, p. 38

(*Germania, anno zero*, 1947), “*Europa 51*” (1951-1952) y “*Stromboli*” (1949) son filmes que preparan o giran entorno a este momento; toda su estructura está basada y creada para llevarnos a estas imágenes que sustentan la cadena de imágenes simbólicas. Son el recorrido gráfico que realiza la carta para poder darnos su mensaje, para poder llegar a su destino. Sin embargo son filmes de señuelo, no pueden ser percibidos de manera espontánea, dado que su mensaje como la carta robada es expresado bajo la mirada que lo ve todo, que puede intuir su lugar en ese espacio más adecuado para dicha carta, como en el cuento de Poe.

Estos film's provienen del encuentro con lo real o de un encuentro con la carta, Rossellini tendrá en su vida un encuentro de esta misma clase, los dos últimos film's “*Europa 51*” y “*Stromboli*”, como otros posteriores film's, contienen un elemento esencial en común, Ingrid Bergman. Durante 1947 cuando Bergman se encontraba en la cumbre de su carrera como una de las principales estrellas de Hollywood vio “*Roma ciudad abierta*” (1945) y “*Paisà*” (1946) desde ese momento quedara fascinada con el director italiano y decidida a poner a su servicio su estrellato para ayudarlo a ganar una bien merecida fama internacional, así le escribe una carta para comunicarle su simpatía y devoción, dispuesta a aceptar cualquier papel para una actriz que habla con fluidez el inglés, un poco de alemán y solo dos palabras de italiano ¡ti amo!. Un amigo italiano de la actriz le dice que se puede comunicar con Rossellini escribiéndole a los estudios Minerva, una serie de accidentes casi impiden que la carta llegara a Rossellini, primero justo después de la llegada de la carta el estudio se incendió, rebuscada entre las cenizas encontraron la carta, pero para entonces Rossellini se encontraba en una disputa con los estudios, cuando la carta por fin llegó a manos de él hizo que su secretario la tradujera del inglés y preguntó después quién era Ingrid Bergman, una vez notificado de la fama de la actriz contestó con un telegrama urgente el 8 de mayo, día de su cumpleaños

diciendo que era “absolutamente cierto que había soñado con hacer una película con usted.”

Podemos pensar que esta frase es una mentira liza o quizás una zalamería oportunista, pero sin duda existe ya un vínculo entre Rossellini y Bergman, mientras describíamos la estructura de *“El general della Rovera”* hemos dicho que con la llegada de la carta viene también un encuentro con lo real, un encuentro con nuestro destino. Con la llegada de la carta enviada por Bergman viene también un destino del cual no puede escapar el gran directo italiano¹³⁶, pues al leer su nombre debe haber sentido su destino ligado a esta mujer ya que en *“Roma ciudad abierta”* los dos personajes negativos centrales se llamaban Ingrid y Bergman, como si ya hubiese soñado antes con este tema. Bergman entra en la vida de Rossellini a través de un impacto traumático, de un acto, de una acción, su carta únicamente marca su aparición pues ya había tomado su lugar dentro del espacio simbólico de Rosellini mucho tiempo antes. De esta manera vemos cómo una carta llega a su destino en la vida de nuestro directo, pero también vemos cómo la carta será llevada a su destinatario en sus film, cómo el acto de habla, pesando en el sentido de verdad propuesto por la cura psicoanalítica, consiste en extraer un trauma del mundo sombrío de la representación para integrarlo a nuestro conocimiento actual, logrando con ello transforma el horizonte simbólico que determina nuestro autoconocimiento presente, después de esto no somos el mismo sujeto. Parece que Rossellini toma muy en cuenta este acto de habla que consiste en la evocación del pasado y el modo en que se relación con la postura de enunciación del presente del sujeto, transformando el lugar desde el que el sujeto habla, este acto será un pilar en la conformación y desarrollo de sus film's, en especial aquellos que ya hemos mencionado y que continuación analizares, comencemos por *“Alemania año cero”*.

¹³⁶ Como es bien conocido la relación entre la afamada actriz y el directos neorrealista irá más allá de una relación laboral o de admiración, Rossellini e Ingrid Bergman mantendrá una relaciona amorosa que culminara en un feliz matrimonio.

“Alemania año cero” es la historia de Edmund, un niño de diez años que vive con su padre y hermana en las ruinas de Berlín en el verano de 1945. Trabajando en las calles se convertirá en un ladrón bajo la influencia de su maestro nazi y homosexual Henning, quien lo llena de lecciones sobre la vida como la cruel lucha del más fuerte, donde debe tratarse sin misericordia a los más débiles. Edmund aplicará esta lección en su padre enfermo que continuamente se queja de su estado, prefiriendo la muerte, accediendo a su pedido Edmund llenará un vaso de leche con una mortal dosis de un medicamento. Después de la muerte del padre el niño vagará por las calles de Berlín, donde encuentra un grupo de niños que se niegan a jugar con él; la escena del niño en este momento nos deja ver, sin palabras, cómo él comprende que ha perdido parte de su niñez, que ha dejado de ser un niño, pues el juego no le divierte más, ya que ha sido amputado de la comunidad humana. Su hermana lo encuentra y le pide que vuelva a la casa, pero él se rehúsa, puesto que ya no puede aceptar su consuelo; se esconde en las ruinas de un edificio abandonado, sube al segundo piso, cierra los ojos y salta. La última toma muestra el cuerpo del niño entre las ruinas. Todo el film fue rodado para esta última escena, para el desenlace trágico, casi divino, el vagabundeo de Edmundo por las ruinas de Berlín y su suicidio.

La manera más sencilla de interpretar este film consiste en enfocar la perversión que sufre el niño en manos de un ideólogo nazi, en ver cómo una ideología puede incluso corromper a un niño y orillarlo a cometer algo tan atroz como este asesinato. Pero la interpretación que le interesa a Žižek es muy diferente, ya que él ve en este acto atroz una libertad absoluta. Cuando el niño regresa ante su maestro y le cuenta lo que ha hecho el maestro niega haberle pedido que hiciera tal cosa diciendo “yo jamás te pedí que hicieras eso”, pues Edmund ha pasado al ámbito de la acción, dejando de lado el parloteo de su maestro. Esto tendrá una importancia crucial en la interpretación de

Zizek, ya que la idea de este filósofo se centra en la ruptura con la palabra, suspendiendo con ello el contenido ideológico de las palabras del maestro el niño sale del ámbito de las significaciones. Su acto ya no es más bueno o malo, pues al liberar al padre de su dolor el acto se plantea como indeterminable, es un acto de crueldad suprema, de amor y ternura sin límites. “El acto de Edmund, lejos de tomar al pie de la letra y realizar la ideología más corrupta y cruel, implica cierto excedente que escapa al dominio de la ideología como tal, se trata de un acto de libertad absoluta que deja en suspenso momentáneamente el campo del sentido ideológico, es decir, que interrumpe el vínculo entre palabra y acciones”.¹³⁷ Es un acto a la manera de Schelling, un acto vacío de contenido positivo, es decir ideológico, que se encuentra fundado sólo en sí mismo y no en un sentimiento adecuado.

Edmund se encuentra vaciado de toda significación. Se ha aislado de la comunidad humana corriente. Esto resulta evidente en la escena en que el niño envenena a su padre y observa como éste toma el baso de leche, donde no existe expresión alguna en su rostro, no hay miedo, compasión o pena, no existe ningún sentimiento que lo invada. Es un punto focal de efecto, con el que Rossellini consigue anular nuestra identificación con este personaje, dado que no podemos comprenderlo. Es como, dice Lacan, un conjunto nulo o número entero vacío. Carece de todo sostén simbólico-imaginario. Lo que encarna este niño es el mal puro, pero precisamente por esto es libre, ya que carece de toda patología, de toda motivación. Es una voluntad liberada. La brecha que separa a este personaje de la sociedad es la ruptura entre palabra y acción. Por ello el encuentro del niño con el maestro tras el asesinato enmarcan estas palabras: “usted sólo habló de eso, ¡yo lo hice!”. Edmund está simbólicamente muerto y por ello libre. “Lo que impulsa al acto es la conciencia de la insuficiencia y nulidad

¹³⁷ Slavoj Zizek, *Goza tu síntoma: Lacan dentro y fuera de Hollywood*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1994, p. 52.

últimas de todo fundamento ideológico: logra ocupar ese lugar vacío imposible/real en el que *las palabras ya no obligan*, donde su facultad performativa queda en suspenso. Esto es “*Alemania año cero*”: Alemania en el año de la libertad absoluta cuando el lazo intersubjetivo, el compromiso con la Palabra está roto”.¹³⁸

Al romperse el compromiso con la palabra se acentúa la brecha que separa palabras y acciones, en una de las escenas Edmundo intenta vender un viejo disco con un discurso de Hitler a un par de soldados británicos, al comenzar a sonar la voz de Hitler los transeúntes se quedan paralizados por la familiaridad de esa voz, una voz que resurge y se muestra misteriosamente familiar, tanto los soldados como los transeúntes se mantienen hechizados ante la voz mientras que Edmundo parece inmune a ella, la voz del fñrer encarna la voz de una ideología, el joven niño es inmune ante estas palabras pues sus acciones no tienen que ver con el verbo, estñ desligadas de la construcci3n del Otro, no hay ideología que le indique c3mo actuar, simplemente actña. La constituci3n de la realidad en “*Alemania año cero*” tiene que ver con lo postulado por el sujeto, es un pasaje oscuro a trav3s del punto cero, una retirada del sujeto hacia sñ mismo, es la experiencia del puro sñ mismo como “negatividad abstracta”¹³⁹, si pensamos en Hegel.

Por ello cuando Hegel dice que la negatividad abstracta aparece al encontrarse con el lenguaje que se presenta como un poder dador de nombre que construye al objeto como un ser individual, nos estñ dando a entender que la negatividad abstracta no es un momento transitorio negado en el movimiento final del movimiento dial3ctico, esta

¹³⁸ *Ibíd.*, p. 53.

¹³⁹ Este concepto hegeliano proviene de la expresi3n latina *omnis determinatio negatio est*, que significa «toda determinaci3n es una negaci3n», y que se refiere a la tesis defendida por Spinoza segñn la cual la determinaci3n de un objeto es un proceso que involucra la negatividad. Ello es asñ porque la determinaci3n es el proceso mediante el que se precisa un objeto o un concepto a trav3s de sus predicados, pero dicho proceso es negativo, ya que determinar un objeto implica excluir todas las caracterfsticas y predicados que no le pertenecen. De esta manera, la determinaci3n es una delimitaci3n, un poner lñmites. Asñ, el Absoluto, en tanto que carente de lñmites, es necesariamente indeterminable. Hegel darñ una gran importancia a esta tesis spinoziana, considerando la determinaci3n como la negaci3n entendida afirmativamente y la integrarñ en su concepci3n de la dial3ctica. Principalmente podemos encontrarla en la l3gica hegeliana.

sería la interpretación más común, sino que la articulación concreta del espíritu positivo es una forma en la cual la negatividad asume su ser determinado. Edmundo asume su ser al negarse al mandato del Otro. Si lo negativo se convierte en ser a través del lenguaje como dador de nombre, es decir, a través del orden simbólico según Hegel y según Lacan la palabra es el asesinato de una cosa no solo en el sentido de implicar una ausencia, sino no en la deserción de una cosa, en su fijación en un contexto, Edmundo se niega a la palabra para poder encontrar su ser. Como dice Zizek: “De una manera un tanto poética, podríamos decir que el hombre es el animal cuya vida es gobernada por ficciones simbólicas. Este es el modo en que tiene lugar el “demorarse en lo negativo” en que la negatividad como tal adquiere un ser positivo, determinado: cuando la misma vida real de una comunidad es estructurada en referencia a ficciones simbólicas. En nuestra vida cotidiana aceptamos esto como algo tan evidente por sí mismo que ni siquiera advertimos la singularidad de lo que está sucediendo; para tomar plena conciencia de ello, es necesaria una experiencia filosófica de asombro.”¹⁴⁰ Edmundo encuentra este asombro y reacciona ante él, se niega a la palabra y llegando un poco más allá de ella. En su confrontación con el maestro nazi la frase del niño tiene este sentido, “usted sólo habló de eso, ¡yo lo hice!”, indicando precisamente la ruptura con el universos del Otro.

El vagabundeo de Edmundo es un volver al punto cero de “la noche del mundo”, un acto que se presenta como esa ruptura con lo establecido, con la palabra dadora de sentido que lo determina como un niño, al deambular por la ciudad y no encontrar un lugar para sí se remarca la separación entre las cosas y las palabras, pero a diferencia de la filosofía tradicional, Rossellini sigue la noción hegeliana de esta ruptura, donde esta separación es percibida como la realización del espíritu, en lugar de pensar cómo salvar

¹⁴⁰ *Ibíd.*, p. 72.

el abismo entre palabras y cosas Hegel se pregunta cómo concebir este abismo, dice Žizek refiriéndose precisamente a esta interpretación hegeliano de la ruptura y el acto: “El acto absoluto, el acto más fuerte que todas las intervenciones en la realidad, es aquel por medio del cual nos separamos de la gran “cadena del ser” y tomamos distancia con respecto a ella. El único medio de “superar” el abismo que separa actos de palabras es tematizar el acto que abre este abismo, es decir, hacer visible la violencia radical, la brecha en lo real, que constituye el reverso oculto de la serena distancia contemplativa respecto de la realidad.”¹⁴¹ Cuando el niño no puede jugar más o encontrar consuelo en los brazos de su hermana, cuando atreves de su acto toma por fin distancia suficiente y ve la realidad que lo envuelve, encuentra su ser y en esto la insoportable soledad, ahora no pertenece a nada, ha superado el mensaje del otro, de la cultura, a toma distancia de la cadena del ser.

El mensaje del gran Otro es ahora superado por este niño, si el psicoanálisis ha intentado mostrarnos al sujeto reflexivo liberado de las coacciones de la naturaleza al igual que la tradición y Hegel, el personaje de Rossellini es muy posiblemente la encarnación de esta libertad, ya que al anular cualquier responsabilidad del Otro sobre el acto que ha cometido Edmund, menos dependiente es él del Otro, se ha separado de la cultura y en especial de la llamada “cultura de la queja”¹⁴², a la cual hace referencia Žizek en “Adónde va Edipo”. El niño ha asumido su responsabilidad por el acto, sabe que lo ha cometido sin influencia alguna, es producto de su entendimiento y comprensión de la situación, ha dejado de llamar al Otro, ha encarnado el mensaje de la carta. Este es el momento de epifanía, el momento en que Edmund ocupa su lugar en la cadena

¹⁴¹ *Ibíd.* p. 74

¹⁴² Este tipo de cultura se basa en una lógica del resentimiento, donde el sujeto no acepta la inexistencia del gran Otro y lo culpa por su fracaso o impotencia. “El rasgo básico de la cultura de la queja es un llamado dirigido al Otro, a fin de que intervenga y corrija las cosas: que compense a la minoría sexual o étnica...” Slavoj Žizek “¿Adónde va Edipo?”, en *El espinoso sujeto*, Buenos Aires, Nueva visión, 1992, Cap. 6, p. 385.

significante, carente de remordiendo el niño se deja atraer por el vértigo del abismo descubierto en el parricidio.

Este movimiento vertiginoso es el mismo que se genera en *“Europa 51”*, film que puede considerarse como complementario de *“Alemania año cero”*. El momento de epifanía de *“Alemania”* se encuentra en el final, funciona como desenlace y objetivo de las imágenes, donde toda la historia es el recorrido que ha de llevar a Edmund al parricidio, nos muestra el porqué de este acto o mejor dicho la falta de un motivo racional, lógico, Edmundo simplemente cae en el vacío ontológico. Mientras que en *“Europa 51”* el encuentro con lo real ocurre al comienzo, es el desligue de las consecuencias de este acto, y su influjo en la gente que rodea a estos personajes.

“Europa 51” es la historia de Irene, una mujer de clase alta, esposa de un rico romano, preocupada por la vida de sociedad, ocupada en fiestas y eventos sociales. Su hijo busca desesperadamente llamar la atención de sus padres, tener contacto con ellos. El hijo intenta suicidarse arrojándose por las escaleras, muere en el hospital a causa de un coágulo sanguíneo. La primera imagen de este film es la secuencia del niño arrojándose por las escaleras como si la película comenzara precisamente en el momento en que finaliza *“Alemania año cero”*, en gran medida ambos film’s intentan mostrarnos el vacío ontológico de la existencia, pero desde distintos puntos de vista, el primero, *“Alemania”*, nos lleva a él, el segundo, *“Europa”*, nos deja ver una de las acciones después de él. Irene responde a este suceso cambiando su forma de vida, decide dedicar su tiempo a la ayuda de la gente. Su primo comunista le sugiere que comience a trabajar y ésta lo hace consiguiendo un trabajo en una fábrica. Se relaciona con las personas de la fábrica y sus familias, termina ayudando a un joven perseguido por la policía hasta que acaba siendo juzgada, el jurado la considerara irresponsable de sus actos por el shock provocado por la muerte de su hijo. Se le envía en observación a

un pabellón psiquiátrico donde se le declara insana y su familia la abandona. La escena final muestra a Irene en su cuarto mirando por una ventana, mientras frente al hospital los pobres a los que trata de ayudar se congregan y la saludan como a una nueva santa.

La trampa tendida por el film consiste en la interpretación inmediata de éste como un recordatorio de una vida vacía, un insoportable sentimiento de culpa por haber sido sorda al llamado de su hijo o lo comúnmente llamado “alienación de la sociedad contemporánea”, en la que el bullicio social no nos permite escuchar a nuestros prójimos. Más que una alineación de la sociedad, lo que nos permite ver el film es como realizamos transferencias o proyecciones de culpa, pues Irene se libera de la responsabilidad para con su hijo transformándose en una santa, ya que no sólo huimos de la culpa sino que vamos hacia la culpa, nos refugiamos en ella. ¿Cómo explicar esto? por lo general se entiende que la construcción del Otro nos da un lugar dónde verter nuestros actos, yo no tengo la culpa es la cultura, le exigimos al Otro que intervenga y corrija las cosas, en el film Irene se encuentra con lo real, sabe que no hay Otro que justifique el acto ontológico del niño. La protagonista necesita significar la muerte de su hijo, llenar ese espacio que de otra forma marcaría el vacío ontológico que permite al niño el suicidio. De no hacerlo, el sentido del Otro desaparece, pierde su estatus de control, que como un titiritero que guía y maneja los hilos del destino, no es más que un Otro inexistente; el vértigo producido por esta inexistencia del Otro, por esta vaciedad en su conocimiento es lo que no puede resistir Irene, prefiere asumir la culpa, impedir que el Otro se entere de su impotencia, de su muerte o de su imposibilidad de saber. El Otro es aquí más que aquel sobre él que recaen nuestras culpas, dado que no somos capaces de conseguir algo, porque el Otro no nos lo permite, dada la distancia entre lo que queremos lograr y el resultado de nuestra actitud; si no existe este Otro somos plenamente culpables y conscientes de nuestra vida, pues no existe resguardo para

nuestro actuar o no-actuar. El abismo ontológico aparece así como un elemento voraz, nos exige deshacernos de nuestra constitución cultural, de nuestra construcción como sujetos para llevarnos al puro estado de ser, resulta evidente que es esto lo que tememos más, por ello decíamos anteriormente que el acto de Edmundo como el acto del hijo de Irene es un acto de valentía pura, de libertad absoluta.

