

**La
imagen-movimiento**
Estudios sobre cine 1

Gilles Deleuze

Paidós Comunicación



La imagen-movimiento

1. M. L. Knapp
La comunicación no verbal: el cuerpo y el entorno
2. M. L. De Fleur y S. J. Ball-Rokeach
Teorías de la comunicación de masas
3. E. H. Gombrich, J. Hochberg, M. Black
Arte, percepción y realidad
4. R. Williams
Cultura. Sociología de la comunicación y del arte
5. T. A. van Dijk
La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario
6. J. Lyons
Lenguaje, significado y contexto
7. A. J. Greimas
La semiótica del texto: ejercicios prácticos
8. K. K. Reardon
La persuasión en la comunicación. Teoría y contexto
9. A. Mattelart y H. Schmucler
América Latina en la encrucijada telemática
10. P. Pavis
Diccionario del Teatro
11. L. Vilches
La lectura de la imagen
12. A. Kornblit
Semiótica de las relaciones familiares
13. G. Durandin
La mentira en la propaganda política y en la publicidad
14. Ch. Morris
Fundamentos de la teoría de los signos
15. R. Pierantoni
El ojo y la idea
16. G. Deleuze
La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I

Gilles Deleuze

La imagen-movimiento

Estudios sobre cine 1

 **Ediciones Paidós**
Barcelona-Buenos Aires-México

Titulo original: *L'image-mouvement. Cinéma 1*

Publicado en francés por Les Éditions de Minuit, Paris, 1983

Traducción de Irene Agoff

Asesoramiento cinematográfico de Joaquim Jordà

**Consejo editor: Marcial Murciano, José Manuel Pérez Tornero,
Lorenzo Vilches y Enrique Folch**

Cubierta de Mario Eskenazi

**© de todas las ediciones en castellano,
Ediciones Paidós Ibérica, S.A.;
Mariano Cubi, 92; 08021 Barcelona;
y Editorial Paidós, SAICF;
Defensa, 599; Buenos Aires.**

ISBN: 84-7509-317-5

Depósito legal: B-33.008/1984

**Compuesto en Grafitip:
Pallars, 85-91; Barcelona**

**Impreso en Huropesa:
Recaredo, 2; Barcelona**

Impreso en España - Printed in Spain

Indice

Prefacio / 11

1. Tesis sobre el movimiento (Primer comentario de Bergson)

Primera tesis: el movimiento y el instante / 13

Segunda tesis: instantes privilegiados e instantes cualesquiera / 16

Tercera tesis: movimiento y cambio. El todo, lo Abierto o la duración. Los tres niveles: el conjunto y sus partes; el movimiento; el todo y sus cambios / 22

2. Cuadro y plano, encuadre y guión técnico

El primer nivel: cuadro, conjunto o sistema cerrado. Las funciones del cuadro. El fuera de campo: sus dos aspectos / 27

El segundo nivel: plano y movimiento. Las dos caras del plano: hacia los conjuntos y sus partes, hacia el todo y sus cambios. La imagen-movimiento. Corte móvil, perspectiva temporal / 36

Movilidad: montaje y movimiento de la cámara. La cuestión de la unidad del plano (los planos-secuencias). La importancia del falso raccord / 44

3. Montaje

El tercer nivel: el todo, la composición de las imágenes-movimiento y la imagen indirecta del tiempo. La escuela

americana: composición orgánica y montaje en Griffith. Los dos aspectos del tiempo: el intervalo y el todo, el presente variable y la inmensidad / 51

La escuela soviética: composición dialéctica. Lo orgánico y lo patético en Eisenstein: espiral y salto cualitativo. Pudovkin y Dovjenko. La composición materialista de Vertov / 55

La escuela francesa de preguerra: composición cuantitativa. Ritmo y mecánica. Los dos aspectos de la cantidad de movimiento: relativo y absoluto. Gance y el sublime matemático. La escuela expresionista alemana: composición intensiva. La luz y las tinieblas (Murnau, Lang). El expresionismo y el sublime dinámico / 66

4. La imagen-movimiento y sus tres variedades (Segundo comentario de Bergson)

La identidad de la imagen y el movimiento. Imagen-movimiento e imagen-luz / 87

De la imagen-movimiento a sus variedades. Imagen-percepción, imagen-acción, imagen-afección / 94

La prueba inversa: cómo extinguir las tres variedades (*Film* de Beckett). Cómo se componen las variedades / 101

5. La imagen-percepción

Los dos polos, objetivo y subjetivo. La «semisubjetiva», o la imagen indirecta libre (Pasolini, Rohmer) / 109

Hacia otro estado de la percepción: la percepción líquida. El papel del agua en la escuela francesa de preguerra. Grémillon, Vigo / 116

Hacia una percepción gaseosa. La materia y el intervalo según Vertov. El engrama. Una tendencia del cine experimental (Landow) / 122

6. La imagen-afección: rostro y primer plano

Los dos polos del rostro: potencia y cualidad / 131

Griffith y Eisenstein. El expresionismo. La abstracción lírica: la luz, el blanco y la refracción (Sternberg) / 136

El afecto como entidad. El icono. La «primeidad» según Peirce. El límite del rostro o la nada: Bergman. Cómo escapar a ella / 141

7. La imagen-afección: cualidades, potencias, espacios cualesquiera

La entidad compleja o lo expresado. Conjunciones virtuales y conexiones reales. Las componentes afectivas del primer plano (Bergman). Del primer plano a los otros: Dreyer / 151

El afecto espiritual y el espacio en Bresson. ¿Qué es un espacio «cualquiera»? / 159

La construcción de los espacios cualesquiera. La sombra, la oposición y la lucha en el expresionismo. Lo blanco, la alternancia y la alternativa en la abstracción lírica (Sternberg, Dreyer, Bresson). El color y la absorción (Minnelli). Las dos clases de espacios cualesquiera, y su frecuencia en el cine contemporáneo (Snow) / 163

8. Del afecto a la acción: la imagen-pulsión

El naturalismo. Los mundos originarios y los medios derivados. Pulsiones y pedazos, síntomas y fetiches. Dos grandes naturalistas: Stroheim y Buñuel. Pulsión de parasitismo. La entropía y el ciclo / 179

Una característica de la obra de Buñuel: potencia de la repetición en la imagen / 189

La dificultad de ser naturalista: King Vidor. Caso y evolución de Nicholas Ray. El tercer gran naturalista: Losey. Pulsión de servilismo. La vuelta contra sí mismo. Las coordenadas del naturalismo / 192

9. La imagen-acción: la gran forma

De la situación a la acción: la «segundeidad». Lo englobante y el duelo. El sueño americano. Los grandes géneros: el film psico-social (King Vidor), el western (Ford), el film histórico (Griffith, Cecil B. de Mille) / 203

Las leyes de la composición orgánica / 216

El nexa sensorio-motor. Kazan y el Actors Studio. La huella / 221

10. La imagen-acción: la pequeña forma

De la acción a la situación. Las dos clases de índices. La comedia de costumbres (Chaplin, Lubitsch) / 227

El western en Hawks: el funcionalismo. El neo-western y su tipo de espacio (Mann, Peckinpah) / 233

La ley de la pequeña forma y el burlesco. La evolución de Chaplin: la figura del discurso. La paradoja de Keaton: la función infravalorante y recurrente de las grandes máquinas / 238

11. Las figuras o la transformación de las formas

El paso de una forma a la otra en Eisenstein. El montaje de atracciones. Los diferentes tipos de figuras / 251

Las figuras de lo Grande y de lo Pequeño en Herzog / 258

Los dos espacios: el Englobante-aliento, y la línea de Universo. El aliento en Kurosawa: de la situación a la pregunta. Las líneas de universo en Mizoguchi: del trazado al obstáculo / 261

12. La crisis de la imagen-acción

La «terceidad» según Peirce, y las relaciones mentales. Los Marx. La imagen mental según Hitchcock. Marcas y símbolos. Cómo completa Hitchcock la imagen-acción llevándola a su límite / 275

La crisis de la imagen-acción en el cine americano (Lumet, Cassavetes, Altman). Los cinco caracteres de esta crisis. El aflojamiento del nexa sensorio-motor / 286

El origen de la crisis: neorrealismo italiano y *nouvelle vague* francesa. Conciencia crítica del tópico. Problema de una nueva concepción de la imagen. Hacia un más allá de la imagen-movimiento / 293

Glosario / 301

Índice de películas citadas / 305

Prefacio

El presente estudio no es una historia del cine. Es una taxinomia, un ensayo de clasificación de las imágenes y de los signos. Pero este primer volumen ha de contentarse con determinar los elementos, y aun los elementos de una sola parte de la clasificación.

Nuestra frecuente referencia al lógico norteamericano Peirce (1839-1914), se debe a su clasificación general de las imágenes y de los signos, sin duda la más rica y acabada de cuantas se establecieron. Es como una clasificación de Linneo en historia natural o, más aún, como un cuadro de Mendeleiev en química. El cine impone nuevos puntos de vista sobre este problema.

Hay otra confrontación no menos necesaria. En 1896, Bergson escribía *Materia y memoria*: era el diagnóstico de una crisis de la psicología. Resultaba ya imposible oponer el movimiento como realidad física en el mundo exterior, a la imagen como realidad psíquica en la conciencia. El descubrimiento bergsonianiano de una imagen-movimiento, y más profundamente de una imagen-tiempo, conserva todavía hoy una enorme riqueza, y cabe sospechar que aún quedan por despejar muchas de sus consecuencias. A pesar de la muy sumaria crítica que Bergson hará del cine poco después, nada puede impedir la conjunción de la imagen-movimiento, según él la considera, con la imagen cinematográfica.

En esta primera parte tratamos sobre la imagen-movimiento

y sus variedades. La imagen-tiempo será objeto de una segunda parte. Hemos pensado que los grandes autores de cine podían ser comparados no sólo con pintores, arquitectos, músicos, sino también con pensadores. Ellos piensan con imágenes-movimiento y con imágenes-tiempo, en lugar de conceptos. La enorme proporción de ineptitud en la producción cinematográfica no es una objeción: no es mayor que en otros terrenos, aunque tenga consecuencias económicas e industriales sin parangón. Los grandes autores de cine son, únicamente, más vulnerables: impedirles realizar su obra es infinitamente más fácil. La historia del cine es un prolongado martirologio. Pero, aun así, el cine forma parte de la historia del arte y del pensamiento, bajo las insustituibles formas autónomas que esos autores supieron inventar y, a pesar de todo, hacer viables.

No incluimos ninguna reproducción que pudiese ilustrar nuestro texto, porque es nuestro texto, por el contrario, el que no querría ser otra cosa que una ilustración de grandes películas cuyo recuerdo, emoción o percepción permanecen, en mayor o menor grado, en cada uno de nosotros.

1. Tesis sobre el movimiento

Primer comentario de Bergson

1

Bergson no presenta una sola tesis sobre el movimiento, sino tres. La primera es la más célebre, y amenaza ocultarnos las otras dos. No es, sin embargo, otra cosa que una introducción a ellas. Según esta primera tesis, el movimiento no se confunde con el espacio recorrido. El espacio recorrido es pasado, el movimiento es presente, es el acto de recorrer. El espacio recorrido es divisible, e incluso infinitamente divisible, mientras que el movimiento es indivisible, o bien no se divide sin cambiar, con cada división, de naturaleza. Lo cual supone ya una idea más compleja: los espacios recorridos pertenecen todos a un único y mismo espacio homogéneo, mientras que los movimientos son heterogéneos, irreductibles entre sí.

Pero, antes de iniciar su desarrollo, la primera tesis tiene otro enunciado: vosotros no podéis reconstruir el movimiento con posiciones en el espacio o con instantes en el tiempo, es decir, con «cortes»* inmóviles... Sólo cumplís esa reconstrucción uniendo a las posiciones o a los instantes la idea abstracta

* El término así traducido es *coupe*, y designa, como puede verse, una noción puramente abstracta referida a la idea de movimiento. El contexto impedirá su confusión con el caso de *coupure* (operación inicial del montaje cinematográfico o, por extensión, cada uno de los fragmentos de película así obtenidos). [T.]

de una sucesión, de un tiempo mecánico, homogéneo, universal y calcado del espacio, el mismo para todos los movimientos. Y entonces, de dos maneras, erráis con el movimiento. En un aspecto, por más que acerquéis al infinito dos instantes o dos posiciones, el movimiento se efectuará siempre en el intervalo entre los dos, y por tanto a vuestras espaldas. En otro, por más que dividáis y subdividáis el tiempo, el movimiento se efectuará siempre en una duración concreta y cada movimiento tendrá, pues, su propia duración cualitativa. Quedan así opuestas dos fórmulas irreductibles: «movimiento real → duración concreta», y «cortes inmóviles + tiempo abstracto».

En 1907, en *La evolución creadora*, Bergson bautiza la mala fórmula: es la ilusión cinematográfica. El cine procede, en efecto, con dos datos complementarios: cortes instantáneos llamados imágenes; un movimiento o un tiempo impersonal, uniforme, abstracto, invisible o imperceptible, que está «en» el aparato y «con» el cual se hace desfilan las imágenes.¹ El cine nos presenta, pues, un falso movimiento, es el ejemplo típico del falso movimiento. Pero es curioso que Bergson imponga un nombre tan moderno y reciente («cinematográfica») a la más vieja de las ilusiones. En efecto, dice Bergson, cuando el cine reconstruye el movimiento con cortes inmóviles, no hace sino lo que hacía ya el pensamiento más antiguo (las paradojas de Zenón), o lo que hace la percepción natural. En este aspecto, Bergson se distingue de la fenomenología, para la cual el cine rompería más bien con las condiciones de la percepción natural. «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, la inteligencia, el lenguaje proceden en general así.* Se trate de pensar el devenir, o de expresarlo, o incluso de percibirlo, no hacemos otra cosa que accionar una especie de cinematógrafo interior.» ¿Deberá entenderse que, según Bergson, el cine sería tan sólo

1. *L'évolution créatrice*, pág. 753 (305). Hay ediciones castellanas: *La evolución creadora*, Madrid, Renacimiento, 1912; ídem, Madrid, Espasa-Calpe, 1973. Los textos de Bergson se citan conforme la llamada edición (francesa) del Centenario; entre paréntesis, se indica la paginación de la edición corriente de cada libro por P.U.F. (Presses Universitaires Françaises).

la proyección, la reproducción de una ilusión constante, universal? ¿Como si siempre se hubiese hecho cine sin saberlo? Pero entonces son muchos los problemas que se plantean.