Lo que Rossellini nos muestra es una lógica de la apariencia. El Otro es puro aspecto exterior, una mera apariencia, pero necesaria para la continuación del discurso que es este estado, ideología o sociedad que es el Otro, y por tanto conservable a cualquier precio. Irene intenta significar el encuentro con lo real que sufre al principio del film, valiéndose tanto del comunismo como del cristianismo: primero convirtiéndose en una obrera que tiende la mano a sus compañeros necesitados, después asumiendo el papel de santa, pues es encarcelada en un manicomio injustamente sólo por ayudar a alguien en desgracia. En ambos casos delega el saber de la inexistencia del Otro; en el caso del comunismo podemos entenderlo al pensar en retrospectiva y analizar la reacción de la gente en el socialismo real, cuyo sistema apunta a mantener la existencia del Otro, un pueblo unido en su respaldo al partido y al socialismo, pero en los cuales nadie cree realmente y que además sabían que nadie creía. “En la realidad cotidiana, la vida puede ser espantosa y estúpida, pero todo está bien en tanto todo esto permanezca oculto a la mirada del gran Otro. Es para su mirada que el espectáculo del pueblo feliz y entusiasta debe ser puesto en escena una y otra vez. Si el gran Otro funciona como el sujeto supuesto al saber, aquí lo hace, por el contrario, como el sujeto supuesto al no saber, como la agencia a la cual debe ocultarse la vulgaridad de la vida cotidiana.”¹⁴³

¹⁴³ Slavoj Žižek, *Goza tu síntoma: Lacan dentro y fuera de Hollywood*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1997, p. 58.

Cuando Irene decide cambiar sus ideales y embanderar los ideales del proletariado, cuando cambia las fiestas por las reuniones políticas, no hace más que recalcar su culpa, al hacerlo se distancia del momento de encuentro con lo real, de se encuentro traumático con el abismo ontológico que da comienzo a este film, ella sabe que no hay nada que pueda justificar o indicar por qué el niño se suicida, sabe que no existe red simbólica que la sostenga y que su única oportunidad es escapar a los linderos de lo establecido. Si Rossellini hubiese aceptado la interpretación común y primaria del film nos hubiese hecho ver a una Irene en busca de la redención, pero no es así, ella se adhiere a las dos corrientes predominantes de su tiempo para indicarnos que sabe que nada de esto es real. Más que huir de la culpa corre hacia ella para afirmar la existencia de un orden, para afirmar al gran Otro. Se trata de la transferencia de culpa, de una proyección de la culpa que recae en el Otro, pero que para funcionar necesita de la existencia de éste, de mantener en secreto su insuficiencia o muerte. Dice Zizek: “la distancia entre lo que queríamos lograr y el resultado efectivo de nuestra actividad, el excedente del resultado respecto de la intención del sujeto, se encarna de nuevo en otro agente, en una especie de metasujeto (Dios, la Razón, la Historia, El judío). Esta referencia al gran Otro, desde luego, es en si misma radicalmente ambivalente. Puede funcionar como un reaseguro tranquilizante y fortalecedor (la confianza religiosa en la voluntad de Dios; la convicción del stalinista de que es un instrumento de la necesidad histórica) o como una aterrorizante agencia paranoica (como en el caso de la ideología nazi que reconoce, detrás de las crisis económicas, la humillación nacional, la degeneración moral, etc., la misma mano oculta del judío).”¹⁴⁴

Tanto la huida al proletariado como el final del film donde Irene es convertida en una santa marca precisamente este intento de preservación de la figura del Otro, al

¹⁴⁴ *Ibíd.* p. 57

acercarse al cristianismo Irene mantiene a flote la idea de un todo poderoso salvador y castigador, da un sentido a la muerte trágica del niño, ella mala madre no supo cuidar de su hijo y por ello él se suicida, la verdad que oculta Irene es la inexistencia de un por qué, al parecer en su vida frívola y solitaria el niño encuentra la realidad ontológica, las significaciones cotidianas y sociales pierden sentido. Por ello cuando Irene mira por la ventana y una multitud de obreros la venera Rossellini nos remarca la huida de Irene hacia la culpa, el suicidio de su hijo es un llamado a su indiferencia y banalidad ante la vida, ella en su peregrinar en el mundo común fuera de la extravagancia de la burguesía, encuentra un motivo y con él una justificación para esa falta de sentido que la atormenta, cuando la gente la venera como nueva santa la redención ficticia le permite cubrir ese vacío. Al cubrirlo se realiza una transferencia de culpa, no hay culpable, el niño simplemente actúa, pero esto ha de ser cubierto, Irene lo cubre, sin embargo el vacío es tal que necesita hacerlo de todas las formas posibles, política y religiosamente, la cultura tiene la culpa del suicidio de su hijo, pues es ella quien lo corrompe, es ella la que nos lleva al punto de perder todo contacto con lo importante, es el sistema capitalista, el placer y necesidad del dinero y una vida cómoda, la que hace que Irene se distancie de su hijo, así como la falta de contacto con su lado espiritual la que no le permite ver este distanciamiento, esta es la culpa hacia la cual huye, es la mentira que cuenta, es la ilusión que pretende crear. No obstante las imágenes y el film en su generalidad nos dice otra cosa, la tristeza y soledad del niño provienen de algo más, algo que no es fácil de decir, que no se puede explicar con palabras, el niño de “*Europa 51*” ha chocado con la realidad ontológica y las imágenes de este film son una puesta en escena para cubrir esta realidad.

Tanto en “*Alemania año cero*” como en “*Europa 51*” los momentos de epifanía, de encuentro con el ser ontológico, son el sustento de la trama, en el primer

film el niño llega a este momento de encuentro, cada imagen da a entender como este niño llega al vértigo del vacío ontológico, el parricidio cometido es únicamente la culminación, lo curioso aparece cuando pensamos estas películas entrelazadas y nos damos cuenta que Edmundo es un niño en choque frontal con la cultura, con los modelos sociales, de ellos es de donde proviene el vacío, pero no se malentienda no es que la cultura lo lleva a este choque, sino que es precisamente por estar en la cultura y por no ir en contra de ella que Edmundo encuentra en las mismas palabras, las palabras de la ideología de su maestro, del cosuelo de su hermana y del rechazo de los niños, la vaciedad del ser. En cambio en *“Europa 51”* el comienzo marca el encuentro, Irene únicamente intenta cubrir ese encuentro o mejor dicho significarlo, quiere darle una respuesta, si Edmundo nos lleva al momento de encuentro con lo real Irene nos lleva a la reacción de este encuentro, Edmundo muere y el hijo de Irene mueren, su encuentro es mortal en todos sentidos, Rossellini quiere darnos cuenta total de lo que es este fenómeno de epifanía, de significación o de no significación del ser, Irene busca significar al ser porque no quiere aceptar que el ser no es nada de lo que ella es o por lo menos de lo que se supone debería ser, sino precisamente esa vaciedad, esa deshumanización a la cual ella rehúsa dejar.

Si Edmundo encuentra un choque con la cultura estando dentro de la cultura, Irene requiere de un elemento extra, la religión. Las ideologías ya no logran significar los actos y requiere ahora de la fe. El final deja ver como Irene asume su papel de santa, pero no nos equivoquemos no es que ella haya alcanzado con el sacrificio un grado de santidad, sino que es este momento donde ella por fin cree su propia mentira, tiene fe en su significación y acepta que este recorrido desde la burguesía al proletario y a través de las creencias cristianas, como buena samaritana, son la respuesta para el acto de suicidio de su hijo, aun sabiendo que nada de esto es verdad, que no existe un por qué para este

acto. Es lo que ha buscado durante todo el film, en “*Europa 51*” no se trata de llegar al momento de epifanía, sino de qué hacer depuse de este momento, de cómo reaccionar ante el vacío que nos deja, Irene necesita esconder este vacío, que el Otro no se entere de su impotencia, de su muerte.

Ahora bien, otra forma de epifanía la encontramos en el primer film de Ingrid Bergman con Rossellini: “*Stromboli*”. Este film nos cuenta la historia de Karin, una joven emigrada de Estonia que al final de la segunda guerra mundial se encuentra en un campo de refugiados en Italia. Después de una serie fallida de intentos por conseguir una visa se casa con un joven pescador italiano de la isla volcánica de Stromboli. En la isla la vida transcurre en una comunidad cerrada de carácter patriarcal: un contacto auténtico con la naturaleza, pero también la costumbre de golpear a las mujeres. Como es de suponerse, Karin pronto se asfixia de la vida de la isla y emprende una larga caminata a través del volcán para llegar al otro lado desde donde parte un barco hacia tierra firme. Sin embargo los vapores del volcán la rodea y sofoca hasta el desmayo, hasta que su figura se desvanece. En este punto debemos hacer notar que existen dos finales para el film, el primero impuesto por la RKO para la versión americana en contra de los deseos de Rossellini, donde Karin despierta en una mañana iluminada y desciende a la isla mientras una voz da qué pensar: “en su terror y sufrimiento, Karin había descubierto una gran necesidad de Dios. Y ahora sabía que únicamente en su regreso a la isla podría esperar la paz”. En la versión italiana donde Rossellini tuvo la última palabra, el dilema queda abierto: la cámara saca de cuadro a Karin y nos deja ver al pueblo y al mar brillando debajo, mientras se escucha decir a la joven: “*estoy acabada, tengo miedo, que misterio, qué belleza, ¡Dios mío! ¡Ho, Dios misericordioso!*”... y una toma del ondulante humo marca el final.¹⁴⁵

¹⁴⁵ Este es según Rossellini un punto de inflexión, un lugar donde las cosas llegan a un fin y se preparan para un nuevo comienzo, es el momento del acto, de la decisión. En una entrevista a Rossellini, cuando le

El director italiano nos muestra un punto de inflexión, un punto de ruptura con la cultura, este momento es el momento de epifanía, el instante en que Karin se encuentra con lo real. En el comienzo del film podemos ver como la isla comienza hacerse cada vez más grande, como aquella pequeña roca que se presenta como un gigantesco atolón, que marca profundamente a la joven, pues es su primer contacto con la brutalidad de lo natural, hasta entonces para ella la naturaleza no representa sino algo un poco abstracto, proviene de un mundo cuyo dominio sobre las fuerzas naturales, sobre el ambiente parece casi total, viene de un mundo de guerra, edificios, límites impuestos por el hombre¹⁴⁶ y curiosamente al acercarse se aproxima a un mundo cuyo límite no es el hombre, sino aquello que se encuentra fuera de su poder, la naturaleza misma, lo real. Karin se encuentra entre dos mundos: el mundo natural y el mundo simbólico. Poco después de llegar a la isla Karin presencia una de las costumbres y ritos más ambivalentes, los hombres parten a la pesca del atún, se dirigen realizando rezos y canciones, mar adentro comienzan a pescar y los grandes y poderosos atunes salen del mar brillando para caer en sus lanchas donde son brutalmente asesinados, a pesar de ser una de las escenas más bellas muestra un horror brutal; la matanza parece recordarnos el gran exterminio de la guerra, una forma simbólica de destacar esta lucha constante entre los hombres; si bien los pescadores no están en guerra, en el momento de la pesca parecen estarlo, es una lucha salvaje con la naturaleza, situados al borde de un volcán en

preguntan si Karin estaba abandonada o regresando a la aldea él respondió: “No lo sé. Eso sería el comienzo de otro film... Hay un punto de inflexión en toda experiencia humana en la vida, que no es el fin de la experiencia o del hombre, sino un punto de inflexión. Mis finales son puntos de inflexión. Luego comienza de nuevo; pero, en cuanto a qué es lo que comienza, no lo sé.” Peter Brunette, *Roberto Rossellini*, Buenos Aires, Paidós, 1995, p. 126.

¹⁴⁶ Hay que recordar que el comienzo es la narración de la joven en un campo de refugiados donde una malla de acero le impide salir y tomar su vida, depende de la decisión de gente extraña y la rodea la artificialidad de una muralla, curiosamente resulta que ella sale de una prisión construida por el hombre para ir a una prisión construida por la naturaleza o por lo menos parece ser la premisa que sustenta la relación trágica entre la joven y su marido. Más que alcanzar la visa para su libertad, Karin es dada en custodia a otro hombre de quien intentará también huir.

una isla casi desértica los hombres intentan dominar una fuerza que parece no querer ser dominada y que más tarde mostrará no poder serlo.

La escena horroriza a Karin, pues es el primer momento en que muestra descontento, porque no se siente parte de la comunidad, no encaja en las reglas y roles sociales, no está contenta con la pesca, no puede actuar como las demás mujeres que vitorean a sus hombres, dado que no puede bajar la cabeza y asumir su lugar como esposa esclava. Karin lentamente se aleja del orden simbólico de la isla, intenta hablar con su marido pero este la rechaza, pide ayuda al padre y este le dice que las cosas son así, las mujeres de la isla la excluyen, todo esto empuja a Karin a huir, a realizar un acto, el suicidio simbólico. Este es el acto final cuando Rossellini deja abierta la posibilidad de que Karin regrese a la isla o de que parta a tierra firme, el punto cero que nos da la absoluta libertad, lo que Hegel llamo negatividad abstracta. El suicidio de Karin es así diferente al sucedido de los niños de *“Alemania año cero”* y *“Europa 51”*, los niños tienen un encuentro con lo real y en este encuentro pierden la vida, en *“Stromboli”* el encuentro con lo real lleva a la protagonista a su “ser ahí” sin dejar ver qué es lo que sucede después, el conjunto de imágenes está sujeto a este momento preciso. Si las anteriores películas pueden considerarse como complementarias, como un antes y un después del encuentro, *“Stromboli”* es el encuentro, cada imagen condensa y prepara para este final que no es un final sino el acto mismo.

Desde el comienzo hasta el fin el personaje femenino intenta huir de la pérdida, intenta superarla y a la vez evadirla. Karin no desea perder, el desarrollo del film muestra esta lucha con la pérdida: Primero acepta casarse y partir a una isla que bien podría ser otra cárcel; nunca intenta escapar ni del campo de refugiados ni de su rol de esposa, habla con las mujeres, con su esposo, con el padre. Todos los intentos por obtener su libertad son a través de los órdenes sociales, solicitando visas o

convirtiéndose en ciudadana italiana al casarse. Cuando nada de esto funciona Karin se suicida simbólicamente, porque sabe que al huir estará fuera del orden social, fuera de las significaciones, que al caer ante la magnitud del volcán la pérdida se acentúa y Rossellini nos deja ver como el acto de suicidio la lleva a la comprensión de su pérdida, la pérdida de una pérdida, entre los vapores tóxicos la joven comprende que todo aquello que temía perder es totalmente nulo. “Podríamos decir también que Karin experimenta el sentido de la tautológica de Dios: toda su experiencia puede ser transcrita como “Dios es... Dios”, denotando la coincidencia última de Dios como furia que todo lo destruye y Dios como serenidad dichosa. Después de que atravesamos el punto cero del suicidio simbólico, lo que un momento antes se presenta como la vorágine del furor arrebatando, toda existencia determinada se transforma milagrosamente en dicha suprema, tan pronto como renunciamos a todos los lazos simbólicos”.¹⁴⁷

Desde Jacques Lacan podemos decir que en el acto caemos en cuenta que en la pérdida no haya nada que perder, la naturaleza, lo real, el ser es más grande que las construcciones sociales a las cuales nos sometemos, este es el punto de inflexión, o la confrontación con lo real. Rossellini deja abierta la posibilidad del regreso de Karin o su escape de la isla, pues nada de esto es lo realmente importante, lo primordial es este momento en que ella accede al ser, conviene con la realidad, cuando se excluye del simbolismo social, porque mientras mantiene la esperanza de alcanzar su libertad mediante el orden social y simbólico Karin es incapaz de encontrarse con su ser, es incapaz de enfrentar la realidad, es en el temor por la pérdida, en la confrontación con este temor, cuando se puede enfrentar a la realidad-real.¹⁴⁸ Al abrir los ojos la joven se

¹⁴⁷ Slavoj Žižek, *Goza tu síntoma: Lacan dentro y fuera de Hollywood*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1997, p. 62.

¹⁴⁸ Slavoj Žižek concibe una relación directa entre el *objeto a* y la realidad sobre la cual funcionamos. Para explicar esto se adentra en un análisis del film “*Matrix*” en su libro “La suspensión política de la

encuentra con otro mundo, sabe que de alguna manera ya sea partiendo o regresando volverá a la significación, a la palabra fundante, pero por este momento, en ese momento es libre, es capaz de ver un mundo completamente natural que no necesita de significaciones o roles, que no define o supone, simplemente es. La trampa tendida por “*Stromboli*” consiste en una interpretación sencilla de este final, donde podríamos suponer que a través del momento de epifanía, Karin se da cuenta de la frivolidad de la vida en la aldea. Sin embargo Rossellini hace hincapié en el momento en que la joven vive antes de la palabra fundante, a la simbolización de la aldea para volver a ser activa, con el encuentro con lo real ella ha accedido a la “libertad abstracta”, sólo que no es una libertad sostenible de manera eterna, sino experimentable únicamente a través de todo acto que atravesase por el punto cero o suicidio simbólico.