Y ante todo, la reproducción de la ilusión, ¿no es también, en cierta manera, su corrección? ¿Se puede concluir de la artificialidad de los medios la artificialidad del resultado? El cine procede con fotogramas, es decir, con cortes inmóviles, veinticuatro imágenes por segundo (o dieciocho, al comienzo). Pero lo que nos da, y esto se observó con frecuencia, no es el fotograma, sino una imagen media a la que el movimiento no se añade, no se suma: por el contrario, el movimiento pertenece a la imagen media como dato inmediato. Se dirá que lo mismo sucede con la percepción natural, pero aquí la ilusión es corregida desde más allá de la percepción, por las condiciones que hacen posible la percepción para el sujeto. En el cine, en cambio, es corregida al mismo tiempo que aparece la imagen, para un espectador que se encuentra fuera de condiciones (en este sentido, como comprobaremos, la fenomenología tiene razón al suponer una diferencia de naturaleza entre la percepción natural y la percepción cinematográfica). En suma, el cine no nos da una imagen a la que él le añadiría movimiento, sino que nos da inmediatamente una imagen-movimiento. Nos da, en efecto, un corte, pero un corte móvil, y no un corte inmóvil + movimiento abstracto. Sin embargo, y esto es también muy curioso, Bergson ya había descubierto perfectamente la existencia de cortes móviles o de imágenes-movimiento. Fue antes de *La evolución creadora* y antes del nacimiento oficial del cine; fue en *Materia y memoria*, en 1896. El descubrimiento de la imagen-movimiento, más allá de las condiciones de la percepción natural, fue la prodigiosa invención del primer capítulo de *Materia y memoria*. ¿Habrá que pensar que Bergson, diez años más tarde, la había olvidado?

¿O bien había caído en una ilusión diferente, que afecta a todas las cosas en sus comienzos? Es sabido que las cosas y las personas, cuando comienzan, están siempre forzadas a esconderse, determinadas a esconderse. ¿Acaso podría ser de otro modo? Surgen dentro de un conjunto que todavía no las implicaba, y deben hacer resaltar los caracteres comunes que conservan con el conjunto, para no verse rechazadas. La esencia de una cosa no aparece nunca al comienzo, sino hacia la mitad, en la

corriente de su desarrollo, cuando sus fuerzas se han consolidado. Esto Bergson lo sabía mejor que nadie, pues él mismo había transformado la filosofía al plantear la cuestión de lo «nuevo» en lugar de la de eternidad (¿cómo son posibles la producción y aparición de algo nuevo?). Por ejemplo, él decía que la novedad de la vida no podía aparecer en sus inicios, porque al comienzo la vida forzosamente tenía que imitar a la materia... ¿No sucedió lo mismo en el cine? El cine, en sus comienzos, ¿no estaba forzado a imitar la percepción natural? Más aún, ¿cuál era la situación del cine al principio? Por un lado, la toma era fija, y en consecuencia el plano era espacial y formalmente inmóvil; por el otro, el aparato de tomar vistas se confundía con el aparato de proyección, dotado de un tiempo uniforme abstracto. La evolución del cine, la conquista de su propia esencia u originalidad será llevada a cabo por el montaje, la cámara móvil y la emancipación de una toma que se separa de la proyección. Entonces el plano deja de ser una categoría espacial para volverse temporal; y el corte será un corte móvil en vez de inmóvil. El cine arribará exactamente a la imagen-movimiento del primer capítulo de *Materia y memoria*.

Debe concluirse que la primera tesis de Bergson sobre el movimiento es más compleja de lo que parecía en un principio. Por una parte, hay una crítica contra todas las tentativas de reconstruir el movimiento con el espacio recorrido, es decir, adicionando cortes inmóviles instantáneos y tiempo abstracto. Por otra, está la crítica del cine, denunciado como una de esas ilusiones tentativas, como la tentativa que lleva la ilusión a su punto culminante. Pero también está la tesis de *Materia y memoria*, los cortes móviles, los planos temporales, presintiendo, proféticamente, el porvenir o la esencia del cine.

2

Pues bien, justamente, *La evolución creadora* aporta una segunda tesis que, en lugar de reducirlo todo a una misma ilusión sobre el movimiento, distingue al menos dos ilusiones muy diferentes. Lo erróneo está siempre en reconstruir el movimiento con instantes o posiciones, pero hay dos maneras de hacerlo, la antigua y la moderna. Para la antigüedad, el movimiento remite

a elementos inteligibles, Formas o Ideas que son ellas mismas eternas e inmóviles. No cabe duda, para reconstruir el movimiento habrá que captar esas formas en el punto más cercano a su actualización en una materia-flujo. Son potencialidades que no pasan al acto más que encarnándose en la materia. Pero, inversamente, el movimiento no hace más que expresar una «dialéctica» de las formas, una síntesis ideal que le da orden y medida. El movimiento así concebido será, pues, el paso regulado de una forma a otra, es decir, un orden de las *poses* o de los *instantes privilegiados*, como en una danza. Las formas o ideas «caracterizarían un período cuya quintaesencia expresarían, y todo el resto de ese período se cumpliría por el paso, desprovisto de interés en sí mismo, de una forma a otra forma... Se con-signa el término final o el punto culminante (*télos, acmè*), se lo erige en momento esencial, y este momento, que el lenguaje ha escogido para expresar el conjunto del hecho, basta también a la ciencia para caracterizarlo».²

La revolución científica moderna consistió en referir el movimiento no ya a instantes privilegiados sino al instante cualquiera. Aun si se ha de recomponer el movimiento, *ya no será a partir de elementos formales trascendentes (poses), sino a partir de elementos materiales inmanentes (cortes)*. En lugar de hacer una síntesis inteligible del movimiento, se efectúa un análisis sensible de éste. Así se constituyeron la astronomía moderna, determinando una relación entre una órbita y el tiempo invertido en recorrerla (Kepler), la física moderna, vinculando el espacio recorrido al tiempo de la caída de un cuerpo (Galileo), la geometría moderna, despejando la ecuación de una curva plana, es decir, la posición de un punto sobre una recta móvil en un momento cualquiera de su trayecto (Descartes), y, por último, el cálculo infinitesimal, en cuanto se vio la posibilidad de considerar cortes infinitamente aproximables (Newton y Leibniz). En todas partes, la sucesión mecánica de instantes cualesquiera reemplazaba el orden dialéctico de las poses: «La ciencia moderna debe definirse sobre todo por su aspiración a considerar el tiempo como variable independiente».³

El cine parece sin duda el hijo último de este linaje sacado

2. EC, pág. 774 (330).

3. EC, pág. 779 (335).

a luz por Bergson. Se podría concebir una serie de medios de traslación (tren, automóvil, avión...) y paralelamente una serie de medios de expresión (gráfica, fotografía, cine): la cámara se aparecería entonces como un intercambiador, o más bien como un equivalente generalizado de los movimientos de traslación. Así se muestra en las películas de Wenders. Cuando uno se pregunta por la prehistoria del cine, cae a veces en consideraciones confusas, porque no sabe desde dónde hacer arrancar ni cómo definir el linaje tecnológico que lo caracteriza. Entonces siempre cabe invocar las sombras chinescas o los sistemas de proyección más arcaicos. Pero, en realidad, las condiciones determinantes del cine son las siguientes: no sólo la fotografía, sino la fotografía instantánea (la de pose pertenece a la otra estirpe); la equidistancia de las instantáneas; el reenvío de esa equidistancia a un soporte que constituye el «film» (los que perforan la película son Edison y Dickson); un mecanismo de arrastre de las imágenes (las uñas de Lumière). En este sentido es que el cine constituye el sistema que reproduce el movimiento *en función del momento cualquiera*, es decir, en función de instantes equidistantes elegidos de tal manera que den impresión de continuidad. Cualquier otro sistema que reprodujera el movimiento por un orden de poses proyectadas en forma que pasen unas a otras o que se «transformen», es ajeno al cine. Y esto se comprueba cuando se intenta definir el dibujo animado: si pertenece plenamente al cine, es porque aquí el dibujo ya no constituye una pose o una figura acabada, sino la descripción de una figura que siempre está haciéndose o deshaciéndose, por un movimiento de líneas y puntos tomados en instantes cualesquiera de su trayecto. El dibujo animado remite a una geometría cartesiana, no euclidiana. No nos presenta una figura descrita en un momento único, sino la continuidad del movimiento que la figura describe.

Con todo, el cine parece alimentarse de instantes privilegiados. Se suele decir que Eisenstein extrae de los movimientos o de las evoluciones ciertos momentos de crisis de los que hace por excelencia el objeto del cine. Incluso esto es lo que él llamaba lo «patético»: él selecciona culminaciones y gritos, lleva las escenas a su paroxismo, y las pone en colisión una con la otra. Pero ésta no es en modo alguno una objeción. Volvamos a la prehistoria del cine y al célebre ejemplo del galope de caba-

llo: sólo pudo ser descompuesto con exactitud por los registros gráficos de Marey y las instantáneas equidistantes de Muybridge, que remiten el conjunto organizado del paso a un punto cualquiera. Si se eligen bien los equidistantes, forzosamente se cae en momentos señalados, es decir, aquellos en que el caballo apoya una pata sobre el suelo, y después tres, dos, tres, una. Se los puede llamar instantes privilegiados; pero de ninguna manera en el sentido de las poses o de las posturas generales que caracterizarían al galope en las formas antiguas. Estos instantes ya no tienen nada que ver con poses, e inclusive, como poses, serían formalmente imposibles. Si son instantes privilegiados es por su carácter de puntos señalados o singulares que pertenecen al movimiento, y no a título de momentos de actualización de una forma trascendente. La noción ha cambiado por completo de sentido. Los instantes privilegiados de Eisenstein, o de cualquier otro autor, son también instantes cualesquiera; lo que sucede, simplemente, es que el instante cualquiera puede ser regular o singular, ordinario o señalado. El que Eisenstein seleccione instantes señalados no impide que los extraiga de un análisis inmanente del movimiento, en absoluto de una síntesis trascendente. El instante señalado o singular sigue siendo un instante cualquiera entre los demás. Esta es incluso la diferencia entre la dialéctica moderna, por la que Eisenstein se pronuncia, y la dialéctica antigua. La antigua es el orden de formas trascendentes que se actualizan en un movimiento, mientras que la moderna es la producción y confrontación de los puntos singulares inmanentes al movimiento. Ahora bien, esta producción de singularidades (el salto cualitativo) se cumple por acumulación de ordinarios (proceso cuantitativo), hasta el punto de que lo singular es obtenido en lo cualquiera, él mismo es un cualquiera simplemente no-ordinario o no-regular. El propio Eisenstein declaraba que «lo patético» suponía «lo orgánico», como conjunto organizado de instantes cualesquiera en donde se han de efectuar los cortes.⁴

El instante cualquiera es el instante que equidista de otro. Así pues, definimos el cine como un sistema que reproduce el

4. Sobre lo orgánico y lo patético, véase Eisenstein, *La non-indifférente Nature*, I, 10-18. Para las diferentes citas de este autor, véanse artículos diversos de *Reflexiones de un cineasta*, Barcelona, Lumen, 1970; *Teoría y técnicas cinematográficas*, Madrid, Rialp, 1957.

movimiento refiriéndolo al instante cualquiera. Pero aquí reaparece la dificultad. ¿Qué interés puede presentar un sistema de estas características? Desde el punto de vista de la ciencia, casi ninguno. Porque la revolución científica era una revolución de análisis. Y si para efectuar el análisis de ese sistema había que referir el movimiento al instante cualquiera, se hacía difícil distinguir el interés de una síntesis o de una reconstrucción basada en el mismo principio, salvo un vago interés de confirmación. Por eso ni Marey ni Lumière depositaban mayor confianza en la invención del cine. ¿Al menos tenía el cine un interés artístico? También esto era improbable, pues el arte parecía sustentar los derechos de una más elevada síntesis del movimiento, y permanecer ligado a las poses y formas que la ciencia había repudiado. Estamos en el meollo mismo de la ambigua situación del cine como «arte industrial»: no era ni un arte ni una ciencia.

Sin embargo, los contemporáneos podían ser sensibles a una evolución que arrastraba a las artes consigo y cambiaba el estatuto del movimiento, inclusive en la pintura. Con mayor razón, la danza, el ballet, el mimo abandonaban las figuras y las poses para liberar valores no de pose, no pulsadas, que referían el movimiento al instante cualquiera. Con ello, la danza, el ballet, el mimo pasaban a ser acciones capaces de responder a accidentes del medio, es decir, a la repartición de los puntos de un espacio o de los momentos de un acontecer. Todo esto comulgaba con el cine. Desde la aparición del sonoro, el cine será capaz de hacer de la comedia musical uno de sus grandes géneros, con el «baile-acción» de Fred Astaire desplegándose en cualquier sitio, en la calle, en medio de los coches, a lo largo de la acera.⁵ Pero ya en el cine mudo Chaplin había arrebatado al mimo del arte de las poses para convertirlo en mimo-acción. A quienes acusaban a Charlot de servirse del cine en vez de servir al cine, Mitry les contestaba que Charlot ofrecía al mimo un nuevo modelo, función del espacio y del tiempo, continuidad construida en cada instante que ya no era posible descomponer más que en sus elementos inmanentes señalados, en lugar de remitir a unas formas previas que se había de encarnar.⁶