En un momento clave de esta escena final Karin levanta los ojos en busca de algo entre las laderas del volcán y el humo que la envuelve, mantiene una mirada de esperanza, tal vez alcance la libertad, esa libertad tan ansiada y buscada por todo el film, el brillo en sus ojos es el mismo que aparece al principio cuando ella logra salir del campo de refugiados. Sin embargo esta mirada, mirada de búsqueda, parece nunca llevarla al objeto buscado, en cada close-up Rossellini se empeña en mostrarnos esos ojos profundos y brillantes entre el borde del llanto y el deseo, un deseo que no puede

ética”. En este análisis uno de los puntos cruciales es la manera en que la matrix, la inteligencia artificial que domina y crea un mundo mental donde los humanos son controlados, concibe la realidad. El personaje del film, Neo, intenta despertar a los humanos de su sueño virtual para llevarlos a una realidad apocalíptica. Pero el problema que plantea Žižek consiste en este regreso a lo real, a la realidad o para usar su terminología la realidad-real. Es decir, por un parte tenemos la construcción social y lingüística que es nuestra cultura y por otra aquello que estamos buscando siempre, y que en Lacan podemos identificarlo como *objeto a*, lo real que se encuentra más allá de nuestra realidad convencional, más que una realidad palpable es una realidad desconceptualizada, una realidad del ser. La realidad real es precisamente este espacio vacío que permite que construyamos sobre él, pero que al mismo tiempo nos indica una ausencia, que es continuamente buscada por nuestro deseo, pero que una vez alcanzada nos regresa forzosamente a la significación, pues lo que nos permite su apreciación es la carencia que está siempre ya dada en sí misma y que constituye el en sí buscado. Por ello volviendo a nuestra película Karin ha de regresar o escapar no importa, lo importante es este momento de encuentro con la falta, con la realidad real que no es material pero tampoco simbólica, no es una construcción lingüística sino el espacio donde podemos construir y sobre el cual ella ha de construir una vez que este momento es alcanzado, donde todo nuevamente gira entorno a este momento preciso de la falta, del *objeto a* causa del deseo.

reprimir. El deseo de la joven de “*Stromboli*” se muestra con cada mirada hacia la isla, en una relación casi amorosa entre la naturaleza y la brutalidad de la isla; son en estas miradas en búsqueda constante por algo que se desea pero que no se conoce que se funda todo el film. Cuando la mirada de la joven se pierde en el final Rossellini nos marca por fin el acto, pasa de esta mirada de búsqueda, de deseo, a una mirada de asombro, de paz, por fin logra ver el objeto buscado. En su travesía por encontrar ese objeto de deseo, el *objeto a*, la joven comprende que lo que temía perder antes no existe, este es un acto de renuncia de sí, de su propio ser y con ello la suspensión de lo que era antes. Lo advierte Zizek: “el acto no es simplemente algo que llevo acabo, después de uno, literalmente no soy el mismo que antes”.¹⁴⁹ Debemos entender que tanto el concepto de acto al que se refiere Zizek, como el acto presentado por Rosselli, no indica ni puede indicar nada a futuro, si recordamos el reclamo más constante a este film es cómo termina, pues parece no tener un final; dado que queda la posibilidad abierta es en si mismo el final, cuando Karin sucumbe ante el enfrentamiento con la realidad sufre el acto o mejor dicho pasa a través de él, el acto que más que ser llevado acabo es sufrido e implica una aniquilación del sujeto y un posterior renacimiento. Podemos decir que el acto es en cierto sentido una inexplicabilidad radical, pues después de él todo es puesto en cuestión, mi ser, mi definición como sujeto de una cultura y con ello mi identidad simbólica. Todo acto es al final una trasgresión, de ahí que pueda enlazarse con Hegel, concibiéndose de manera negativa, pues es un acto de aniquilación, de extirpación, donde no se nos dice ni propone nada a futuro, no nos dice nada sobre qué saldrá de él y al final no importa pues su resultado es insignificante ante el No del acto puro. Para explicarlo de otra forma, el acto cambia radicalmente la realidad, sin embargo no podemos predecir o decir que rumbo tomará esta transformación, al ser una trasgresión

¹⁴⁹ *Ibíd.* p. 62.

o delito sobre el límite impuesto por la comunidad simbólica a la cual pertenecemos, por lo que se convierte en una ruptura después de la cual nada sigue siendo igual. Aunque la historia puede ser dilucidada *a posteriori*, al estar en el acto, en el fluir del acto, somos incapaces de prever su curso. Todo acto es espontáneo no es pensado o programado debido a que es un proceso continuo ininterrumpido donde puede darse un acto tras otro, de ahí que la realidad simbólica que emerge del acto sea un mero subproducto, pues lo que acontece del acto carece de una planificación sobre lo nuevo.

Rossellini parece tener esto en mente al filmar estas tres películas, cada una de ellas indica una nueva condición, es como si el director italiano intentara mostrar con sus imágenes la manera en que caemos al mundo, nos deja ver como nacemos simbólicamente en el enfrentamiento con lo real, ya sea antes del acto, después de él o en el acto mismo. De manera sucinta podemos decir que la trilogía analizada es la persistencia de una idea, poner en escena al Ser, darnos su imagen. Cabe aquí una frase de Lacan: “el deseo es deseo de ser, bajo todas las significaciones de Rossellini el ser se expresa bajo diversas y cambiantes significaciones, las imágenes, los personajes y las situaciones apuntan a este ser de múltiple significación, a este encuentro con los espacios vacíos que evitan un significado último, un deseo alcanzado o una definición absoluta. En “*Stromboli*”, el final es el comienzo de algo porque intenta representar una constante en la vida humana, el deseo de búsqueda.

¿Como llamar a este cine?

Los filmes tratados anteriormente intentan desintoxicarse de una construcción artificial que se denomina gran Otro. En ellos los personajes intentan asumir su lugar real en la cadena significativa, pretenden dejar de ser significados, es un cine del vértigo ante el encuentro del ser. Es por ello que generan un vacío sobre el cual es difícil pasar, pues

primero han de romper con la cadena significativa para después poder llegar a su lugar ideal. El cine de Rossellini no es un cine de lo bello en el sentido más tradicional del término, incluso podría decirse que más que estético es un cine de lo sublime, que puede ser en ocasiones monstruoso y en otras espiritual. Los llamados filmes neorrealistas, y en especial los últimos filmes de este director, marcan el rompimiento con la narrativa tradicional de lo trágico, como base del filme, para dar paso a este intento de apego a lo real.

“*Alemania año cero*”, “*Europa 51*” y “*Stromboli*” encarnan dos tiempos en la filmografía de este director, pero más aún señalan el paso de un cine neorrealista al denominado cine moderno. “*Alemania*” retoma la realidad en la que se encuentra, es un escándalo llevado a su más alto nivel, pues trata del niño que se convierte en asesino, el niño que escapa de la construcción simbólica, donde entre el deambular Edmundo tropieza con el ser, con la realidad, ese espacio que permite que todo comience de nuevo y en su vértigo decide ser absorbido. Es el encuentro con la verdad, pero no la que queremos escuchar, sino la que se encuentra en las cosas mismas, en la literalidad de las cosas. Solía decir Rossellini: “yo no describo el momento, sino la espera”. Es un cine de la revelación, de la verdad revelada. Y es que siguiendo a Eric Rohmer quien en una entrevista dijo a Francois Truffaut: “El talento de Rossellini consiste en su falta de imaginación”.¹⁵⁰ El cine de Rossellini es un cine directo y ontológico del cual emerge una verdad, ofreciéndonos una realidad menos elaborada, más literal, más real. Quizás por ello nos es tan difícil poder reconocernos en los ojos del niño mientras envenena a su padre, pues la falta de expresión en su rostro está desprovista de cualquier sentimiento de culpa, nadie lo obligó, nada lo ha influenciado.

¹⁵⁰ Cf. Alain Bergala, “Roberto Rossellini y la invención del cine moderno”, en *Roberto Rossellini el cine revelado*, Buenos Aires, Paidós, 2000, p. 28.

Rossellini se ha dado cuenta que la ficción sólo es al final parte de la realidad que intenta describir y que a la vez intenta enmascarar. El llamado padre del cine moderno ha creado un cine del encuentro en el que lo que realmente fascina a este director es la espera de este instante milagroso de epifanía en el que de la materia inanimada, de repente, misteriosamente, nace la conciencia: el cine del enfrentamiento. Decía Rossellini: “¿El cine? ¿Qué función puede tener? La de poner a los hombres frente a las cosas, las realidades, tal como son”.¹⁵¹ Rossellini es sin duda, como muchos teóricos piensan, el primer cineasta convencido de que, de todas formas, se haga lo que se haga, cualquiera que sea la voluntad de inventar una ficción, una película siempre es el documental de su propio rodaje.

No obstante me atrevería a decir que, y por ello he comenzado analizando otros filmes que señalan condiciones distintas a este cine moderno, que el cine es siempre algo más que moderno o posmoderno. Si seguimos los rasgos que caracterizan al postmodernismo de Frederic Jameson: “una nueva superficialidad que se encuentra prolongada tanto en la teoría contemporánea como en la nueva cultura de la imagen o simulacro; el consiguiente debilitamiento de la historicidad, tanto en nuestras relaciones con la historia oficial como en las nuevas formas de nuestra temporalidad privada, cuya estructura “esquizofrénica” (en sentido lacaniano) determina nuestras modalidades de relaciones sintácticas o sintagmáticas en las artes predominantemente temporales; un subsuelo emocional totalmente nuevo podríamos denominarlo “intensidades” que pueden captarse más apropiadamente acudiendo a las antiguas teorías de lo sublime; las profundas relaciones constitutivas de todo ello con una nueva tecnología que en sí misma representa un sistema económico mundial completamente original; finalmente, y tras un breve repaso de las modificaciones posmodernistas de la experiencia vivida del

¹⁵¹ Roberto Rossellini, “Diez años de cine”, en *op. cit.*, p. 32.

espacio urbano en cuanto tal, añadiré algunas reflexiones sobre la misión política del arte en el nuevo y atribulado espacio mundial del capitalismo multinacional avanzado”.¹⁵² Nos daremos cuenta que algunas de estas características también se encuentran en los filmes de este director italiano, al cual hemos escogido precisamente por ser considerado como padre del cine moderno, pero más importante aún, por romper con su tradición cinematográfica y a la vez encarnar algunos elementos que distan de ser meramente modernos, pues tanto en “*Europa 51*” como en “*Alemania año cero*” y “*Stromboli*” e incluso en “*El general della Rovere*”, se gesta un momento de intensidad que refiere precisamente a este momento de encuentro con la verdad, una verdad que siempre cambia, y a la vez aluden a un cine que no es meramente estético sino sublime.

El cine está reflejando parte de la realidad que lo rodea y habla de eso que lo rodea, como dice Rossellini: “pone al hombre frente a las cosas”; y esta es su función; por ello es que juega con los elementos de distintas posturas intelectuales o sociales de la historia humana. ¿Cómo llamar a este cine que fue una de las preguntas iniciales, pues el término moderno no aludiría por completo a lo que se intenta expresar? Aun cuando se le denomine de esta manera a este director italiano creo que el cine que hemos descrito, y por ello el salto del cine mudo de Chaplin a Rossellini es, más que un cine moderno o posmoderno, un cine del encuentro, del encuentro con la verdad y del encuentro con la libertad absoluta del Otro, del encuentro con el sujeto, con lo más íntimo del sujeto, el encuentro con el inconsciente, con el Otro Orden simbólico y cultura, para darnos cuenta de cuál es su función real en nuestro entorno, para constatar que somos nosotros quienes condensamos la realidad y nos encontramos inmersos en la naturaleza. En este instante viene a mi una pregunta ¿si el inconsciente se estructura como un lenguaje y el cine crea su propio lenguaje no estaremos ante un cine que de

¹⁵² Frederic Jameson, *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Buenos Aires, Paidós, 1991, pp.21-22.

manera primaria emerge y pone en escena al inconsciente en imágenes? Puedo decir que la intuición de Žižek al relacionar al cine con el pensamiento filosófico y lacaniano consiste en ver en las imágenes un pensamiento en movimiento, un pensamiento relacionado directamente con la *psique* humana. Porque las imágenes del cine son imágenes de la realidad-real, contienen ese objeto buscado, deseado, que no podemos alcanzar, pues en el cine somos bajo todas las significaciones y a la vez bajo ninguna. Si la poesía nos permite ver por un instante al ser, el cine hace lo mismo, la única diferencia es que podemos volver para dejarnos ver nuevamente y en cada nueva mirada aparece un nuevo fragmento, un pedazo más de realidad que la primera vez pasó desapercibido, porque el inconsciente parece ser más comprensible mediante imágenes que mediante palabras. Žižek hace las veces de un psicoanalista: deja que el cine hable y únicamente señala lo que ha dicho.

2.3. HISTORIA EN EL CINE: UN NUEVO SENTIDO

El cine es:
memoria de la historia/historia de la memoria de este siglo.

Beatriz Sarlo

Como anteriormente hemos visto cuando las imágenes-movimiento aparecen traen con ellas una serie de reformulaciones a nuestro mundo; el cine se nos presenta como una invención del siglo entrante que refleja los deseos humanos, cual fábrica de sueños, un medio de comunicación y entretenimiento. Con las imágenes que se generan del cinematógrafo la realidad no sólo se recrea, también se puede controlar a voluntad. Como hemos visto el cine no solo refleja, piensa y en este movimiento o impulso nos involucra. Es así como a principios del siglo XX, con las guerras mundiales, el cine adquirirá una importancia fundamental para la sustentación de las ideologías fascistas, pero también contra estos regímenes, narrando no sólo lo acontecido en el ambiente

político y social sino también aquello que acontece en la intimidad de los espectadores, ya sea perturbación o deseo.

La importancia propagandista del cine es el punto de partida para la sustentación de un cine que sirve tanto para la denuncia como para el apoyo. Las imágenes son en este instante la unión de un mundo que se ha convertido en un lugar mucho más pequeño, pues en la imagen reconocemos a los otros, donde la indiferencia de lo que sucede en cualquier otro rincón del mundo termina, sobre todo al ver en la pantalla un rostro similar al tuyo, un nombre y una situación familiar. Este es el problema y la tesis que hemos de intentar sustentar en este apartado, en el que el cine será entendido como un lenguaje que afecta y sustenta las opiniones sociales y políticas, y que en consecuencia plantea toda una nueva forma de concebir el entorno, modificando así nuestra relación con la historia.

También veremos en el cine el mayor reclamo y la forma de argumentación ante las inclemencias de una política racista e inhumana. Porque en el cine encontramos la forma más directa y comprensible de acceder a lo que sucede en otro lugar, de entender como las ideologías pueden ser funestas. “El gran dictador” será una de las películas más significativas, por ser una sátira y comedia sobre lo que sucede tras un loco que pretende ser visto como un conquistador. En un tono profético, Chaplin anuncia, años antes de ser visto como una amenaza, que el Führer debe ser eliminado, debido a que su política carece de humanidad, a través de una denuncia crítica, tomando una posición política. No es extraño que gracias a la dimensión estética de lo cómico un mimo revele las desviaciones de la condición humana servil.

Pero lo anterior no es lo único importante en el devenir de la imagen; los filósofos y pensadores que hemos revisado hasta ahora nos han permitido vislumbrar una idea más sobre el cine: el cinematógrafo no sólo crea un sentido histórico distinto,

sino que en su interactuar con la cultura marca una historia que no podría ser narrada de otra manera que no fuera en imágenes. Una historia más que social y política, de corte psicológico, como “El gabinete del doctor Caligari”, es un parte aguas en la interpretación psicológica que podemos hacer de los filmes alemanes; después de éste se da una implosión en la argumentación cinematográfica que ayuda a encontrar los elementos que dan forma a la comunidad alemana, narrando toda una historia psicológica.

Ahora bien, desde este momento estamos puntualizando dos formas distintas de interpretar la historia a través del cine: una que intenta definirse mediante la relación entre lo acontecido en el ámbito social y político que rodea a los filmes y que podríamos concebir como una historia cinematográfica política y social; la segunda puntualiza la condición psíquica del entorno, donde los personajes hacen las veces de representaciones de deseos o temores que rondan en el ambiente y que podríamos definir como una historia psicológica cinematográfica. De entre estas, es decir, de entre la historia del ser cinematográfico, emerge una nueva historia, una historia propia, que cuenta no sólo su devenir como cinematografía sino que además plantea una historia humana a través del cine mismo; Jean-Luc Godard es sin duda uno de los máximos exponentes de esta historia humana en imágenes, a través de su construcción de la historia del cine narra también la historia humana del último siglo, una historia que más que ver con momentos específicos explicita en imágenes, ideas y percepciones, permitiendo con su “*Histoire's du cinéma*” adentrarnos en una historia humana global del devenir racional, entendido como concepción de ideas, arte, formas y vida. Comenzaremos analizando la primera de estas formas de historia que se desprende del séptimo arte.

2.3.1. EL CINE: SU RELACIÓN SOCIAL Y POLÍTICA: LA GUERRA EN LA VISTA DE UN MIMO; EL GRAN DICTADOR

“Solo hay una cosa que interesa al hombre, el hombre”.

Pascal

Thomas Hobbes sostenía que la sociedad está basada en la necesidad de salvaguardarse de la condición natural, de un denominado “estado de naturaleza”, por lo que los seres humanos implantamos un sistema de sociedad que responde a un órgano superior a él, que denomina Leviatán, un momento en el que surge el estado. El estado es un medio por el cual los hombres procuran su supervivencia cediendo su libertad a otro más fuerte para que éste decida por él. Lo irónico es que el concepto de “Estado” se encuentra sustentado en la decisión de ceder algo a lo cual denominamos libertad, algo de lo cual parece no tenemos conciencia hasta que se nos arrebatada. La única acción completamente libre por tanto es decidir añadirnos al Estado, pero al añadirnos perdemos nuestra libertad, pues se está otorgando nuestra capacidad de decisión a otro que ha de procurarnos el bien.¹⁵³ Para ser libres hay que dejar de ser libres ¿cómo superar esto?

Las respuestas a la anterior pregunta son vastas y variadas. La filosofía política, así como la misma reflexión sobre la cultura y el Estado han intentado responder a esto, desde el viejo concepto de democracia (el gobierno por el pueblo o gobierno del pueblo) hasta el liberalismo o el anarquismo (una sociedad sin gobierno o gobierno de todos) buscan la repuesta a una libertad que no puede ser total y que sin embargo se presenta indispensable. No nos detendremos a averiguar cómo la historia del pensamiento político y social ha respondido a ello, pero sí en cambio nos aventuraremos a sustentar una intuición que se desprende desde el mismo concepto de Estado: “la libertad nunca fue nuestra, pues es un concepto que responde a una negación, sólo somos libres y nos damos cuenta de que somos libres al ver fracturada o amenazada esta libertad; el truco

¹⁵³ Cf. Thomas Hobbes, *El Leviatán*,

consiste en que la libertad que el estado nos proporciona es una libertad ficticia, pero es la única a la cual podemos acceder”.

Esta libertad es la que ha de ser resguardada o toda costa, pues es nuestra creación y como nuestra responde a nuestras condiciones. Aquí es precisamente donde se liga la cinematografía, donde las vertientes confluyen. El cine crea realidades pero también es testigo, pero un testigo que puede ser dirigido, puesto que el ojo de la cámara apunta hacia una dirección, vuelve la vista y observa otra cosa, porque al final quien dicta que se encontrará en el recuadro del lente es un individuo social, un ser humano que proviene de una cultura y de un tiempo, que posee una situación y una serie de deseos. El cine puede ser una herramienta para crear o sustentar esta libertad ficticia.

Los mejores ejemplos de esta relación pueden encontrarse en el siglo XX, con las dos guerras mundiales. Directores como Griffith y Milles en Estados Unidos responden ante los embates de una primera guerra mundial, insertando temas en sus películas que serán centrales en su obra: “The great love” o “El gran amor” de Griffith es una exaltación a los aliados y demuestra su postura a favor de los ingleses; “The little American” o “La pequeña heroína” de Milles es un film con una postura despiadada y abierta ante el bloque encabezado por Alemania. Con estos y otros filmes la sociedad comienza a condenar las atrocidades alemanas; Lowella O. Parsons al ser citada por Lewis Jacobs en su libro “La azarosa historia del cine americano” afirma que “nada ha hecho tanto daño al imperio prusiano como estas películas sobre las atrocidades alemanas”. Documentales en algunos casos e historias ficticias en otros, el cine incide de manera significativa en la forma en que es percibida esta primera guerra; estos filmes de contenido social no sólo han reflejado una realidad, sino que la condenan a través de juicios morales y políticos, cuartando nuestra libertad de juicio o dándonos la libertad

de acceder a estas imágenes y elegir su interpretación, aunque no sin condenar a diversas naciones.

La cinematografía de temas bélicos no se detiene en este momento; el periodo de la posguerra es marcada por argumentos de paz y de un acuerdo que pretende solucionar los problemas mundiales. Pero las reacciones no se hicieron esperar; en Europa la cinematografía alemana comienza a enarbolar los temas patrióticos, los grandes directores alemanes de este tiempo consiguen con sus imágenes identificar los valores de la naciente nación alemana, sorprendiendo con su fuerza y profundidad a los cineastas del mundo. Fritz Lang, con sus “Nibelungos”, nos devela las leyes germánicas; Murnau con el misticismo de su “Nosferatu”; Wegener mostrando las leyes populares mediante sus documentales. Este resurgir de claves más antiguas se vincula a la reacción contra la realidad, contra el impresionismo pictórico y el naturalismo literario. Al hacerlo se logra una visión particular, individual, distorsionada de la situación real que hace posible vivir en una cierta tranquilidad, frente al hundimiento de la sociedad.

Así pues, el cine es víctima del totalitarismo, ya que se le imponen elementos de los sistemas de gobierno: en primer lugar al cine se le centraliza y cobija bajo el manto de un organismo estatal dirigiendo la labor cinematográfica; un ejemplo de esto es la Dirección General de Cine en el Ministerio de Propaganda mussoliniano en el fascismo italiano; en segundo lugar se instaura una política de protección al cine nacional frente a la influencia del extranjero; en tercer lugar la cinematografía es utilizada como un medio para exaltar los valores y virtudes de la ideología dominante del país. Con estas medidas el cine comienza a someterse a las ideologías fascistas como un medio de control y de creación de lo que será la cultura, que con las imágenes se controla y dicta lo que la realidad es, lo que se pide que sea y lo que se le permite ser.

Durante el fascismo italiano Mussolini, también conocido como el Duce, utiliza la cinematografía como una forma de exaltación del partido, resaltando con estos filmes dos conceptos fundamentales para su ideología: la gloria del soldado y el nacimiento de un imperio. Este tipo de película el Duce arrastra a su pueblo a sus deseos imperialistas. El film que da cuenta de esta identificación de Mussolini con los grandes emperadores de la historia es “Escisión el Africano” (1937), dirigida por Carmine Gallane, en la que se unen los deseos imperialistas y militares con el antiguo esplendor del mundo romano, renovando claves históricas. Sin embargo lo más destacado de la intervención de este fascismo italiano en la cinematografía es la creación de una estructura que sirve para el desarrollo del cine italiano, junto con la dependencia de una serie de organismos oficiales de control de propaganda y una serie de elementos que tienen que apoyar el desarrollo del nivel industrial. En este periodo se da la creación de grandes estudios que han de servir tanto para la creación del cine nacional como, justo por su desarrollo técnico a producciones extranjeras. Todo ello controlado por la Dirección General de Cine del Ministerio de Propaganda.

No sólo el fascismo italiano hace uso de la cinematografía, también es utilizado y aprovechado por el nazismo alemán. Para comprender el papel de la cinematografía en esta ideología es necesario citar la siguiente frase de Adolfo Hitler: “el arte es una misión y esta obligado al fanatismo”.¹⁵⁴ El cine es entendido como el medio más moderno para obrar sobre las masas, exigiéndole una transformación de su estilo para lograr representar las ideas nacionalsocialistas en su producción. Es decir, el cine debe crear una realidad a imagen y semejanza de la creación de realidad del Estado: una libertad ficticia para sus ciudadanos. Así se crean en Alemania tres organismos que influyen directamente en el cine: el Ministerio del Reich para la Información y la

¹⁵⁴ Cf. Ángel Luis Hueso, *El cine y el siglo XX*, Barcelona, Ariel, 1998, p. 90: Adolfo Hitler, *Mein Kampf*, Fischer, 1962, p. 14.

Propaganda, encargando de la sección V para el cine en particular; la Cámara Nacional de la Cultura que tiene como misión todo lo que concierne a la vida artística y cultural de la nueva Alemania; y la Cámara Nacional del Film, encargada de la totalidad del cine. Así, desde la organización, todo aquello que tuviera que ver con la producción y planificación de una película, la organización profesional, los reglamentos generales, salas, programas, necesidades de las salas etc., y todo lo relacionado con los filmes era analizado por esta cámara, así como los contenidos de las películas que se deseaban producir y proyectar. La creación cinematográfica en este tiempo no sólo se detuvo en los filmes, sino que además se incitaba a la creación de documentales, exaltando las campañas militares; W. Ruttmann con su *“Seig im Osten”* es quizás el más grande de sus directores documentalistas.

El comunismo soviético tampoco se queda atrás y produce al igual que los anteriores una serie de institutos de cinematografía. Eisenstein con su *“Acorazado Potemkin”* y *“Octubre”* realzan al ejército y el ideal soviético. Directores como Pudovki y Dovjenko siguen esta intención. Los soviéticos en cinematografía cuentan con los más grandes directores y son estos los que han de dar al pueblo soviético una serie de héroes en los roles de sus soldados y sus dirigentes. El cine se adhiere al realismo socialista y reproduce escenas y batallas históricas. Eisenstein, en una conferencia dictada en la Sorbona en 1930 sostiene: “...hemos descubierto una forma para obligar a pensar al espectador en una dirección determinada. Montando nuestras películas de manera científicamente calculada para crear una impresión determinada en un público determinado, hemos desarrollado una poderosa arma para la difusión de las ideas sobre las que se basa nuestro sistema social”.¹⁵⁵ No hay duda de que el cine dentro

¹⁵⁵ Cf. *op. cit.*, p. 96.

del fascismo es un medio de control, enajenación y creación de una realidad que debe estar basada en las ideas de sus sistemas sociales.

Hasta aquí hemos intentado mostrar la influencia del cine en los sistemas políticos y sociales de la posguerra y anteriores al holocausto, donde el cine se nos ha mostrado como una forma de control de las masas, un medio de difusión de las ideas de los sistemas políticos y un aparato que crea una realidad que promovida por los dirigentes políticos. Sin embargo, el cine también posee otra cara, una que al principio mencionamos, el cine también es un gran crítico que denuncia las atrocidades que cometemos a través de sus imágenes. Intentaremos mostrar este lado positivo y necesario para la cinematografía.

“El gran dictador” es la denuncia de un mimo, en un periodo de guerra en el que el cine es utilizado como una forma de control; sin embargo, el cine se convertirá en las manos de Chaplin en una denuncia de nuestras atrocidades; con Chaplin el cine es el que nos indica cuanto nos hemos desviado de nuestra propia condición humana; un mimo nos marca lo ridículo que somos al encarnar papeles de emperadores. Si el cine se encuentra mediado siempre por una subjetividad de la cual parece no poder escapar, también es cierto que el cine requiere de una realidad sobre la cual fundarse aun cuando sea únicamente para construir la suya. Por más fantástico que el cine parezca siempre se encuentra la presencia de la realidad, en esta presencia es donde el cine ejerce su labor primordial para con nosotros los humanos, pues es en este pedazo de realidad donde indica y critica nuestra condición humana.

En el cine se da una amalgama de realidad y sueños, de subjetividad y objetividad que no pueden desasociarse; la magia del cine es precisamente la unión de esto, ya que la participación de la subjetividad sobre las imágenes objetivas le dan alma y cuerpo a las presencias objetivas. Dice Morin al referirse a la realidad e irrealidad del

cine: “subjetividad y objetividad no solamente están superpuestas, sino que renacen constantemente una de la otra, ronda incesante de subjetividad objetivante, de objetividad subjetivante. Lo real está bañado, rodeado, llevado por lo irreal. Lo irreal está amoldado, determinado, racionalizado, interiorizado por lo real”.¹⁵⁶ Esto es precisamente lo que sucede en “El gran dictador”, donde el film narra la situación de una nación ante sus dirigentes nazis, nos indica la locura de un hombre que pretende ser considerado como un dios, que trata de dominar a la humanidad y que cree saber cual es la raza perfecta. Pero intentemos analizar este film.

“El gran dictador” (1938) de Charles Chaplin es la historia de un barbero judío que en la primera guerra mundial salva por azar a un destacado piloto de combate alemán que más tarde se convertirá en un comandante del dictador de Tomania, Adanoid Hynkel; se trata de una sátira de la Alemania nazi; las similitudes son marcadas pues a fin de cuentas la idea nace de la semejanza del personaje ya mítico de Chaplin, Charlot, el vagabundo con Adolfo Hitler. La comedia de situaciones al más puro estilo del director Charles Chaplin es sin duda una obra maestra, significativa por múltiples motivos, en particular porque será la primera vez que Chaplin hable en la pantalla y porque esta película marca el final de Charlot el vagabundo. “El gran dictador” es una denuncia de la situación vivida en Alemania años antes que estalle la guerra.

Todo comienza cuando el barbero judío salva al piloto alemán que se convertirá en el comandante Schulz, y al hacerlo pierde la memoria y no despierta hasta varios años después. Cuando despierta la situación es completamente diferente, los guetos judíos son ahora aterrorizados por las tropas de asalto y el país por el que años antes luchó lo persigue por ser judío. Al mismo tiempo, el dictador Adanoid Hynkel (un

¹⁵⁶ Edgar Morin, *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Paidós, 2001, p. 141.

nombre compuesto por Adolf y paranoia), pretende la dominación del mundo y requiere invadir una pequeña nación que, para complicar la trama, se encuentra en peligro de invasión por la figura de Napoloni (nombre compuesto por Napoleón y Mussolini). Hykel da la orden de dejar a los judíos en paz por un tiempo mientras consigue un préstamo que le permitirá lanzar su campaña bélica contra el mundo. Un periodo de paz que es tomado por nuestro personaje para cortejar a la heroína del film, que no es más que una chica huérfana que trabaja en la pensión en que él vive, pero que tiene más fuerza y carácter que el resto de los judíos; es ella quien lucha contra los soldados cuando estos intentan capturar al barbero. Esa escena es digna de recordarse, el barbero borra de su ventana las letras pintadas por las tropas de asalto que lo identifican como judío; aun no se da cuenta de lo que hace, pues apenas ha recobrado la memoria; las tropas lo persiguen y se realiza otro de los gags a los que nos tiene acostumbrados el director; de repente al verse completamente rodeado por los soldados la chica se asoma por la ventana de su casa y con una sartén golpea uno por uno a los soldadazos; el barbero escapa, pero no por mucho tiempo, pues las tropas regresan en mayor número con la intención de terminar con él; ahora sí no puede escapar porque lo superan en número elevado, arrojan una cuerda a un poste de luz y comienza a ahorcarlo; en ese instante pasa el comandante Schulz, quien reconoce a ese hombre como el que le salvó la vida en la primera guerra mundial años antes, y lo toma bajo su protección, indicando a los soldados no tocar a nadie de esa casa. Mientras esto sucede en el palacio de Hykel se da otra de las escenas más sobresalientes y críticas de la historia. El dictador comienza su danza con un globo terráqueo. Resulta difícil expresar en palabras lo que ahí sucede, porque el dictador se encuentra en un gran salón detrás de un escritorio que tiene en su fondo un gran sol que ostenta las dos cruces, a la manera de la suástica, una música tenue de fondo comienza, él se aproxima con ese paso característico de la torpeza,

levanta el globo con los dos dedos de ambas manos, y como si fuera una pluma liviana y suave comienza a manipularlo pasándolo de una palma a la otra, golpeándolo con la cabeza, manteniéndolo en el aire, con el clásico puntapié hacia atrás, juega con él por la habitación hasta llegar al cinismo de postrarse sobre el escritorio y levantar el globo con un movimiento de gusano golpeándolo con los glúteos, hasta que el globo revienta y termina la escena.

Las significaciones son demasiadas; el dictador juega con la tierra y ese es precisamente su deseo, se cree poderoso y capaz de controlar al mundo, de manejarlo como si fuera nada, un pequeño juego con el que quiere entretenerse; el mundo flota en sus manos y es sustentado por la ideología de las dos cruces.

Hykel espera la llegada de otro dictador, el gran Napoloni; mientras espera a este dictador la persecución de los judíos comienza. Hykel alardea de sus fuerzas y Napoloni hace lo mismo, cual una carrera de egos, demostraciones, situaciones demasiado cómicas, pero quizás una sea la más significativa; ambos dictadores entran en la barbería de palacio y comienzan a hablar; ninguno de ellos desea verse por debajo del otro y comienzan a levantar el sillón donde se encuentran, suben uno sobre el otro, una y otra vez, lo hacen tanto que casi llegan al techo; Hykel no se contenta y sube una vez más su sillón chocando contra el techo del cuarto y desplomándose del sillón descompuesto que da contra el suelo. El narcisismo de la escena es sorprendente, no se trata de proteger al país, se trata de mostrar superioridad, una que corresponda a ellos, de ser lo que no son, pues a fin de cuentas lo que piden es una raza pura de hombre fuertes, cosa que ninguno de los dos es, dado que uno es un pobre hombre bajo de complexión delgada y sin mucha fuerza, y el otro es un tipo medianamente alto y gordo que no puede parar de comer. La crítica de Chaplin no se equivoca; se pregunta cómo es que los hombres de estas condiciones pretenden la perfección que ellos mismos no

tienen: ¿no se dan cuenta que si realizaran sus deseos quedarían fuera de la humanidad y serían exterminados?

Hykel consigue un trato con Napolioni, quien decide abandonar la invasión del pequeño país. Hykel ordena la invasión inmediata y la aniquilación de los judíos, puesto que ya no los necesita. La persecución no se hace esperar y el barbero es aterrorizado por las tropas de asalto, su amigo no consigue ayudarlo más pues es declarado traidor por oponerse a los planes de aniquilación de los judíos y se le persigue también, Schulz es escondido en el gueto y junto con el barbero intentan escapar, al ser descubiertos se les lleva aun campo de concentración donde milagrosamente escapan golpeando a unos guardia y tomando sus uniformes. Al mismo tiempo Hykel planea la invasión y decide ocultarse mientras todo se prepara para reaparecer en el momento de la toma de la frontera de este pequeño país. El barbero y Schulz se dirigen a la frontera con ese pequeño país sin saber que ahí se encuentran las tropas esperando a Hykel. El dictador por su parte se encuentra en un estanque cazando patos muy cerca del campo de concentración, cae al lago y al salir a su costa es descubierto por unos guardias que persiguen al barbero y a Schulz. La similitud entre el dictador y el barbero es tan grande que los soldados no dudan en que este es el barbero que acaba de escapar y que intenta evadirlos disfrazado con un traje que hace más cómica la situación. Hykel es llevado al campo de concentración mientras el barbero y Schulz se encuentra con las tropas en la frontera, el barbero quiere escapar y su amigo lo detiene se da cuenta que aun no los reconocen, que lo han confundido con el dictador de mañana, lo reciben como a su gran líder y es llevado a un estrado ante miles de soldados que espera el discurso triunfal, el barbero pronuncia un serie de palabras memorable y el film termina.

Hasta aquí la descripción de “El gran dictador”. “El gran dictador” es una sátira política que Chaplin realiza a un país que en su momento parece haber caído en la

locura; las situaciones que nos cuenta no serían las mismas si vivieran en la Alemania nazi; por el contrario, a Chaplin se le reprocharía años más tarde haber sido tan suave en sus observaciones. Y el responderá a esto que de haber sabido lo que realmente pasaba tras esas fronteras ni siquiera se hubiese atrevido a realizar este film. Las virtudes de esta película se encuentran en su denuncia temprana de lo que sería el holocausto, en un tema que tiene como base la humanidad, la pérdida del sentido de humanidad, la locura de unos cuantos hombres por ser todo poderes y apoderarse del mundo. Dice Ricardo Strobel al hablar sobre este film, “la característica principal de la construcción argumental de “El gran dictador” es el subrayado satírico de las situaciones expuestas. Se trata de una parodia grotescamente distorsionada del régimen hitleriano hasta 1938 en Alemania, trasladada a un país ficticio. Como rasgos distintivos y sucesivos esenciales se destacan: los esfuerzos propagandísticos; el racismo y el terror en contra de la población judía que culminaron en los pogromos de noviembre de 1938; el movimiento chauvinista apareado con el militarismo; y la personalidad neurótica de Hitler. Toda la acción se halla consecuentemente transpuesta dentro de un disfraz, tras el cual resulta fácil reconocer aquello a lo que en realidad se alude y que es objeto de la burla, ya que sus rasgos sobresalientes han sido marcados exageradamente”.¹⁵⁷

Hemos intentado argumentar y justificar al cine como un medio de dominación o control de masas, pero también como una puerta abierta a la crítica y un modo de denuncia de lo que sucede en nuestro entorno. “El gran dictador” ha sido eso una crítica certera, una denuncia temprana y la valentía de un hombre a hablar utilizando lo que hace mejor las imágenes. Me permitiré citar las últimas palabras en “*El gran dictador*”, el discurso que dirige el barbero a los soldados que tanto lo han perseguido y a los cuales él no ha hecho nada. Con estas palabras Chaplin habla por primera vez en la

¹⁵⁷ Ricarda Strobel, film's contra Hitler: el gran dictador, en *Cien años de cine*, Mexico, Siglo XXI, 1995, p. 299.

pantalla y mata a su personaje mítico; el vagabundo no volverá a aparecer jamás. Alguna vez dijo¹⁵⁸ al preguntarle por qué no realizaba películas habladas y seguía haciendo cine mudo con el vagabundo; el vagabundo no puede hablar o dejaría de ser quien es; su magia está en su mímica, en su forma de comportarse y de mover su cuerpo, su lenguaje es todo él, expresión y quietud. Chaplin sacrifica al vagabundo para hacerlo hablar en el momento en que cree que es el más adecuado y tiene mayor valor; porque si la humanidad no hace caso a sus hombres ilustres que le advierten sobre sus errores, tal vez escuchen a un payaso. Estas son sus palabras:

“Realmente lo siento pero no aspiro a ser emperador. Eso no es para mí. No pretendo regentar, ni conquistar nada de nada.