5. Arthur Knight, *Revue du cinéma*, n.º 10.

6. Jean Mitry, *Histoire du cinéma muet*, III, Ed. Universitaires, páginas 49-51.

Que el cine pertenece de lleno a esta concepción moderna del movimiento, Bergson lo demostró tajantemente. Pero a partir de aquí parece titubear entre dos vías posibles, una que lo devuelve a su primera tesis y otra que, en cambio, abre un problema nuevo. Según la primera, las dos concepciones pueden ser muy diferentes desde el punto de vista de la ciencia y, sin embargo, su resultado ser prácticamente idéntico. En efecto, da igual recomponer el movimiento con *poses eternas* o con *cortes inmóviles*: en ambos casos se yerra con el movimiento, porque se concibe un Todo, se supone que «todo está dado», mientras que el movimiento no se realiza más que si el todo ni está dado ni puede darse. 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 ya lugar para el movimiento real.⁷ Sin embargo, ante Bergson parecía abrirse una vía diferente. Porque si la concepción antigua corresponde cabalmente a la filosofía antigua que se propone pensar lo eterno, la concepción moderna, la ciencia moderna, reclama *otra* filosofía. Cuando uno refiere el movimiento a momentos cualesquiera, tiene que ser capaz de pensar la producción de lo nuevo, es decir, lo señalado y lo singular, en cualquiera de esos momentos: se trata de una conversión total de la filosofía, y es lo que Bergson se propone hacer finalmente, dar a la ciencia moderna la metafísica que le corresponde, que le falta, como a una mitad le falta su otra mitad.⁸ Pero ¿es posible detenerse en esta vía? ¿Puede negarse que las artes también deberán cumplir esta conversión? ¿Y que el cine no es, en este aspecto, un factor esencial, e incluso que no tenga un papel que desempeñar en el nacimiento y la formación de ese nuevo pensamiento, de esa nueva manera de pensar? Así pues, Bergson ya no se contenta con confirmar su primera tesis sobre el movimiento. Aunque ésta se detenga en el camino, la segunda tesis de Bergson hace posible otro punto de vista sobre el cine, el cual ya no sería el aparato perfeccionado de la más vieja ilusión, sino, por el contrario, el órgano de la nueva realidad, un órgano que habrá que perfeccionar.

7. EC, pág. 794 (353).

8. EC, pág. 786 (343).

3

Y ésta es la tercera tesis de Bergson, siempre en *La evolución creadora*. Si se intentara presentarla con una fórmula brutal, se podría decir: 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. Por ejemplo, la materia se mueve, pero no cambia. Ahora bien, el movimiento *expresa* un cambio en la duración o en el todo. El problema está, por un lado, en esta expresión y, por el otro, en la identificación todo-duración.

El movimiento es una traslación en el espacio. Ahora bien, cada vez que hay traslación de partes en el espacio, hay también cambio cualitativo en un todo. En *Materia y memoria* Bergson daba múltiples ejemplos. Un animal se mueve, pero no para nada: se mueve para comer, para migrar, etc. Diríase que el movimiento supone una diferencia de potencial, y que se propone colmarla. Si considero abstractamente partes o lugares, A y B, no comprendo el movimiento que va del uno al otro. Pero estoy en A y tengo hambre, y en B hay alimento. Una vez que he llegado a B y he comido, lo que ha cambiado no es sólo mi estado, es el estado del todo que comprendía a B, A y todo lo que había entre los dos. Cuando Aquiles pasa a la tortuga, lo que cambia es el estado del todo que comprendía a la tortuga, a Aquiles y a la distancia entre ambos. El movimiento siempre remite a un cambio; la migración, a una variación estacional. Y lo mismo sucede con los cuerpos: la caída de un cuerpo supone otro que lo atrae, y expresa un cambio en el todo que los comprende a los dos. Si se piensa en puros átomos, sus movimientos, que dan fe de una acción recíproca de todas las partes de la materia, expresan necesariamente modificaciones, perturbaciones, cambios de energía en el todo. Lo que Bergson descubre más allá de la traslación es la vibración, la irradiación. Nuestro error está en creer que lo que se mueve son elementos cualesquiera exteriores a las cualidades. Pero las cualidades mis-

mas son puras vibraciones que cambian al mismo tiempo que se mueven los pretendidos elementos.⁹

En *La evolución creadora*, Bergson da un ejemplo tan famoso que ya no distinguimos lo que tiene de sorprendente. Dice que, cuando pongo azúcar en un vaso de agua, «debo esperar a que el azúcar se disuelva»¹⁰. Es de todas formas curioso, porque Bergson parece olvidar que el movimiento de una cuchara puede apresurar esa disolución. Pero, ¿qué quiere decir ante todo? Que el movimiento de traslación que separa las partículas de azúcar y las pone en suspensión en el agua, expresa a su vez un cambio en el todo, es decir, en el contenido del vaso, un paso cualitativo del agua en la que hay azúcar al estado de agua azucarada. Si la agito con la cuchara, acelero el movimiento, pero también cambio el todo que incluye ahora a la cuchara, y el movimiento acelerado continúa expresando el cambio del todo. «Los desplazamientos puramente superficiales de masas y de moléculas, que estudian la física y la química», pasan a ser, «con respecto a ese movimiento vital que se produce en profundidad, que es transformación y no ya traslación, lo que la parada de un móvil es al movimiento de este móvil en el espacio»¹¹. Así pues, en su tercera tesis, Bergson presenta la analogía siguiente:

$$\frac{\text{cortes inmóviles}}{\text{movimiento}} = \frac{\text{movimiento como corte móvil}}{\text{cambio cualitativo}}$$

Con la única diferencia de que la relación de la izquierda expresa una ilusión, y la de la derecha una realidad.

Lo principal que pretende decir Bergson con el vaso de agua azucarada es que mi espera, cualquiera que sea, expresa una duración como realidad mental, espiritual. Pero, ¿por qué esa duración espiritual da testimonio, no sólo para mí que estoy esperando, sino también para un todo que cambia? Bergson decía: el todo no está dado ni puede darse (y el error de la ciencia moderna, como de la ciencia antigua, era darse el todo, de dos

9. Acerca de todos estos puntos, véase *Matière et mémoire*, cap. IV, págs. 332-340 (220-230). Hay ediciones castellanas: *Materia y memoria*, Madrid, Librería de Victoriano Suárez, 1900; ídem, como parte de *Obras Escogidas*, Ed. Aguilar, México, 1963, traducción de José Antonio Míguez.

10. *EC*, pág. 502 (9-10).