Me gustaría ayudar en lo posible a cristianos y judíos... negros y blancos. Todos tenemos el deseo de ayudarnos mutuamente. La gente civilizada es así. Queremos vivir de nuestra dicha mutua...no de nuestra mutua desdicha. No queremos despreciarnos y odiarnos mutuamente. En este mundo hay sitio para todos. Y la buena tierra es rica y puede garantizar la subsistencia de todos. El camino de la vida puede ser libre y magnífico, pero hemos perdido ese camino.

La voracidad ha envenenado el alma de los hombres, ha radiado al mundo de un círculo de odio y nos ha hecho entrar marcando el paso de la oca en la miseria y la sangre. Hemos mejorado la velocidad pero somos esclavos de ella. La mecanización que trae consigo la abundancia nos ha alejado del deseo. Nuestra ciencia nos ha vuelto cínicos. Nuestra inteligencia dura y brutal.

Pensábamos en exceso y no sentimos bastante. Tenemos más necesidad de espíritu humanitario que de mecanización. Necesitamos más la amabilidad y la cortesía

¹⁵⁸ Cf. Paco Ignacio Taibo, *Historia del cine mundial I; desde sus inicios hasta que comenzó a hablar*, México, IMCINE y Concejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996

que la inteligencia. Sin estas cualidades la vida sólo puede ser violenta y todo estará perdido.

La aviación y la radio nos han acercado los unos a los otros. La naturaleza misma de estos inventos requería la bondad del hombre y reclamaba una fraternidad universal para la unión de todos. En este momento mi voz llega a miles de seres esparcidos por el mundo.

Aquellos que puedan comprenderme les digo: no desesperéis. La desgracia que ha caído sobre nosotros no es más que el resultado de un apetito feroz, de la amargura de unos hombres que temen el camino del progreso humano. El odio de los hombres pasará y los dictadores perecerán, y el poder que han usurpado al pueblo volverá al pueblo. ¡Y mientras existan hombres que sepan morir, la libertad no podrá perecer!

Soldados, no os entreguéis a esos brutos... hombres que os desprecian y os tratan como esclavos, hombres que regimentan vuestras vidas, imponen vuestros actos, vuestros pensamientos y vuestros sentimientos; que os amaestran, os hacen ayunar, os tratan como ganado y ¡os utilizan como carne de cañón!

No os pongáis en manos de esos hombres contra natura, de esos hombres-máquina con corazón de máquina. ¡Vosotros no sois máquinas! ¡Vosotros no sois ganado! ¡Vosotros sois hombres! ¡Vosotros lleváis el amor de la humanidad en vuestros corazones! No odiéis. Sólo los que no son amados odian. Los que no son amados y los anormales... Soldados, ¡no combatáis por la esclavitud! Combatid por la libertad.

En el capítulo diecisiete del evangelio según san Lucas está escrito: “El reino de Dios está en el hombre mismo”. No en un sólo hombre, ni un grupo de hombres, ¡en todos los hombres! Y ¡vosotros! Vosotros, el pueblo, tenéis el poder para crear máquinas. El poder para crear la felicidad.

Vosotros el pueblo tenéis el poder para crear esa vida libre y esplendida...para hacer de esa vida una radiante aventura. Entonces, en nombre de la democracia, utilicemos ese poder... ¡unámonos todos! Luchemos por un mundo nuevo, un mundo limpio que ofrezca a todos la posibilidad de trabajar, que dé a la juventud un porvenir y resguarde a los ancianos de la necesidad.

Prometiendo estas cosas, gente ambiciosa se ha hecho con el poder. Pero ¡han mentido! No han mantenido sus promesas, ¡ni las mantendrán jamás! Los dictadores se han liberado pero han domesticado al pueblo.

Combatamos ahora para que se cumpla esta promesa.

Combatamos por un mundo equilibrado... ¡Un mundo de ciencia en el que el Progreso lleve a todos la felicidad!

¡Soldados, en nombre de la Democracia, unámonos!”¹⁵⁹

2.3.2.- CALIGARI, UNA HISTORIA PSICOLÓGICA

La creación artística no hace sino repetir la creación cosmogónica: es simplemente el doble de la historia.

Jean-Luc Godard

Como ya hemos visto la historia, el cine se encuentra íntimamente ligado a su entorno, no es solamente un cúmulo de información con datos y fechas, sino un reflejo de su tiempo; en las imágenes del cine podemos encontrar una manera visual de contar la historia, en la que las imágenes cuentan lo acontecido, desde distintas perspectivas. Si anteriormente hablamos de la relación entre el cine y el acontecer político y social, en este momento nos centraremos en otra forma de historia que se desprende de las imágenes, una historia visual psicológica. El mejor ejemplo de esta historia sería la interpretación del cine alemán, realizado por el teórico Siegfried Kracauer, partiendo de

¹⁵⁹ Charles Chaplin, extracto del discurso final de *El Gran Dictador*, citado por André Bazin, en Charles Chaplin, Barcelona, Paidós, 2000, p. 41.

uno de los filmes más celebre y clásico de principios de siglo XX, “*El gabinete del doctor Caligari*” (1920), dirigida Robert Wiene.

Pero antes de continuar es necesario mencionar la situación de la Alemania naciente. En 1806, el emperador de Austria renunció a la corona imperial, creándose la Confederación del Rin (1806-1813), a la que la sucedió, en 1815, la Confederación Germánica. En 1871, por el Tratado de Versalles, se volvió a reconstruir el Imperio Alemán, pasando la capital de Viena a Berlín. Durante todo el siglo XIX, la región denominada Germania sufrió un conflicto derivado de la tensión entre Prusia y Austria; para 1934 se logra la unión aduanera entre los estados alemanes; tres décadas después el proceso de integración que da origen a la actual Alemania. El primer soberano fue Guillermo I de Prusia, y su primer canciller, Bismarck. Alemania se convirtió en una gran potencia industrial y militar, despertando la envidia de Francia e Inglaterra, hasta culminar con el estallido de la Primera Guerra Mundial (1914-1918), con resultados desastrosos para Alemania. El emperador Guillermo II tuvo que abdicar, proclamándose la República de Weimar (1919). Las humillantes condiciones que el Tratado de Versalles impuso al pueblo alemán fueron, entre otras, las causas por las cuales, en 1933, unas elecciones dieron el triunfo y el poder al Partido Nacional Socialista, liderado por Adolfo Hitler, que nombrado canciller del III Reich, desarrolló una política de partido único, militarista, racista y de expansión territorial, dando inicio a la 2ª Guerra Mundial (1939-1945), que terminó con una nueva derrota para Alemania y provocó su división de acuerdo con los países ocupantes de su territorio.

Ahora bien, el cine alemán de principios de siglo se origina por una necesidad creciente de identificarse en la pantalla. Hasta 1910, Alemania carece virtualmente de industria cinematográfica; la gran mayoría de filmes vistos procedían del extranjero, Italia, Francia y Estados Unidos, que eran los principales proveedores. Las primeras

construcciones cinematográficas germánicas son meramente de carácter comercial: cine de detectives, inspirado en el modelo francés, algunos cuantos dramas a la manera épica estadounidense, así como producciones de corte erótico, que son llevadas a la pantalla entre 1910 y 1918. De entre estos géneros emergentes se destaca lo que podríamos denominar como cine fantástico; este tipo de películas responde a la necesidad de la invención de un cine propio, un cine que refleje la cosmovisión alemana; entre los filmes de este último género, dos películas son sumamente representativas, al grado de que podemos denominarlas como presagios sociales y políticos: “*El Golem*” (1915) y “*Homunculus*” (1916), ambas dirigidas por Paul Wegener.

“*El Golem*” presenta una historia medieval de origen judío, donde un rabino de nombre Loew crea una figura de arcilla a la cual le inserta vida mediante la inscripción de un signo sagrado en el corazón, cientos de años después la figura de arcilla es encontrada y vendida a un anticuario quien al toparse con un libro cabalístico que contiene los procedimientos del rabino Loew consigue despertar a el golem, el anticuario se convierte así en su amo adquiriendo el poder y control sobre la quimera, la figura del poder en manos de la clase media aparece en film como signo de la sociedad alemana. Al paso del tiempo el golem se enamora de la hija del anticuario, pasa de ser un receptáculo de poder, a encarnar el poder, por primera vez la criatura toma conciencia de su ser y hace uso de su fuerza, no podemos dejar pasar desapercibido el hecho de que en este tomar conciencia de sí se acerca por primera ocasión a la humanidad escondida en la escritura en su corazón que le da vida. Pero a la vez es esta misma escritura, esta cercanía con la humanidad lo que lo convertirá verdaderamente en un monstruo, al enamorase adquiere un alma pero cuando es rechazado por la joven quien aterrada huye del golem éste comienza a destruir todo

persiguiéndola para poseerla aun en contra de su voluntad, finalmente el golem muere al caer por un acantilado dejándonos ver sólo los trozos de la figura de arcilla.

Por su parte, “*Homunculus*” es un ser artificial generado en el taller del profesor Hansen, un famoso científico y asistente de Rodin. Homunculus es un ser parte máquina parte monstruo, parte humano que llega a ser un hombre de brillante intelecto y voluntad indomable. Pero al enterarse del secreto de su nacimiento aparece en él un gran odio, y se transforma en un monstruo, como sucede con el golem, pero a diferencia de éste es consciente de sí como diferente a los humanos y a la vez como parte humano o por lo menos como producto de la humanidad. En su búsqueda por el amor como aquello que lo ayude a superar su infinita soledad, Homunculus recorre un sinfín de lugares viajando por todo el mundo, tratando de enterrar el secreto de su nacimiento, sin embargo, no importa a donde vaya, apenas comienza a establecerse su secreto es descubierto: este hombre, producto de la ciencia, es perseguido y señalado como diferente. No importa cuánto haga por ganarse los corazones de la gente, siempre lo desprecia, señalándolo como un hombre sin alma, hasta que al fin una turba iracunda mata a su perro, sumiéndolo en un odio total, del cual ni siquiera Hansen, su único amigo puede sacarlo. Defraudado de la humanidad y obsesionado por el odio, Homunculus se convierte en dictador de un pequeño país y comienza a tomar venganza por el sufrimiento que la humanidad le ha causado. La comparación que podemos hacer entre lo sucedido al personaje de este film y lo que estaría por venir en la joven Alemania es demasiado evidente: La figura de Hitler parece encarnarse en Homunculus, o deberíamos decir mejor que la figura de Homunculus es encarnada posteriormente por Hitler. Homunculus se disfraza de obrero para incitar a la masa a una huelga y después poder aplastarlos vorazmente; como dictador precipita una guerra mundial con

intenciones de dominar todo el mundo; finalmente este ser monstruoso es aniquilado de manera fortuita por un rayo.

En ambos filmes los personajes tienen orígenes sobrenaturales y mueren de manera extraña, Homunculus pudo haber muerto en manos del pueblo en búsqueda de venganza o ejecutado por los países a los cuales declara la guerra, pero muere al ser alcanzado por un rayo. Por su parte el golem no es muerto en manos de la policía o de la gente, sino al caer de un acantilado al perseguir a la joven, donde nunca queda claro si este se arroja o si cae por error, pues es como si al perseguir al amor de su vida él mismo fuese perseguido por su monstruosidad descubierta. Tanto en el caso del golem como en el de Homunculus podemos decir que son finalmente muertos y alcanzados por la humanidad misma, por la monstruosa humanidad que los marca como diferentes. Ahora bien, si pensamos en la construcción psíquica de estos film's podemos darnos cuenta que las historias tienen orígenes anormales para funcionar de manera alegórica pues explican el subterfugio poético de que estos héroes son, aparentemente, o creen ser diferentes a los demás.

Esta diferencia se encuentra profundamente arraigada en la cosmovisión alemana, porque existe un sentimiento de inferioridad que aparece como producto de la inestabilidad de su patria, de esos continuos intentos por unificarse o construirse como una nación. En la cultura alemana de este tiempo el sentimiento de diferencia con respecto al resto del mundo y en especial con los países más avanzados de Europa, como Francia o Inglaterra, es lo que da unidad a la población alemana. Por ello en los filmes anteriores los héroes intentan escapar de una sociedad que parece no entenderlos, que los margina por ser diferentes; los seres sobrenaturales de estos filmes, como los alemanes mismos, se sienten odiados por su diferencia, por no haber tenido un

desarrollo histórico que les diera confianza, en cambio su evolución histórica es un detrimento de la autoconfianza de su clase media. Al no llevar acabo una revolución no consiguieron llevar con éxito una sociedad verdaderamente democrática. Aun en el arte y en especial en el de la literatura, la naciente Alemania careció de una obra que representara su espíritu como pueblo, una obra que penetrara en el todo social articulado a la manera en que lo hizo un Balzac o un Dickens. Si no existe una unidad resulta obvio el que la gente toma su desigualdad como elemento de identificación.

Dicha desigualdad producía un efecto doble. Las capas de clase media permanecían en un estado de inmovilidad, acentuando así su inmadurez política por temor a perder su condición social ya segura, una conducta que trajo consigo un estancamiento psicológico, pues mientras alimentaban su sentimiento de inferioridad y soledad, adolecían de toda inclinación por manifestarse en sueños futuristas y alentadores, en consecuencia la necesidad de un futuro mejor aparece más que como un sueño que como un tormento al que se condenan o resignan a su condición de pasiva sumisión. Entendemos ahora por qué la figura del héroe se encarna en la monstruosidad del Golem y de Homunculus, esos seres sobrenaturales que son tan diferentes a los demás como los alemanes mismos. Ahora bien, el segundo punto nace precisamente de esta diferencia, pues genera en ellos un sentimiento de inconformidad reprimida y que en el caso de los filmes expuestos se expresa en esa búsqueda de la felicidad, aun a costa de un final trágico. Esos seres sobrenaturales al ser conscientes de su situación explicitan la razón del dolor que causa en ellos esta diferencia, tanto en ellos como en la sociedad alemana de esta época; a ambos se les ha defraudado en la mayor parte de las cosas que la vida tiene para ofrecer, producto de unos hombres sumidos en la sumisión y la inferioridad; tanto Homunculus como el golem son incapaces de dar y recibir amor, sufren de la implosión del amor propio, narcisismo, vertido totalmente en sí mismos.

Al ser tan diferentes ponen de relieve la ambigüedad de su ser psíquico, ambos intentan acercarse al amor a sabiendas que mientras más lo intenten, a más fuerza y deseo por este, más lejos estarán de él. Por ello reacciona de manera violenta y desesperada; Homunculus, por ejemplo, se encuentra siempre entre el deseo poderoso por la destrucción y venganza, que lleva en sí tintes sadomasoquistas, pues a más destrucción menos aceptación y mayor soledad, y la sumisión total con la esperanza de ser aceptado por piedad a su diferencia. Al estar siempre en tensión estos seres sobrenaturales requieren de manera necesaria de una válvula de escape; Homunculus la encuentra en la relación que mantiene con su creador, una relación que nos sugiere un ligero aire de homosexualidad; psicoanalíticamente esta relación puede ser interpretada como un intento por escapar del dolor que causa un amor más o menos sin tanto conflicto; así Homunculus encuentra en la perversión de su sentimiento un amor que como él es excesivo, pero tachado por la sociedad dominante. De esta forma la tensión se aligera y permite que el héroe deje nuevamente un atisbo de esperanza. Esta serie de válvulas de escape aparecen de manera recurrente en la cinematografía alemana de este tiempo y son producto de la misma conducta alemana que en la vida diaria recurren a ellas para mitigar sus dolencias e inconformidades sociales, incluso políticas. Ello nos ayuda a entender por qué en su cinematografía los temas sexuales son tratados con mayor soltura a diferencia de otros países.

Por ejemplo, *“Diferentes de los otros”* (1919), dirigida por Richard Oswald, es uno de los primeros filmes con tema de homosexualidad explícito. Como su nombre lo indica, cuenta la historia de dos jóvenes hombres muy diferentes al común de la sociedad, que al enamorarse son extorsionados por un ladronzuelo que amenaza con denunciarlos ante las autoridades y exponer su secreto a la sociedad. Hay que recordar que en Alemania durante este tiempo existía el párrafo 175, una ley que tipificaba la

homosexualidad como un delito grave y que no fue sino hasta varias décadas después que esta ley fue derogada, principalmente por la promoción del movimiento de liberación homosexual fundado por el doctor Magnus Hirshfeld, quien tenía como principal objeto suscitar el respeto y tolerancia para quienes entonces eran conocidos como el “tercer sexo”, y que debido principalmente a esta ley eran constantemente objeto de ataques, chantajes y opresión. “*Diferentes de los otros*” se funda en un amor diferente; sentenciados por una sociedad que castiga la homosexualidad, los personajes terminan separados y sufriendo por ello, no sin antes haber dado todo, al grado de sentirse orgullosos de su diferencia. En estos tres filmes, a pesar de no tener un final feliz, se muestran orgullos de su diferencia: Tanto “*el golem*”, “*Homunculus*” y “*diferentes de los otros*” son cintas que destacan el orgullo por el deseo alemán de la clase media, que exalta su independencia frente a las exigencias sociales, orgullosos de un aislamiento deliberado.

Una vez que el cine alemán comienza su búsqueda por los elementos de identificación de su sociedad, las autoridades germánicas toman conciencia de la importancia de la cinematografía, principalmente por dos motivos: 1) La influencia de los filmes antigermánicos en el extranjero acentuada por el temor al recién vislumbrado poder sugestivo inherente al cine y 2) La insipiente producción alemana y su muy decepcionante calidad, motivo que dio origen a un incremento en el consumo de películas extranjeras. Estas preocupaciones produjeron lo que más tarde se conocería como UFA, organismo que regulaba y alentaba la producción cinematográfica en búsqueda de una mayor calidad filmica y de un incremento en los temas de identificación social en la comunidad alemana. Esta búsqueda lleva a los responsables principales de la UFA a financiar la producción de una serie de películas que contendrán varios de los elementos que configurarán en el alma colectiva alemana; algunos de estos

filmes pasaron a la historia como obras maestras de la cinematografía germana y mundial.

Ahora bien, para 1920, como ya hemos dicho, surge una película que comienza a dar sustento a los elementos tan buscados por la cultura alemana para definirse e identificarse como sociedad: “*El gabinete del doctor Caligari*”. Hablemos un poco de cómo se concibe esta historia. El guión es concebido por Hans Janowitz y Carl Mayer; el primero criado y nacido en Praga, una ciudad donde la realidad parece mezclarse con los sueños y los sueños devenir visiones de horror, y que años más tarde se convertirá en un joven poeta sin éxito; el segundo nacido en Graz, capital de una provincia austriaca, con un padre rico y comerciante, obsesionado en convertirse en un jugador científico, quien parte a Montecarlo con toda su fortuna, para regresar meses después sin un centavo, por lo que entra en profunda depresión y corre de su casa a su hijo mayor y sus tres hermanos para después suicidarse. Carl Mayer se hace así cargo de sus hermanos a la temprana edad de diecisiete años, viajando por toda Austria como vendedor de barómetros, cantando en coros y haciendo de extra en tiendas de campaña.

La idea de Caligari tiene su origen en lo que le sucedió a Hans una noche de octubre de 1913 en Praga.¹⁶⁰ Hans deambulaba por la feria de la ciudad en busca de una joven y bella mujer, su exploración lo lleva hasta un oscuro parque donde parece escuchar una risa que cree que le pertenece a su amiga. Esa risa que aparentemente era un señuelo para atraer al joven poeta se perdió en algún lugar entre los árboles del bosque, pero poco después el joven partía, una sombra que hasta entonces permanecía oculta en los arbustos emergió rápidamente como si también siguiera el rastro de aquella risa. Al cruzarse con aquella sombra Hans alcanza a verla fugazmente, dándole la impresión de pertenecer a un burgués común. Al día siguiente horribles titulares

¹⁶⁰ Cf. Sigfried Kracauer, *De Caligari a Hitler*, Barcelona, Paidós, 1985.

daban la noticia de un asesinato sexual en el parque Holstenwall: “la joven Gertrudis había sido asesinada”. La intuición de Hans lo lleva al entierro de la joven con la suposición de que pudo ser la chica de la feria, al punto de que durante la ceremonia tuvo la sensación de haber recocado al asesino y el sospechoso pareció reconocerlo también; el burgués era aquella sombra que se perdió entre los arbustos. Este suceso marcara profundamente a Hans y es el punto de partida para nuestra historia. Otro elemento de crucial importancia es lo acontecido con Carl, quien por su parte comienza a tener interés en el trabajo escénico, al tomar aquellos trabajos esporádicos en pequeños teatros a lo largo del país; durante aquellos años no hay trabajo de la producción teatral, que le dará una gran experiencia para su futura carrera cinematográfica. Durante la guerra, Carl es sometido a reiteradas sesiones psiquiátricas y exámenes mentales, desarrollando una particular aversión por los psiquiatras. Estos elementos se conjuran años después cuando ambos se conocen y comienzan a dar forma a Caligari, en sus interminables conversaciones.

Al término de la guerra, Hans Janowitz y Carl Mayer se conocen en Berlín, donde ambos comparten los mismos puntos de vista revolucionarios, naciendo así la inquietud de exponerlos en la pantalla. Las discusiones comienzan a girar en torno a la aventura de Hans con la chica asesinada en el parque y el duelo mental de Carl con los psiquiatras. En uno de los continuos recorridos por la feria de Berlín, Hans se encuentra con un espectáculo inusual: un hombre en aparente estado hipnótico que es poseído por una fuerza sobrehumana, levantando pesos excesivos frente a la gente asombrada y produciendo un sonido aterrador; impresionado por su hallazgo lleva a Carl a presenciar el espectáculo; al salir de la función vislumbran el argumento final de Caligari. La realización del guión no toma más de seis semanas, faltando únicamente dar nombre al personaje del psiquiatra macabro que da forma y vida al enemigo de Carl. Entonces

FILOSOFÍA, CULTURA Y CINE.

David Zalapa García

Hans recuerda haber leído en un libro sobre un diario de un coronel de la Primera Guerra Mundial un encuentro con un oficial en la Scala de Milán: Caligari. El nombre agrada por igual a los dos, que le da el último toque a su historia.

Una vez reunidos los elementos, Caligari intentará expresar el espíritu revolucionario de sus autores. Ambientada en una ciudad ficticia del norte de Alemania, junto a la frontera holandesa, la historia acontece en la ciudad de Holstenwall, haciendo referencia al parque de Praga, donde tuvo lugar el asesinato. En esta ciudad se instala una feria de peculiar aspecto; junto con la feria llega el Dr. Caligari, un viejo de aspecto sobrio y macabro, quien pide permiso a las autoridades para poder realizar su espectáculo, que consiste en presentar a un zombi que puede predecir el futuro. El viejo Caligari es tratado despectivamente por el funcionario de la ciudad, que al final accede a dar el permiso. A la mañana siguiente el funcionario es encontrado muerto en su cuarto. Junto con los curiosos Francis y Alan, dos jóvenes estudiantes enamorados de la joven Jane, la hija de un respetable médico, entran en la tienda de Caligari y ven cómo lentamente parece emerger de la oscuridad del ataúd el cuerpo de Cesare; entonces el viejo doctor anuncia que esa figura sombría contestará a todas las preguntas del público; Alan excitado pregunta cuánto tiempo vivirá, a lo que Cesare responde “hasta el amanecer”; los jóvenes salen de la tienda incrédulos y un poco perturbados por las palabras del autómatas. Al alba Francis recibe la noticia del asesinato de su amigo muerto por una puñalada.

Sospechando de Caligari pide la ayuda al doctor, padre de su joven amada, y de la policía: Para registrar la tienda de Caligari exigen que detenga el trance de Cesare para interrogarlo; en el instante en que son interrumpidos por la policía que les pide acudan a la comisaría para presenciar el interrogatorio de un homicida que ha matado a

una mujer, pero que niega haber sido quién mató al joven estudiante y al funcionario de la ciudad. Francis regresa a vigilar a Caligari y a Cesare, mientras mira por la ventana cree ver al hombre hipnotizado, pero en realidad ve a un muñeco en el cajón que sirve de distracción para que el monstruo, mientras tanto, entre en la habitación de la joven Jane para apuñalarla, pero al mirarla, un extraño sentimiento se apodera de él y decide llevarla consigo, huyendo por techos y caminos. Cesare es alcanzado por el padre de la joven; exhausto, el monstruo muere. Jean cuenta a Francis lo sucedido diciendo haber reconocido a Cesare; junto con los policías entran en la tienda de Caligari y al abrir el cajón descubren al muñeco; Caligari utiliza este momento de distracción para escapar, busca refugio en un manicomio hasta donde es perseguido por el joven, que entra y solicita hablar con el director del hospital; pero horrorizado se percató de que Caligari y el psiquiatra son la misma persona.

La noche siguiente, el joven vuelve, y junto con tres médicos del hospital a los que cuenta lo sucedido, entran en la oficina del doctor para encontrar evidencias, donde descubren un viejo libro que narra cómo un doctor de nombre Caligari en el siglo XVIII viajaba por el norte de Italia hipnotizando a su médium Cesare para asesinar gente, y durante la ausencia del médium Caligari lo sustituía por un muñeco de cera para engañar a la policía. Pero la prueba principal era el archivo del doctor que mostraba cómo al querer verificar el poder hipnótico se obsesiona y en el momento en que tiene en sus manos a un sonámbulo no puede resistir los terribles juegos convirtiéndose en Caligari. Para hacerle admitir sus crímenes, Francis y los médicos confrontan al doctor con el libro, los registros y el cuerpo de Cesare, instrumento de su locura; pero tan pronto se percató de la muerte de su sonámbulo, Caligari comienza a desvariar y es sometido por el personal del hospital, que antes estaba a su mando, para ser dominado con una camisa de fuerza.

Esta es la historia original de Caligari, pero es modificada una vez que llega a la pantalla. En un principio la historia es una narración contra la arrogancia de la autoridad. Abiertamente revolucionario, el film se centra en la estigmatización del poder estatal que se manifestaba en la generación del servio militar obligatorio y las declaraciones de guerra. El personaje del doctor Caligari encarna la ambición desmedida del poder por el poder del gobierno alemán en tiempos de guerra, cual autoridad ilimitada que en base a su poder puede hacer uso de los individuos convirtiéndolos en máquinas a su disposición, sin conciencia ni decisión, violando, por el ansia de poder, los valores y derechos de los seres humanos. Cesare por ejemplo es más una víctima que un asesino; sumido en el poder hipnótico del psicólogo demente, el sonámbulo es impulsado a matar; carente de toda razón, Cesare vuelve nuevamente a su razón al negarse a matar a la joven y raptarla; en su demencia es otra vez humano, sin dejar de ser sometido al poder que ejerce sobre él la autoridad de su custodio. Es ir en contra de la autoridad, por amor a lo que lo vuelve humano y sin embargo este mismo amor destaca su condición de monstruo. ¿Qué es lo que haría Cesare con la joven? Al igual que en los filmes ya mencionados se trata de un instinto de poder, de sometimiento ante el más fuerte. Si Cesare es un enfermo mental del cual se aprovechan por su condición, él hace uso de fuerza sobrehumana para conseguir lo que desea. No obstante este comportamiento deviene de lo aprendido en el entorno social que lo rodea; capas jerárquicas hacen uso de su fuerza en lugar de proteger a quién es más débil; esto es constantemente señalado por la estructura de la cinta. Los autores se despojan de todo panegírico respecto al hombre nuevo y liberado de la sociedad, utilizado de manera recurrente en las obras de teatro de la época, para destacar la condición de una sociedad limitada y sometida por la autoridad. La primera historia de Caligari es, más que un

cuento de horror, una crónica pesimista sobre la sociedad alemana, donde no hay escape del poder otorgado al estado y la locura proviene del poder mismo.

Una vez que el guión es entregado a las productoras encuentra aceptación en las manos de Erich Pommer, quien era un ferviente partidario de la recuperación del espacio comercial cinematográfico a través del incremento en la calidad estética de los filmes alemanes. Pommer llegaría a ser director general de producción en la UFA; de carácter enérgico, poseía una de las cualidades más raras en la industria: podía visualizar filmes que poseyeran un carácter comercial y a la vez mantuvieran una esencia artística; gracias a ello captó rápidamente la importación y potencia de Caligari, no sin antes intuir que habían de hacerse algunos cambios. Para dirigir la historia, Pommer contrató a uno de lo más grandes directores de la época, Fritz Lang, quien sintió inmediata simpatía por el proyecto acordado con el productor, para realizar algunos cambios a la historia. Desafortunadamente Lang no puede llevar acabo el proyecto por compromisos laborales anteriores. El sucesor resulta ser Robert Wiene, quien no carecía de cualidades para dirigir la película, pues conocía de primera mano el tema de la locura, ya que su padre había enloqueció al final de su vida. Así Wiene, en armonía con lo propuesto por Lang, plantea los cambios al guión que no son bien acogidos por los escritores, pero que no podrán evitar.

Wiene visualiza una forma de quimera urdida, alterando el nudo original de la historia que presenta a Francis como un loco. La primera escena muestra a Francis sentado en el banco del jardín de un manicomio junto a otro enfermo mental, que al ver pasar a una joven enfermera, que resulta ser Jane, murmura “lo que pasó con ella es aún más extraño de lo que te ha pasado a ti. Te lo contare”; y viene un corte de tiempo, y un fundido nos somos transporta hasta la feria de Holstenwall, donde la trama comienza a

desarrollarse como en la historia original, que como sabemos termina con la identificación de Caligari. Un nuevo fundido nos regresa al jardín del asilo mental donde Francis termina su historia y regresa al patio con los otros enfermos; de entre el tumulto de perturbados aparece Cesare acariciando una flor. El director del manicomio, persona de aspecto dulce y comprensivo, se reúne con los internos; perdido en el torbellino de alucinaciones Francis lo confunde con Caligari y comienza a gritar que es un loco. La escena pasa a una sala de enfermos donde el director se coloca unos anteojos que le dan el aspecto del demente Caligari analizando al joven Francis, pero al retirarse los anteojos dice con toda dulzura a sus colaboradores que Francis cree que él es Caligari, pero ahora que entiende el caso de su paciente podrá curarlo.

El cambio resultaba evidente, la historia original planteaba la locura inherente a la autoridad, en cambio el Caligari de Wiene glorificaba a ésta y condenaba a su antagonista como un loco; habían pasado de un film abiertamente revolucionario a uno conformista, seguían el modelo habitual que declara demente a un individuo normal, aunque perturbado. Claro está que este cambio respondía más a las preferencias del público que a la postura de Wiene. Es por ello que el director mantuvo el argumento lo más intacto posible y únicamente añadió dos partes que encerraban el argumento como un sueño o un delirio para incrementar simbólicamente aquello que los autores querían expresar en un principio.

La idea del director consistía en construir visualmente la historia de tal manera que el choque entre la realidad expuesta y la realidad psíquica de los espectadores no se repelieran y percibieran un film únicamente de tendencias revolucionarias, que no encaja con el sentir del individuo, sino que se adapta a este sentir. Wiene toma en cuenta que la mayoría de los alemanes de posguerra tendían a retirarse de un áspero mundo

exterior y refugiarse en el inteligible mundo interior; y al encerrar la historia en el mundo de un demente reflejó fielmente el enclaustramiento general. De esta forma la frustración de Caligari aparece como perteneciente a las experiencias psicológicas de la época. Un nuevo punto emerge en esta nueva visión de Caligari, pues sugiere que los almenes ponen en cuestión el poder y su creencia tradicional en la autoridad del estado al enclaustrarse en si mismo. En palabras de Kracauer: “La película refleja un doble aspecto de la vida alemana, acoplando una realidad en la cual la autoridad de Caligari triunfa con una alucinación en la que la misma autoridad es derrocada. No podría darse mejor configuración de símbolos para aquel levantamiento contra las propensiones autoritarias que aparentemente tenía lugar bajo el exterminio de una conducta que repudiara la rebeldía”.¹⁶¹ La visión de la sociedad alemana se expone así en el argumento pero también, y para reforzar esta visión, en el manejo de la imagen y de los decorados.

Para expresar la visión de la sociedad alemana Wiene decide construir a Caligari con los diseños del pintor e ilustrador Alfred Kubin de la corriente expresionista. Utilizando algunos de los discípulos del pintor el mundo de Caligari emerge de telas sombreadas que dan un aspecto nebuloso y teatral invadiendo el escenario con fantasmas imponentes y haciendo surgir del inconsciente visiones tortuosas. Al utilizar como elemento visual el arte expresionista el público revolucionario se identificaba con la forma en que el expresionismo, tanto en la pantalla como el arte en general, combinaba la negación de las tradiciones burguesas con la fe en el hombre para ejercer su destino y moldear libremente la sociedad y la naturaleza que lo circunda. Mezcla que en Caligari amalgama la incrustación de los dos episodios que encerraban la historia original, donde se criticaba de manera directa la omnipotencia del poder estatal y se

¹⁶¹ *Ibíd.* p. 68.

dejaba atisbos de esperanza en la transformación de la sociedad pasiva pero perturbada. Los ornamentos de Caligari, formas dentadas y agudas, sugerían casas, espacios, vistas o panorámicas que hacían reminiscencia a los modelos góticos que por aquellos tiempos se habían tornado casi como un amaneramiento decorativo, pero que en la película erigían una transformación de objetos materiales en ornamentos emocionales. Al contradecirse las sombras con respecto a los ángulos de luz el espacio se desplegó aumentando sus dimensiones o conjugándose en un plano chato, luz, sombra y color fueron complementados con la inserciones de letreros alucinatorios, como aquel que podía leerse en las nubes al ser perseguido el psiquiatra desquiciado que decía “debo transformarme en Caligari”, antes de ser alcanzado por el joven.

Las telas pintadas expresionistas dejan entrever el alma perturbada y primitiva, dando pie a las sensaciones que en esta animalidad se encontraban. El cine alemán, en especial Caligari, brindan así la oportunidad para exteriorizar la fermentación de una vida interior hasta entonces olvidada o consumida por la sumisión a un estándar social. Caligari pintaba de esta forma el alma revolucionaria, por lo que Kracauer llega a decir: “Caligari muestra el alma trabajando”¹⁶², alma que se divide entre dos polos, en la temática y construcción plástica del film. Los decorados y el personaje de Caligari destacaban la omnipotencia de la tiranía, hacían ver ese lado siniestro y monstruoso de la autoridad; el personaje del psiquiatra demente no sólo es un maniaco consumado por el ansia de poder, que emerge de la visión de un dictador, un tirano que envenado por el poder corrompe todo lo que toca, haciendo uso de su poder hipnótico transforma a un enfermo en asesino. Por ello Kracauer ve en Caligari la sospecha del futuro dictador, Hitler: “Caligari es una premonición muy específica en cuanto usa su poder hipnótico para imponer su voluntad a su instrumento, técnica precursora, en contenido y

¹⁶² *Ibíd.* p 73.

propósito, al manejo del alma que Hitler sería el primero en practicar en gran escala. Aun cuando en el tiempo de Caligari el tema del hipnotizador no era desconocido en la pantalla, nada había en el ambiente que incitara a los autores a hacer de él un personaje tan característico. Deben de haber sido movidos por uno de esos impulsos que, arrancando de los cimientos de la vida de un pueblo, engendran —a veces— visiones verdaderas”.¹⁶³

El segundo polo proviene del ansia de libertad buscada por los escritores de Caligari, llevándolos a revelar la naturaleza de la tiranía. En su historia, la libertad se encuentra en la manifestación de la feria, lugar donde los jóvenes enamorados se suman a la felicidad que los circunda entre ruidos, rizas y excesos; inevitablemente, al ver la forma en que fue construida y concebida la feria nos da una imagen babilónica, donde la libertad se funde con la perversión que instaura un cetro de anarquía. Esto explica el encanto que ejerce sobre las personas, entre las luces y ruidos se da todo tipo de encuentros, roces salvajes y caricias tenues reúnen a gentes de toda clase y edades; es un receptáculo de los deseos, y para los adultos es la oportunidad de volver a ser niños, mezclándose lo real y lo imaginario, donde los deseos anárquicos encuentran posibilidades infinitas. Los personajes de Caligari recurren a la feria para escapar de la civilización que tiende a consumir el caos de los instintos, pero que sin embargos es el pilar de la civilización misma; como lo entenderá Wiene, la feria no es la libertad sino la anarquía que trae aparejado el caos.