11. *EC*, pág. 521 (32).

maneras diferentes). Muchos filósofos habían dicho ya que el todo ni estaba dado ni podía darse; de ello sólo sacaban la conclusión de que el todo era una noción desprovista de sentido. La conclusión de Bergson es muy diferente: si el todo no se puede dar, es porque es lo Abierto, y le corresponde cambiar sin cesar o hacer surgir algo nuevo; en síntesis, durar. «La duración del universo no tiene sino que fundirse en uno con la libertad de creación que en él puede hallar lugar.»¹² Y ello hasta el punto de que, cada vez que nos encontremos ante una duración o dentro de una duración, podremos concluir en la existencia de un todo que cambia, y que en alguna parte está abierto. Es bien conocido que primero Bergson descubrió la duración como idéntica a la conciencia. Pero un estudio más profundo de la conciencia lo indujo a demostrar que ella no existía sino abriéndose a un todo, coincidiendo con la apertura de un todo. Lo mismo para el ser viviente: cuando Bergson lo compara a un todo, o al todo del universo, parece retomar la más vieja de las comparaciones.¹³ Y, sin embargo, él invierte completamente los términos. Porque si el ser vivo es un todo, por tanto asimilable al todo del universo, no es en cuanto sería un microcosmos tan cerrado como se supone lo está el todo, sino, por el contrario, en cuanto está abierto a un mundo, y el mundo, el universo, es él mismo lo Abierto. «Allí donde algo vive, hay, abierto en alguna parte, un registro en que el tiempo se inscribe.»¹⁴

Si hubiera que definir el todo, se lo definiría por la Relación. Pues la relación no es una propiedad de los objetos, sino que siempre es exterior a sus términos. Además es inseparable de lo abierto, y presenta una existencia espiritual o mental. Las relaciones no pertenecen a los objetos, sino al todo, a condición de no confundirlo con un conjunto cerrado de objetos.¹⁵ Por obra del movimiento en el espacio, los objetos de un conjunto cam-

12. *EC*, pág. 782 (339).

13. *EC*, pág. 507 (15).

14. *EC*, pág. 508 (16). La única semejanza, aunque considerable, entre Bergson y Heidegger es justamente ésta: ambos fundan la especificidad del tiempo en una concepción de lo abierto.

15. Introducimos aquí el problema de las relaciones, aunque Bergson no lo haya planteado explícitamente. Es sabido que la relación entre dos cosas no puede ser reducida a un atributo de una cosa o de la otra, y tampoco a un atributo del conjunto. En cambio, sigue intacta la posibilidad de referir las relaciones a un todo si se concibe este todo como un «continuo» y no como un conjunto dado.

bien de posiciones respectivas. Pero, por obra de las relaciones, el todo se transforma o cambia de cualidad. De la duración misma o del tiempo, podemos decir que es el todo de las relaciones.

No ha de confundirse el todo, los «todos», con *conjuntos*. Los conjuntos son cerrados, y todo lo que es cerrado está artificialmente cerrado. Los conjuntos son siempre conjuntos de partes. Pero un todo no es cerrado, es abierto; y no tiene partes, salvo en un sentido muy especial, puesto que no se divide sin cambiar de naturaleza en cada etapa de la división. «El todo real muy bien podría ser una continuidad indivisible.»¹⁶ El todo no es un conjunto cerrado, sino, por el contrario, aquello por lo cual el conjunto nunca está absolutamente cerrado, nunca está completamente a resguardo, aquello que lo mantiene abierto en alguna parte, como un firme hilo que lo enlazara al resto del universo. El vaso de agua es efectivamente un conjunto cerrado que encierra partes, el agua, el azúcar, quizá la cuchara: pero el todo no está ahí. El todo se crea, y no cesa de crearse en una u otra dimensión sin partes, como aquello que lleva al conjunto de un estado cualitativo a otro diferente, como el puro devenir sin interrupción que pasa por esos estados. Este es el sentido por el que el todo es espiritual o mental. «El vaso de agua, el azúcar y el proceso de disolución del azúcar en el agua son sin duda abstracciones, y el Todo en el que han sido recordados por mis sentidos y mi entendimiento progresa tal vez a la manera de una conciencia.»¹⁷ De todas formas, ese recorte artificial de un conjunto o de un sistema cerrado no es una pura ilusión. Tiene su fundamento y, si el vínculo de cada cosa con el todo (ese vínculo paradójico que la enlaza con lo abierto) es imposible de romper, al menos puede ser prolongado, estirado al infinito, y ser cada vez más tenue. Es que la organización de la materia hace posible los sistemas cerrados o los conjuntos determinados de partes; y el despliegue del espacio los torna necesarios. Pero, precisamente, los conjuntos están en el espacio, y el todo, los todos, están en la duración, son la duración misma en cuanto ésta no cesa de cambiar. Ello hasta el punto de que las dos fórmulas que correspondían a la primera tesis

16. EC, pág. 520 (31).

17. EC, págs. 502-503 (10-11).

de Bergson adquieren ahora un carácter mucho más riguroso: «cortes inmóviles + tiempo abstracto» remite a conjuntos cerrados, de los que las partes son, en efecto, cortes inmóviles, y los estados sucesivos se calculan según un tiempo abstracto; mientras que «movimiento real → duración concreta» remite a la apertura de un todo que dura, y cuyos movimientos son otros tantos cortes móviles atravesando los sistemas cerrados.

Al cabo de esta tercera tesis nos encontramos, de hecho, en tres niveles: 1) los conjuntos o sistemas cerrados, que se definen por objetos discernibles o partes distintas; 2) el movimiento de traslación, que se establece entre estos objetos y modifica su posición respectiva; 3) la duración o el todo, realidad espiritual que no cesa de cambiar de acuerdo con sus propias relaciones.

El movimiento tiene, pues, dos caras, en cierto modo. Por una parte, es lo que acontece entre objetos o partes; por la otra, lo que expresa la duración o el todo. El hace que la duración, al cambiar de naturaleza, se divida en los objetos, y que los objetos, al profundizarse, al perder sus contornos, se reúnan en la duración. Se dirá, por tanto, que el movimiento remite los objetos de un sistema cerrado a la duración abierta, y la duración, a los objetos del sistema que ella fuerza a abrirse. El movimiento remite los objetos entre los cuales se establece al todo cambiante que él expresa, e inversamente. Por el movimiento, el todo se divide en los objetos, y los objetos se reúnen en el todo: y, entre ambos justamente, «todo» cambia. A los objetos o partes de un conjunto, podemos considerarlos como *cortes inmóviles*; pero el movimiento se establece entre estos cortes, y remite los objetos o partes a la duración de un todo que cambia; expresa, pues, el cambio del todo en relación con los objetos, él mismo es un *corte móvil* de la duración. Estamos así en condiciones de comprender la profunda tesis del primer capítulo de *Materia y memoria*: 1) no hay solamente imágenes instantáneas, es decir, cortes inmóviles del movimiento; 2) hay imágenes-movimiento que son cortes móviles de la duración; 3) por fin, hay imágenes-tiempo, es decir, imágenes-duración, imágenes-cambio, imágenes-relación, imágenes-volumen, más allá del movimiento mismo...