Por ello las tomas de la feria de Holstenwall comienzan siempre con una apertura en iris que nos muestra en primer plano un organillero girando la manecilla para hacer surgir una música bizarra y tras él en segundo plano el movimiento continuo

¹⁶³ *Ibíd.* p 78.

de un carrusel. Wiene concibe al círculo como un símbolo de caos, es un remolino donde el Yo se pierde sumergiéndose entre los deseos para no poder moverse. El espíritu revolucionario de Caligari sufría un quiebre al confrontar la libertad de la feria con las operaciones del loco psiquiatra Caligari. Lo menciona Kracauer: “los autores de Caligari deseaban la libertad pero eran incapaces de imaginar su circunstancia. Hay algo de bohemia en su concepción; más que verdadera comprensión parece el producto del idealismo ingenuo. Pero podría decirse que la feria reflejaba realmente la condición caótica de la Alemania de posguerra”.¹⁶⁴ Ya sea intencional o no, este film exponía el alma oscilante entre la tiranía y el caos, reflejo del escape de una sociedad oprimida que en su huida encuentra un estado total de confusión. “*El gabinete del doctor Caligari*” es expuesto por ello en un marco de actos monstruosos, portentos siniestros y arranques de pánico; la escena final es el mejor ejemplo de este caos total donde para restablecer la normalidad se nos lleva a un manicomio, donde los monstruos dejan de deambular por las calles de una ciudad confusa que parecen emerger de las sombras mismas, los cielos dejan de hablar y los árboles que parecían querer detener a nuestro salvador no estiran más sus ramas; sin embargo llegamos a un patio donde las personas son locos caminando al azar, tropezando unos con otros; la normalidad está en el manicomio. Como en las películas anteriores —“*el golem*” y “*Homunculus*”— esta cinta destaca el sadismo y el apetito de destrucción, rasgos que comienzan cada vez más a ser característicos del alma colectiva alemana de este tiempo.

¿Y cómo no hacerlo?, si está plagada de elementos siniestros que intentan definir su entorno. El arte alemán de este tiempo, en general, tendía a la reminiscencia de estos elementos sádicos y destructivos insertados en el alma alemana. No resulta mera coincidencia que un par de años antes de la aparición de Caligari, Freud tomara un

¹⁶⁴ *Ibíd.* p 75

cuento fantástico de Hoffmann –“El hombre de arena”- para realizar un análisis psicoanalítico del arte, de donde emerge en 1919 el breve ensayo titulado “Lo siniestro”. El cuento de Hoffmann poseía manifestaciones de las experiencias de lo siniestro (Unheimlich), sentimiento que según Schelling y el mismo Freud era enteramente humano, “Unheimlich sería todo lo que debía haber permanecido oculto, secreto, pero que se ha manifestado”.¹⁶⁵ El propósito de Freud era encontrar en este cuento el nacimiento de una fuerza psíquica en el mal, incapaz de ser distinguida entre el universo de la imaginación y la realidad. Tiempo después Freud bautizaría a esta fuerza como pulsión de muerte (Lebenstrieb). Pues bien, el ensayo de Freud enmarca todo el abanico temático de Caligari: profecías fantásticas cumplidas, autómatas percibidos como seres vivos, estructuras de repetición, etc. Todo ello conecta a Caligari con el universo psicoanalítico, característico de los primeros análisis sobre la pulsión de muerte. Un mundo terrorífico que nunca debió ser despertado, pero que sin embargo ha venido a manifestarse. No nos detendremos más en esta semejanza, basta decir que la pulsión de muerte es la estructura del film, donde caos y realidad convergen para mostrar el devenir sicótico de la sociedad alemana, que los lleva a la concepción de una raza en estado puro, idéntica a sí misma, encerrada en sí misma, que va expulsando la diferencia, al Otro, al diferente, progresivamente.

Este recogimiento que se fermentará en la sociedad alemana hasta llevarlo a la guerra, puede percibirse desde la técnica que comienza a desarrollarse de manera más sólida con Caligari, que gestará las cualidades específicas de esta cinematografía. Mientras los suecos se esforzaban por llevar a la pantalla un realismo extremo, filmando tormentas y ventiscas, los alemanes se retiran al interior de los estudios, complacidos con la construcción de decorados, llegando a edificar no sólo pequeñas ciudades para

¹⁶⁵ Sigmund Freud, “Lo siniestro”, en *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1989, p.483.

sus filmes, sino incluso montañas y bosques, prefiriendo un dominio sobre el universo artificial a la incertidumbre del clima exterior. Una vez retirados, no sólo en los estudios, sino en el interior de su alma, permiten que su cinematografía explore todo aquello que han abandonado. La arquitectura de Caligari juega así un papel fundamental, pues recuerda los avatares del caos y la tiranía, que nos hace ir de la realidad a la fantasía, las calles, casas y paisajes toman vida jugando parte de la trama; ya hemos mencionado cómo las nubes tienen un mensaje para Caligari, cómo los árboles del bosque estiran sus ramas para esconder a Cesare mientras huye con Jean y a la vez detienen a su perseguidores. Después de este film la arquitectura tendrá un papel fundamental: “Las fachadas y habitaciones hechas por el arquitecto no eran meros fondos para ambientar, sino jeroglíficos que expresaban la estructura del alma”.¹⁶⁶

Ni qué hablar del recurso de la luz; en el film las iluminaciones no sólo dan carácter a los personajes, sirven como imagen para permitirnos ver lo que ha dejado de estar en el encuadre, pues podemos asistir a la muerte de Alan al observar las sombras en la pared del desván de Cesare apuñalando al joven. La iluminación se convertiría en uno de los pilares fundamentales de la cinematografía germánica, creando un mundo fantástico que se pinta con la luz del alma colectiva, con una iluminación sobrenatural. Así, dice Rudolf: “La luz ha insuflado alma en las películas expresionistas”.¹⁶⁷ Aunque podríamos invertir la opinión de Rudolf: el alma de los filmes despliega luz. Finalmente podemos decir que la cinematografía germánica responde a lo que ellos mismos denominaron constructivismo de estudio. Después de Caligari se incrementa el ansía por conseguir la coordinación entre decorados, luz, actores y acciones, en una sólida estructura, buscando una integración orgánica que sólo es lograda si el material se presta a dicha integración. Esta integración tiene que ver directamente con el retraimiento al

¹⁶⁶ Vicente Sánchez-Biosca, *Cine y Vanguardias artísticas*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 56.

¹⁶⁷ Rudolf Arnheim, *El cine como arte*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 133.

estudio, con ese temor y sumisiones propias del alma colectiva, prefiriendo el control sobre el entorno que huyen de lo incalculable de la realidad. Por lo que afirma Kracauer: “por medio de su constructivismo de estudio, no menos que por su iluminación, el cine alemán reveló que preferían tratar sucesos irreales desplegados en una esfera fundamentalmente controlable”.¹⁶⁸ El cine alemán comienza a darnos así las pistas de lo que ronda la psique de su sociedad, una sociedad marchita, aislada, temerosa, con un profundo sentimiento de inferioridad y de incompreensión, llena de temor y horrores que los llevará a una locura no sólo elitista, sino racista, puesto que el puritanismo de la raza aria procede de este mundo de encierro, de esta necesidad por construir un patria propia fundada en la diferencia con los otros.

Después de *Caligari* vendrán una serie de películas que incrementarán estas características del alma colectiva alemana, películas como *Nosferatum* (1922), dirigida por F. W. Murnau, conocida como la primer película de vampiros, pero sobre todo esto, porque irradia una destrucción total. *Nosferatum* es un film netamente tiránico, un azote de dios, que aparece bajo la forma de la peste para invadirlo todo. Un tirano sediento de sangre que emerge de una región donde el mito se funde con los cuentos de hadas y la realidad deviene naturaleza fantástica, bosques fantasmales, acantilados sin fondo y otras vez ese ir al fondo su alma. Como en *Caligari*, *Nosferatum* muere al enamorarse de Nina; nunca nos queda claro si Nina muere también con el vampiro al ser alcanzado por lo rayos de sol. La historia nos deja ver cómo un puñado de hombres de posición portentosa en la sociedad persigue a este ser andrajoso hasta matarlo. Hay que resaltar que en todo el film a ninguno de estos cazadores se le ocurre recurrir a la policía, sino que toman la venganza en sus manos haciendo uso de su poder.

¹⁶⁸ Sigfried Kracauer, *De Caligari a Hitler*, Barcelona, Paidós, 1985. p. 76.

Más películas vendrán a destacar lo anterior. Lang crea una serie de filmes donde el destino juega un papel fundamental, como “*Las tres luces*” (1921), que relata la historia de una joven que es despojada de su amante, que en un sueño se encuentra con un forastero, quien ha sido el raptor de su novio, y le cuenta que es la muerte, y que para recuperar a su amado debe superar una prueba, conduciéndola a una caverna donde le muestra tres velas, indicándole que debe mantenerlas sin apagar. Utilizando un recurso literario la historia se fragmenta en tres historias situadas en tiempos y lugares diferentes, pero que siempre cuentan la historia de la joven escapando con su amado de un tirano que intenta matarlo, una y otra vez son alcanzados, la muerte, el destino mismo le indica que para poder salvarlo debe entregarle otra vida,; al despertar la joven intenta matarse, sin lograrlo; nadie parece querer ayudarle en su suicidio; al pasar por una casa en llamas la joven entra para tratar de salvar a un niño; la muerte aparece y le pide que lo entregue; la mujer se rehúsa y lo salva pasándolo a su madre, que muere en el incendio y es guiada por el destino hasta el alma de su amado, subiendo a las alturas para permanecer juntos por la eternidad. Lang hace notar cómo el destino es inevitable, justificando, por arbitrarias que parezcan, las decisiones de los tiranos, pues son dictadas por el destino. No nos detendremos más en este film.

Después encontramos filmes que recurrirán al tema del caos, mostrando sociedades desquebrajadas, conspiraciones, asesinatos o envidias que serán la representación tanto de sociedades altas como de pobres y desprotegidos, “*Die nibelungen*” (1923), dirigida por Lang, que se centra en la manifestación de los instintos; cada personaje encarna por sí mismo un demonio sensorial donde todo es engullido por el torbellino del caos. El mismo Lang construirá más adelante una de las mejores películas como “*Metrópolis*” (1926), un film es rico en decorados, y que visualmente es la perfección cinematográfica, pues lleva al máximo la técnica y los

recursos, todo un manejo estilístico en el movimiento de las masas. Perteneciente al periodo de estabilización, “*Metrópolis*” se encarga de destacar las condiciones de su sociedad paralizada. En la película los obreros se mueven hacia las máquinas o desde ellas forman patrones decorativos, se mueven como robots, incluso en el momento en que han de acudir a oír el discurso de la joven Maria, quien los insita a revelarse. El nudo central de esta trama está en la pasividad de la sociedad oprimida; los personajes centrales del film intentan desesperadamente despertar a los trabajadores de su letargo metal; no será sino hasta el final que una gran inundación destruye su ciudad subterránea cuando deciden emerger y tomar su lugar en la ciudad exterior que los domina. Después de este film vendrán otros que se encargarán de continuar destacando estos temas, acentuando las tendencias y nociones afectadas por la parálisis e incluso revelando el mecanismo del alma colectiva paralizada. Retomarán los elementos ya inscritos por Caligari y reforzados por *Metrópolis*: el domino de la técnica y la sumisión robótica o hipnótica, el caos y la tiranía.

Con la llegada Hitler al poder la cinematografía germánica toma otros rumbos, los institutos dedicados al cine tendrán órdenes de producir películas que exalten los objetivos del estado y, como ya hemos mencionado anteriormente, surgirá el cine de propaganda. Ya no nos detendremos más en analizar esta relación entre la historia y el cine, sino que nos aventuraremos en otro tipo de historia, una historia propiamente cinematografiada, emergida de la cinematografía misma, de su devenir, de su pensar y sentir. El cine germánico ha contado una historia diferente a la común, una historia íntima, liga a su sentir como colectividad, inserto en el alma colectiva, que expone lo que se encuentra dentro de ella. Pero no sólo el cine alemán puede hacer esto; en México, películas como *Los olvidados*, *Nazario*, o *Macario*, cuentan el mismo tipo de historia, pero dejo esto para otro análisis. Concluamos Caligari con una cita de

Kracauer: “En el curso de un viaje a París, unos siete años después de la premier de Caligari, Janowitz visitó al conde Etienne de Beaumont en su vieja residencia de la ciudad, donde vivía en medio de su mobiliario Luís XVI y sus picassos. El conde manifestó su admiración por Caligari, calificándolo de ‘tan fascinante y abstrusa como el alma alemana’. Continuó: ‘ahora ha llegado el momento en que debe hablar el alma alemana. El alma francesa habló hace más de un siglo, en la revolución y ustedes han permanecido mudos... ahora esperamos lo que ustedes tienen que decirnos a nosotros, al mundo entero’. El conde no tuvo que esperar mucho”.¹⁶⁹

¹⁶⁹ *Ibíd.* p. 77

CONCLUSIONES

¿Qué es el cine? Esta es la pregunta que me ha conducido a elaborar esta tesis. ¿De qué manera se relaciona con la cultura y con cada ser humano? Estas son dos preguntas que se desprenden necesariamente de la primera. Y estas preguntas atraviesan todos los temas de esta tesis, pues una y otra vez se intenta responderlas desde distintas vertientes, recurriendo a diversos filósofos y pensadores, pero ligados siempre a la filosofía, entendida como un saber sobre el ser humano en su totalidad, un ser consciente de sí mismo y de su efecto en la cultura, y de ésta en aquél.

Ya sea desde su relación con la filosofía como una forma de materializar ideas y teorías o como un impulso que genera pensamientos y percepciones de una cultura, es decir, que crea una reflexión por sí mismo, donde su devenir da forma a una de las manifestaciones más complejas y completas de la sociedad humana, el cine, me atrevo a decir, es un pensamiento en acción.

Pero ¿qué clase de pensamiento es éste? Primeramente hemos podido observar cómo el cine mantiene en su núcleo un impulso de reflexión, el montaje como uno de los pilares de la construcción cinematográfica, que puede ser comparado con la actividad conceptual. Al ensamblar imágenes para crear una idea el cine realiza una reflexión, porque los seres humanos nos valemos de palabras para dotarlas de significados que se unen para dar lugar a una idea. Un film es la construcción de una idea bajo este mismo principio, sólo que en lugar de palabras se sirve de imágenes para crear un concepto que en su totalidad como film da cuenta de una idea.

Reflexión o pensamiento el cine mantiene una peculiar diferencia respecto a las demás formas del saber. En ocasiones un arte y en otras una técnica, la cinematografía reúne los elementos que configuran una cosmovisión social, pero manteniendo aquello

que parece haberse escapado, diluyéndose entre el saber rígido de la ciencia moderna, el sentido de humanidad.

Esta articulación de ideas e imágenes responden a la estructura del montaje. El montaje es, como hemos visto, más que un eje temporal y espacial que enlaza imágenes. Durante el análisis de las distintas escuelas de montaje se ha podido vislumbrar una característica en común: las imágenes se relacionan no sólo en función del tiempo y espacio, sino de sus percepciones sociales. Cuando Eisenstein expone sus imágenes carentes de un destino individual motivado por las consecuencias, orienta su cine a la construcción de un heroísmo monumental. Las imágenes de “El acorazado Potemkin” pueden aislarse por sí mismas, puesto que es únicamente en su conjunto que podemos ver esta idea emergiendo de ellas. No se trata solamente de expresar cómo el destino de los marineros los convierte en héroes, ya que devienen en héroes gracias a la yuxtaposición de sus imágenes en referencia a otras distintas. Cuando observamos a una madre en las escalinatas enfrentar a la guardia imperial, Eisenstein contrapone una imagen de los cañones del acorazado seguido de varios primeros planos sobre los rostros eufóricos de los marineros. Los fotogramas aislados parecen no guardar una relación, pero emergen en el manejo que el director decide hacer de ellos; sin embargo, en el centro de estos fotogramas existe una relación que permite su manipulación en secuencias, dado que todos ellos son visiones determinadas de una sociedad. La cara de capitán del Potemkin tipifica a los opresores, seguida de la cara de un marinero tipificando a los oprimidos. Dicha visión es la que permite su articulación por encima de la relación que puede surgir temporal y espacialmente; por ello las imágenes de Eisenstein no refieren a un destino individual producto de las consecuencias, sino a la persecución de una idea y percepción que ya está en cada fotograma.

La persecución de una idea y la percepción social se encuentran en la base de todo montaje. Como en el montaje orgánico de Griffith donde las imágenes forman una unidad de lo diverso, mantienen una relación temporal y espacial que se expresa de manera necesaria en su articulación de dualidades (ricos y pobres, malos y buenos) para mantener el ritmo, es decir, la idea perseguida y percibida en sus imágenes. En el caso de “El nacimiento de una nación” podemos encontrar la desigualdad en el centro de las imágenes. Por ello Deleuze señalaba que el montaje es la operación que desprende el todo, la idea, pero que debe venir después del todo; un todo que es esa visión o percepción del entorno social que se pretende consciente o inconscientemente mostrar. En palabras de Deleuze “el montaje es esa operación que recae sobre las imágenes-movimiento para desprender de ellas el todo, la idea, es decir, la imagen *del tiempo*. Imagen necesariamente indirecta, por cuanto se la infiere de las imágenes-movimiento y de sus relaciones. Pero no por ello el montaje viene después. Es preciso inclusive que el todo sea de alguna manera primero, que esté presupuesto”.¹⁷⁰ Podemos decir de manera resumida que el montaje es la articulación de la idea al seno de las imágenes.

Esta idea es la que posteriormente se toma para expresar una postura, como se ha podido ver con la aparición de elementos aristotélicos como lo verosímil en el “ladrón de bicicleta u otológicos en “el eclipse”. El cine intenta traer a la vista aquello que no puede ser percibido de manera simple, la idea ya mencionada, la percepción y comprensión de un mundo desde sus imágenes.

De ahí que para Trías el cine no sólo interpreta la realidad en la cual se basa y de la cual emerge, sino que crea su propia realidad y nos muestra esa parte que nos es negada comúnmente. Lo siniestro aparece en las imágenes del cine porque se encuentra en nosotros, nos situamos en el papel de la víctima y en los ojos del asesino, y

¹⁷⁰ Guilles Deleuze, *La imagen-movimiento estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 51.

podemos hacerlo porque ambos personajes se presentan como humanos permitiéndonos reconocernos en ellos. Lo siniestro aparece aludido como una realidad efectiva que, sin embargo, no es mostrada. Este es el caso de Hitchcock quien nos lleva a una travesía de emociones y sensaciones, permitiéndonos descansar del horror, pero a la vez ahogándonos rotundamente en él, para que nuestra imaginación divague, suponga, construya las imágenes del terrible asesinato. Sin embargo todo esto lo hacemos desde un lugar seguro, pues lo que está en el centro de las imágenes es un sentido humano, nuevamente una idea directriz, la percepción o visión de una sociedad que no es ni blanca ni negra, sino deseante y virtuosa.