2. Cuadro y plano, encuadre y guión técnico

1

Partamos de definiciones muy simples, sin perjuicio de corregirlas más adelante. Se llama *encuadre a la determinación de un sistema cerrado, relativamente cerrado, que comprende todo lo que está presente en la imagen*, decorados, personajes, accesorios. Así pues, el cuadro constituye un conjunto que posee gran número de partes, es decir, de elementos que entran a su vez en subconjuntos y de los que se puede hacer un inventario. Es evidente que estas partes se hallan a su vez en imagen; lo que hace decir a Jakobson que son objetos-signos, y a Pasolini, que son «cinemas». Sin embargo, esta terminología sugiere cierto parangón con el lenguaje (los cinemas serían como fonemas, y el plano como un monema) que no parece necesario.¹ Porque si el cuadro tiene un análogo, estará más bien del lado de un sistema informático que no de uno lingüístico. Los elementos son datos unas veces muy numerosos y otras muy escasos. Por lo tanto, el cuadro es inseparable de dos tendencias: a la saturación o a la rarefacción. En particular, la pantalla grande y la profundidad de campo permitieron multiplicar los datos independientes hasta el punto de que una escena secundaria puede aparecer por delante mientras que lo principal acontece al fon-

1. Véase Pasolini, *L'expérience hérétique*, Payot, págs. 263-265.

do (Wyler), o que incluso ya no se pueda diferenciar entre lo principal y lo secundario (Altman). Por el contrario, se producen imágenes rarificadas, bien sea cuando se pone todo el acento sobre un solo objeto (en Hitchcock, el vaso de leche iluminado desde dentro, en *Sospecha **, la brasa de un cigarrillo en el rectángulo negro de la ventana, en *La ventana indiscreta*), bien sea cuando el conjunto aparece desprovisto de ciertos subconjuntos (los paisajes desérticos de Antonioni, los interiores despojados de Ozu). El máximo de rarefacción parece alcanzado con el conjunto vacío, cuando la pantalla se pone toda negra o toda blanca. Hitchcock da un ejemplo en *Recuerda*, cuando otro vaso de leche invade la pantalla dejando tan sólo una imagen blanca vacía. Pero, por ambos lados, rarefacción o saturación, el cuadro nos enseña que la imagen no se ofrece sólo a la visión. Es legible tanto como visible. El cuadro tiene esta función implícita, registrar informaciones no solamente sonoras sino también visuales. Si en una imagen vemos muy pocas cosas es porque no sabemos leerla bien, y evaluamos con la misma incorrección la rarefacción como la saturación. Habrá una pedagogía de la imagen, en particular con Godard, cuando esa función sea llevada a lo explícito, cuando el cuadro valga como superficie opaca de información, unas veces confusa por saturación y otras reducida al conjunto vacío, a la pantalla blanca o negra.²

En segundo lugar, el cuadro siempre ha sido geométrico o físico, según que constituya el sistema cerrado en relación con coordenadas escogidas o en relación con variables seleccionadas. A veces el cuadro se concibe, pues, como una composición espacial en paralelas y diagonales, constitución de un receptáculo tal que las masas y las líneas de la imagen que viene a ocuparlo hallarán un equilibrio, y sus movimientos, un invariante. Así sucede a menudo en Dreyer; Antonioni parece llegar hasta el

* Los títulos de películas mencionados en este libro son los de su exhibición en España. Cuando se trata de filmes que no han tenido circulación comercial en este país, los títulos consignados son los originales. El lector hallará al final del volumen (pág. 305 y sigs.) un Índice que contiene, además, todos los títulos originales. [T.]

2. Noël Burch, *Praxis du cinéma*, Gallimard, pág. 86: sobre la pantalla negra o blanca, cuando ya no sirve simplemente como «puntuación», sino que cobra un «valor estructural». Hay ed. castellana: *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1979.

límite de esa concepción geométrica del cuadro que preexiste a lo que irá a inscribirse en él (*El eclipse*).³ Otras veces, el cuadro se concibe como una construcción dinámica en acto, que depende estrechamente de la escena, de la imagen, de los personajes y de los objetos que lo llenan. El procedimiento del iris en Griffith, que aísla primero un rostro y después se abre y muestra el entorno; las investigaciones de Eisenstein inspiradas en el dibujo japonés, que adaptan el cuadro al tema; la pantalla variable de Gance, que se abre y se cierra «según las necesidades dramáticas» y como un «acordeón visual»: tal fue, desde un principio, el intento de producir variaciones dinámicas del cuadro. De todas formas, el encuadre es limitación.⁴ Pero, según el concepto mismo, los límites pueden concebirse de dos maneras, matemática o dinámica: unas veces como previos a la existencia de los cuerpos cuya esencia fijan, y otras llegando precisamente hasta donde llega la potencia del cuerpo existente. Ya en la filosofía antigua era éste uno de los principales aspectos de la oposición entre los platónicos y los estoicos.

Pero el cuadro tiene también otra manera de ser geométrico o físico, en relación con las partes del sistema que él separa y reúne a la vez. En el primer caso, es inseparable de unas distinciones geométricas netas. Una bellísima imagen de *Intolerancia*, de Griffith, corta la pantalla siguiendo una vertical que corresponde a la muralla que rodea Babilonia, mientras que por la derecha se ve al rey avanzando sobre una horizontal superior, camino de ronda en lo alto de la muralla, y por la izquierda a los carros entrando y saliendo sobre la horizontal inferior, en las puertas de la ciudad. Eisenstein estudia los efectos de la sección áurea sobre la imagen cinematográfica; Dreyer explora las horizontales y las verticales, las simetrías, lo alto y lo bajo, las alternancias de negro y blanco; los expresionistas desarrollan diagonales y contradiagonales, figuras piramidales o triangulares que aglomeran cuerpos, multitudes, lugares, el choque de estas masas, todo un empedramiento del cuadro «donde se

3. Claude Ollier, *Souvenirs écran*, Cahiers du cinéma-Gallimard, pág. 88. Es lo que Pasolini analizaba como «encuadre obsesivo» en Antonioni (*L'expérience hérétique*, pág. 148).

4. En un trabajo inédito que incluye entrevistas con operadores, Dominique Villain estudia estas dos concepciones del encuadre: *Le cadrage cinématographique*.

dibujan como los cuadrados negros y blancos de un tablero de ajedrez» (*Los Nibelungos y Metrópolis*, de Lang).⁵ Hasta la luz es objeto de una óptica geométrica, cuando se organiza con las tinieblas en dos mitades, o en líneas alternantes, conforme una tendencia del expresionismo (Wiene, Lang). Las líneas de separación de los grandes elementos de la Naturaleza desempeñan, evidentemente, un papel fundamental, como en los cielos de Ford: la separación del cielo y la tierra, la tierra llevada a la parte inferior de la pantalla. Pero también el agua y la tierra, o la línea afilada que separa el aire y el agua, cuando ésta esconde en el fondo a un fugitivo o asfixia a una víctima en el límite de la superficie (*Soy un fugitivo*, de Le Roy; *Casta invencible*, de Newman). Como regla general, las potencias de la Naturaleza reciben un encuadre diferente del de las personas o cosas; los individuos, uno diferente del de las multitudes; y los sub-elementos, uno diferente del de los términos. Hasta tal punto que en el cuadro hay muchos cuadros distintos. Las puertas, las ventanas, los mostradores, los tragaluces, los cristales de un auto, los espejos, son otros tantos cuadros dentro del cuadro. Los grandes autores tienen particulares afinidades con tal o cual de estos cuadros segundos, terceros, etc. Mediante estas encajaduras de cuadros se separan las partes del conjunto o del sistema cerrado, pero también comulgan éstas entre sí y se reúnen.