Deseos y virtudes que dan a luz a distintos tipos de imágenes. Esta es la idea de Deleuze, interpretar al cine como un fenómeno generador de imágenes simbólicas. Su cometido es presentarnos una taxonomía de imágenes, una clasificación de sus distintos tipos y consecuencias, imágenes-movimiento e imágenes-tiempo, formas generales de las cuales se segregaran otros tipos y consecuencias. Por ello el cine para Deleuze no representa, no es una percepción en sentido tradicional del término, sino que el cine deviene de un universo de materia, movimiento y luz, donde no es necesario que se perciba determinado objeto para surgir, pues la percepción no espera a la mirada humana. La equivalencia de la luz y el movimiento hacen que las imágenes sean ellas mismas percepción de la materia, que no requiere de ninguna conciencia para hacerse visible, puesto que la percepción conciente surge como una imagen viva que es capaz de seleccionar entre los movimientos de las otras imágenes, una selección que es dictada por las necesidades e intereses de la vida, y que en el caso del cine se representa como un todo que refiere a sus partes, sin las cuales no es nada y que funciona a la inversa, como una parte que representa al todo. La percepción se hace consciente a condición de

percibir menos, de seleccionar únicamente lo más importante de las imágenes, de los movimientos, de la luz misma, pues sólo retiene los aspectos útiles de las cosas.

Esta percepción dirigida, es parte de la esencia del cine, la selección de qué percibir con la cámara viene acompañada de la intención y el deseo que define la forma en que se percibe la imagen; por ello una imagen dispuesta entre distintas tomas y desde distintos puntos indica y dice cosas diferentes. Toda imagen funciona primero desde la intención de percibir, ya que una vez que ha percibido puede dar cuenta de su relación con el todo, presentándolo y siendo presentada por él. Deleuze lo aclara: “A través del cine, se perfila un rostro de la modernidad que no es el de la muerte de Dios, sino el de la pérdida del mundo. Lo que nos falta es una creencia inmanente en este mundo, lo que no quiere decir en su existencia, de la cual nadie duda, sino en nuestra posibilidad de crear en el mundo nuevas formas de vida”.¹⁷¹ Estas nuevas formas de vida son entre otras las imágenes esperanzadoras de la cinematografía. Por un lado la imagen–movimiento, que refiere no al acto de desplazarse sino a la acción, una acción vigente, el acto mismo de recorrer. Y por el otro la imagen–tiempo, imagen del fluir y devenir de un tiempo puro que no es más que el encuentro con lo cotidiano, la situación óptica y sonora pura y la idea de mostrar para finalmente delegar a los espectadores la responsabilidad de interpretar lo que acontece ante sus ojos, de comprender la idea que erige a las imágenes del film a su alrededor vistiéndola. Lo advierte Deleuze “El cine es una nueva práctica de las imágenes y los signos, y la filosofía ha de hacer su tarea como práctica conceptual, pues ninguna determinación técnica aplicada (psicoanálisis, lingüística) o reflexiva, es suficiente para establecer los conceptos del cine mismo”.¹⁷²

La idea directriz del cine emerge nuevamente, el concepto de humanidad del cual parte la cinematografía abre un nuevo abanico de interrogaciones, ya que no sólo

¹⁷¹ Paola Marrati, *Gilles Deleuze cine y filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2004, p. 11.

¹⁷² Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 2001, p. 371.

nos interesa saber cómo esclarecer los conceptos propios del cine, sino cómo estos conceptos se relacionan con nosotros influyendo y en ocasiones determinando parte de nuestro saber y actuar en la sociedad. Así, Žižek nos ha ayudado a responder estas inquietudes, porque para este filósofo el cine es una interpretación de la cultura contemporánea, que construye junto con sus personajes parte de esta cultura. Valiéndose del psicoanálisis Žižek ve en el discurso cinematográfico un discurso del Otro. Lo humano se expresa en este Otro, que no es más que nuestro propio deseo, el deseo de no ser responsables de nosotros y de ser responsables de nosotros. El cine nos enseña a desear, a fantasear. El goce aparece como uno de los elementos propios del cine. El goce, ese plus de vida que las imágenes nos dan, nos permite ser todo lo que deseamos ser y en ocasiones aquello que no sabíamos que deseábamos ser. Al confrontarnos con lo real, con nuestro deseo, con la ausencia de ese orden social al cual denominamos Otro, develamos parte de la personalidad, parte de su ser, de los personajes de un film y con ellos parte de la personalidad de una sociedad que se encuentra reflejada, interpretada, pero sobre todo de la identificad, de su ser social. Con Žižek, sostengo que el cine ayuda a ubicar nuestro lugar dentro de la cadena significativa y con ello a identificarnos como pertenecientes a este gran conjunto que es la humanidad. Podemos decir después del análisis filosófico-psicoanalítico del cine desde Žižek y Lacan, que el cine, en especial el cine moderno, es un cine del vértigo ante el encuentro con nuestro propio ser, un intento por describir más que el momento, la espera de encontrarnos. Žižek deja que el cine hable y nos señala de una manera original lo que ha dicho.

Lo que el cine dice a lo largo de su devenir histórico ha producido su propia interpretación de la cultura. Una historia en imágenes móviles. Lo que el cine dice, denuncia tanto una situación política de un determinado tiempo como una condición

social; el cine de guerra y posguerra tiene este tipo de característica. El cine es histórico por contener de manera primordial un entorno político social determinado que ayuda a formarnos una comprensión de una cultura dada. Las imágenes, como las de Chaplin, buscan expresar una idea directriz: la locura y falta de humanidad que reina en ese momento. Se trata de un cine histórico político, con fines determinados e ideas definidas. Que puede ser utilizado, con fines de denuncia o con fines de dominio.

Con Siegfried Kracauer el cine se presenta como una historia de la psicología, pues las imágenes de “El gabinete del Dr. Caligari” dejan entrever la percepción de una sociedad; un fenómeno visual que se dirigió primordialmente para encontrar un cine propio que lograra una identificación nacional, en el que los asistentes a la función se identificaban no sólo con lo sucedido en la pantalla, sino con lo que la pantalla intentaba contarles: la cosmovisión alemana.

Todas estas características de la cinematográfica se dirigen a erigir un fenómeno que pretenden comprender la mayor parte de las perspectivas de los deseos e intereses de la cultura. De ahí que el tercer tipo de historia que genera el cine sea una historia propia, una historia de imágenes y por imágenes. En el estudio de esta historia logramos reconocer más a la cultura actual, que en los textos rígidos y herméticos de la historia tradicional. El cine selecciona lo que es relevante, no sólo para la percepción académica, sino lo que perturba o afecta la vida subjetiva, porque la historia propuesta por el cine es una personal y social, pues intenta conjugar la esfera de lo público con la esfera de lo privado. Todo film es siempre la conjugación de estas dos perspectivas, manteniendo un contexto que se adentra en la subjetividad de una vida o a la inversa, ya que parte de la vida personal de un individuo puede ser expuesta como una condición social pública. De manera incansable el cine vuelve una y otra vez a su interés esencial, a su tema central: el ser humano.

El cine logra romper con las contrariedades provenientes de su lado tecnológico, porque es mucho más que una industria. Al valerse de la fragmentación del tiempo y el espacio, para dar mediante el encadenamiento de los momentos el fluir del tiempo, escapa a la definición. De esta forma es más claro comprender que la esencia de las imágenes no provenga de la yuxtaposición de un fotograma tras otro que nos da la impresión de movimiento y temporalidad, sino del fluir histórico que las imágenes encierran. Cada uno de los cuadros del film es un tiempo escogido que mantiene un estado de ánimo, un sentimiento o un deseo. La técnica cinematográfica es puesta al servicio de la vida humana.

En las imágenes cinematográficas la vida es el tema central. Es por ello que los personajes del cine no pueden ser blancos o negros, sino humanos, villanos o víctimas. Películas como “Al final de la escapada” de Jean-Luc Godard (1959), buscan desnudar los sentimientos humanos en demanda de un sentido de humanidad. En este film, un ladrón de poca monta, Michel, roba un auto matando a un policía y se enamora como cualquier otro de una joven bella de nombre Patricia. Después del asesinato regresa a la ciudad en busca de su novia con quien pretende escapar tras cobrar una deuda, un escape frustrado, pues es traicionado por su propia novia. Por lo que Godard termina el film con un primer plano del rostro del joven ladrón tendido en el suelo mirando a los ojos a su novia. El villano se convierte en víctima de su propio deseo, de su propio amor, pues la vida toma por asalto a Michel, siendo sutilmente rozado por todo lo que lo rodea. Al final: el arrepentimiento de Patricia, el asombro y el deseo de vivir. Michel ya no es más un asesino, sino alguien en quien pueden reconocer todos su condición humana. Como señala Deleuze, a propósito de “Al final de la escapada”: “Aquí nace una raza de personajes encantadores, conmovedores, rozados sólo apenas por los acontecimientos en que se ven envueltos, aun por la traición o la muerte, y padecen y

actúan acontecimientos oscuros que concuerdan tan mal como las porciones del espacio cualquiera que recorren”.¹⁷³

Ya sea a través de los personajes o del manejo de la cámara, la cinematografía intenta averiguar en ese profundo campo oscuro qué es la vida humana, lo intenta a partir de la suposición de esencia humana, dividida entre deseo y razón. Así es como, a lo largo de esta tesis, se pasa del mundo superficial del entretenimiento a la profundidad de una idea: la reflexión sobre la humanidad. El cine es siempre esperanza, motivado por la humanidad intenta recordarnos lo imperfectos que somos, lo bello de este mundo, lo complejo de la existencia, que es deseo, pasión, locura y el temor.

¿Qué es el cine? Esta es la pregunta que he tratado de responder, a través de analizar, reflexionar e interpretar dos preguntas que me tuve que hacer para responder la primera: ¿cómo se relaciona con los seres humanos? ¿Qué nos dice? Al final de esta tesis podemos concluir que el cine es, más que un espectáculo, una técnica o un arte, una idea, idea que se que se autoconstruye cada día, porque es la idea del hombre. Porque el cine es uno de los últimos bastiones del concepto de humanidad. Y es que el cine nos dice lo que somos, tan sublimes como monstruosos, tan bellos como siniestros.

El cine ha influido de tal forma en nuestras vidas que una parte de la idea que tenemos sobre nuestro ser lo hemos extraído de sus imágenes. El cine es un escenario para reconocernos.

Sin duda que queda mucho más por decir, pues las respuestas que se han dado no pueden ser definitivas ni totales. Por el momento sólo se puede decir que afortunadamente el tema siempre será más grande que aquellos que intentemos comprenderlo. ¡Sólo han pasado cien años desde que apareció el cine por primera vez! ¡Imaginen cuánto más podrá decir de nosotros esta gran fábrica de ilusiones!

¹⁷³ *Ibíd.* p. 266.

BIBLIOGRAFÍA

1. Amiel, Vincent, *Estética del montaje*, Madrid, Abada, 2001
2. Arnheim, Rudolf, *El Cine como Arte*, Barcelona, Paidós, 1990.
3. Aumont, Jacques, *Estética del Cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1989.
4. Aumont, Jacques., *Análisis del film*, Barcelona, Paidós, 1990
5. Aumont, Jacques., *El rostro en el cine*, Barcelona, Paidós, 1998
6. Ayala, Jorge, *A salto de imágenes*, México, Posada, 1988
7. Bazin, André, *Qué es el cine*, Rialp, Madrid, 1966.
8. Bazin, André, *Charlie Chaplin*, Barcelona, Paidós, 2000.
9. Benet, Vicente, *La cultura del cine. Introducción a la historia y la estética del cine*, Barcelona, Paidós, 2004
10. Bergson, Henri, *Materia y memoria*, México, Aguilar, 1963
11. Bertetto, Paolo, *Cine, Fabrica y Vanguardia*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977
12. Bordwell, David, *El significado del filme*, Barcelona, Paidós, 1995.
13. Bordwell, *El cine de Eisenstein*, Barcelona, Paidós, 1999.
14. Bou, Núria, *El tiempo del héroe. Épica y masculinidad en el cine de Hollywood*, Barcelona, Paidós, 2000
15. Buñuel, Luis, *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza y Janés, 2001.
16. Brunette, Peter, *Roberto Rossellini*, Buenos Aires, Paidós, 1995
17. Cabrera, Julio, *Cine: 100 años de filosofía. Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*, Barcelona, Gedisa, 2002
18. Colina, José de la, *Ingmar Bergman. Persona*, México, Era, 1977
19. Colina, José de la, *Miradas al cine*, México, Consejo nacional para la cultura y las artes, 1997

20. Deleuze, Gilles, *El bergsonismo*, Madrid, Cátedra, 1987
21. Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudio sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 2003.
22. Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudio sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 2001.
23. *Diccionario de Filosofía*, Barcelona, Herder, 1995
24. Eisenstein, Sergei, *El sentido del cine*, Madrid, Siglo XXI, 1999
25. Eisenstein, Sergei *La forma del cine*, Madrid, Siglo XXI, 1999.
26. Faulstich, Werner, *Cien años de cine*, México, Siglo XXI, 1995.
27. Fellini, Federico, *Hacer una película*, Barcelona, Paidós, 1999.
28. Freud, Sigmund, “Lo siniestro” en *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1989
29. Gaudreault, André, *El relato cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1995.
30. Gosetti, Giorgio, *Alfred Hitchcock*, Milan, Il Castoro, 2001
31. Heidegger, Martín, *¿Qué significa pensar?*, Buenos Aires, Nova, 1958.
32. Heidegger, Martín *De camino al habla*, Barcelona, Paidós, 1987.
33. Heidegger, Martín, *Introducción a la Metafísica*, Barcelona, Gedisa, 1992
34. Heidegger, Martín, *Ser y tiempo*, México, F.C.E., 1994
35. Heidegger, Martín *La pregunta por la técnica*, Chile, Universitaria, 1997.
36. Heidegger, Martín “¿y para qué poetas?”, en *Caminos del bosque*, Madrid, Alianza, 2000
37. Hobbes, Thomas, *El Leviatán*
38. Hueso, Ángel, *El cine y el siglo XX*, Barcelona, Ariel, 1998
39. Jameson, Frederic, *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Buenos Aires, Paidós, 1991

40. Jameson, Frederic, *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*, Barcelona, Paidós, 1995
41. Kant, Emmanuel, *Critica del juicio*, Madrid, Espasa Calpe, 1981
42. Kracauer, Sigfried, *De Caligari a Hitler*, Barcelona, Paidós, 1885
43. Krakauer, Siegfried, *Teoría del Cine. La redención de la realidad física*, Barcelona, Paidós, 1989.
44. Kuhn, Thomas, *La estructura de las revoluciones científicas*, México, F.C.E, 1971
45. Kuhn, Thomas, “¿Qué son las revoluciones científicas?”, en *¿Qué son las revoluciones científicas? Y otros ensayos*, Barcelona, Paidós, 1996
46. Lacan, Jacques, *Escritos I*, Madrid, Siglo XXI, 2001.
47. Lacan, Jacques, *Escritos II*, Madrid, Siglo XXI. 1999.
48. Laffay, Albert, *Lógica del cine*, Labor, Barcelona, 1973.
49. Lauretis, Teresa de, *Alicia ya no: Feminismo, Semiotica, Cine*, Cátedra, Madrid, 1992.
50. Losilla, Carlos, *El cine de terror*, Barcelona, Paidós, 1993
51. Lotman, Iuri M., *La semiosfera*, Valencia, Frónesis, 1996
52. Lotman, Iuri M., *La semiosfera II*, Valencia, Frónesis, 1998
53. Lotman, Iuri M., *La semiosfera III*, Valencia, Frónesis, 1998.
54. Marrati, Paola, *Gilles Deleuze cine y filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2004
55. Metz, Christian, *El significante imaginario*, Barcelona, Paidós, 2001
56. Missac, Pierre, *Walter Benjamín. De un siglo a otro*, Barcelona, Gedisa, 1997
57. Mitry, Jean, *Estética y psicología del cine. 1 Las estructuras*, México, Siglo XXI, 1998.

58. Mitry, Jean, *Estética y psicología del cine. 2 Las formas*, México, Siglo XXI, 1998.
59. Morin, Edgar, *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Paidós, 2001
60. Oubiña, David, *Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine*, Buenos Aires, Paidós, 2003.
61. Pasolini, Pier Paolo, *Cinema: El cine como semiológica de la realidad*, U.N.A.M., Mexico, 2006.
62. Paz, Octavio, “Poeta Buñuel, Silvestre Revueltas y Tamayo en la pintura mexicana”, en *Las peras del olmo*, México, Seix Barral, 1982.
63. Rohmer, Eric, *El gusto por la belleza*, Barcelona, Paidós, 2000.
64. Rossellini, Roberto, *El cine revelado*, Barcelona, Paidós, 2000.
65. Rossellini, Roberto, *Un espíritu libre no debe aprender como esclavo*, Barcelona, Paidós, 2001.
66. Russo, Eduardo, *Diccionario de cine*, Buenos Aires, Paidós, 1998.
67. Sadoul, Georges, *Historia del cine mundial*, México, Siglo XXI, 2000
68. Sánchez-Biosca, Vicente, *Cine y Vanguardias artísticas*, Barcelona, Paidós, 2004
69. Sota, Ella, *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*, Barcelona, Paidós, 2002
70. Taibo, Paco Ignacio, *Historia popular del cine: desde sus inicios hasta que comenzó a hablar*, México, IMCINE y Consejo nacional para la cultura y las artes, 1996.
71. Toro, Guillermo del, *Alfred Hitchcock*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1990
72. Trías, Eugenio, *Vértigo y pasión*, Madrid, Taurus, 1998.

73. Truffaut, François, *El placer de la mirada*, Barcelona, Paidós, 1999
74. Varios, *La nouvelle vague. Sus protagonistas*, Barcelona, Paidós, 2004
75. Žizek, Slavoj, “¿Adónde va Edipo?”, en *El espinoso sujeto*, Buenos Aires, Nueva visión, 1992
76. Žizek, Slavoj, *Goza tu síntoma: Lacan dentro y fuera de Hollywood*, Buenos Aires, Nueva visión, 1997.
77. Žizek, Slavoj, *Mirando al sesgo: una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*, Buenos Aires, Paidós, 2004