Por otro lado, la concepción física o dinámica del cuadro induce conjuntos imprecisos que apenas se dividen en zonas o playas. El cuadro ya no es objeto de divisiones geométricas, sino de graduaciones físicas. Entonces las partes del conjunto valen sólo como partes intensivas, y el propio conjunto es una mezcla que pasa por todas las partes, por todos los grados de sombra y de luz, por toda la escala del claroscuro (Wegener, Murnau). Es ésta la otra tendencia de la óptica expresionista, aun cuando ciertos autores participen de ambas, en el interior del expresionismo o fuera de él. Es la hora en que ya no se puede distinguir el alba del crepúsculo, ni el aire del agua, ni el agua de la tierra, en la enorme mescolanza de un pantano

5. Lotte Eisner, «L'écran démoniaque», *Encyclopédie du cinéma*, página 124.

o de una tempestad⁶. Aquí las partes se distinguen y se confunden, en una transformación continua de valores, según los grados de la mezcla. El conjunto no se divide en partes sin cambiar cada vez de naturaleza: no es ni lo divisible ni lo indivisible, sino lo «dividual». Ciertamente es que lo mismo sucedía con la concepción geométrica: era entonces la encajadura de los cuadros la que indicaba los cambios de naturaleza. La imagen cinematográfica es siempre dividual. La razón última de ello es que la pantalla, como cuadro de cuadros, da una medida común a lo que no la tiene, plano largo de un paisaje y primer plano de un rostro, sistema astronómico y gota de agua, partes que no poseen el mismo denominador de distancia, de relieve, de luz. En todos estos sentidos el cuadro establece una desterritorialización de la imagen.

En cuarto lugar, el cuadro está relacionado con un ángulo de encuadre. Porque el conjunto cerrado es él mismo un sistema óptico que remite a un punto de vista sobre el conjunto de las partes. El punto de vista puede ser o parecer, ciertamente, insólito, paradójico: el cine pone de manifiesto puntos de vista extraordinarios, a ras del suelo, o de arriba abajo, de abajo arriba, etc. Pero parecen sometidos a una regla pragmática que no vale únicamente para el cine de narración: a menos que se caiga en un esteticismo vacío, tienen que tener una explicación, tienen que aparecer normales y regulares, bien sea desde el punto de vista de un conjunto más vasto que comprenda al primero, bien desde el punto de vista de un elemento en un principio inadvertido, no dado, del primer conjunto. Al respecto puede encontrarse en Jean Mitry la descripción de una secuencia ejemplar (*Remordimiento*, de Lubitsch): la cámara, en un travelling lateral a media altura, muestra una hilera de espectadores vistos de espaldas e intenta deslizarse hacia la primera fila, después se detiene sobre un hombre con una sola pierna que en el lugar de la pierna faltante abre la vista al espectáculo de un desfile militar. Así pues, la cámara encuadra la pierna sana, la muleta y, bajo el muñón, el desfile. He aquí un ángulo de encuadre eminentemente insólito. Pero otro plano muestra a otro lisiado detrás del primero, un inválido sin piernas que

6. Véase Bouvier y Leutrat, *Nosferatu*, Cahiers du cinéma-Gallimard, págs. 75-76.

ve el desfile precisamente de este modo y que actualiza o efectúa el punto de vista precedente⁷. Se dirá, pues, que el ángulo de encuadre estaba justificado. Sin embargo, esta regla pragmática no siempre es válida o, incluso cuando lo es, no agota el caso considerado. Bonitzer construyó el interesantísimo concepto de «espacios fuera de cuadro» [*décadrage*], para designar esos puntos de vista anormales que no se confunden con una perspectiva oblicua o con un ángulo paradójico sino que remiten a otra dimensión de la imagen⁸. Se hallarán ejemplos en los encuadres fragmentados de Dreyer, rostros cortados por el borde de la pantalla en *La Passion de Jeanne d'Arc*. Pero más aún, ya lo veremos, los espacios vacíos a la manera de Ozu, encuadrando una zona muerta, o bien los espacios desconectados a la manera de Bresson, cuyas partes no concuerdan, exceden toda justificación narrativa o más generalmente pragmática, y quizá vengan a confirmar que la imagen visual tiene una función legible más allá de su función visible.

Y también está el fuera de campo. No se trata de una negación, y tampoco es suficiente definirlo por la no coincidencia entre dos cuadros, uno de ellos visual y el otro sonoro (por ejemplo, en Bresson, cuando el sonido pone de manifiesto lo que no se ve, y «releva» a lo visual en vez de duplicarlo⁹). El fuera de campo remite a lo que no se oye ni se ve, y sin embargo está perfectamente presente. Es verdad que esta presencia resulta problemática, y remite a su vez a dos nuevas concepciones del encuadre. Si se considera la alternativa de Bazin, *cache* o encuadre, el encuadre opera unas veces como un *cache* móvil con arreglo al cual todo conjunto se prolonga en un conjunto homogéneo más vasto con el cual se comunica, y otras como un cuadro pictórico que aísla un sistema y neutraliza su entorno. Esta dualidad se expresa de una manera ejemplar entre Renoir y Hitchcock; para uno, el espacio y la acción

7. Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, II, Ed. Universitaires, págs. 78-79. Hay ed. castellana: *Estética y psicología del cine*, 2 vol., Siglo XXI, 1978.

8. Pascal Bonitzer, «Décadrages», *Cahiers du cinéma*, n.º 284, enero de 1978.

9. Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, págs. 61-62: «Un sonido nunca debe acudir en auxilio de una imagen, ni una imagen en auxilio del sonido. (...) La imagen y el sonido no tienen que prestarse ayuda, sino que han de trabajar cada uno a su vez por una suerte de relevo.»

exceden siempre los límites del encuadre, que sólo opera extrayendo una muestra de todo un área; para el otro, el encuadre realiza un «cierro de todas las componentes», y actúa como un cuadro de tapicería más aún que pictórico o teatral. Pero, si bien un conjunto parcial no se comunica formalmente con su fuera de campo sino por caracteres positivos del cuadro y de la corrección de encuadre, es cierto también que un sistema cerrado, incluso muy cerrado, no suprime el fuera de campo sino en apariencia, dándole a su manera una importancia igualmente decisiva, incluso más decisiva.¹⁰ Todo encuadre determina un fuera de campo. No hay dos tipos de cuadro de los que sólo uno remitiría al fuera de campo, más bien hay dos aspectos muy diferentes del fuera de campo, cada uno de los cuales reenvía a un modo de encuadre.

La divisibilidad de la materia significa que las partes entran en conjuntos variados, que no cesan de subdividirse en subconjuntos o de ser ellos mismos el subconjunto de un conjunto más vasto, al infinito. Por eso la materia se define, a la vez, por la tendencia a constituir sistemas cerrados y por el inacabamiento de esta tendencia. Todo sistema cerrado es también comunicante. Siempre hay un hilo que enlaza el vaso de agua azucarada al sistema solar, y un conjunto cualquiera a un conjunto más amplio. Este es el primer sentido de lo que se denomina fuera de campo: encuadrado un conjunto, y por lo tanto visto, siempre hay un conjunto más grande o bien otro con el cual el primero forma uno más grande, y que a su vez puede ser visto, con la condición de que suscite un nuevo fuera de campo, etc. El conjunto de todos estos conjuntos forma una continuidad homogénea, un universo o un plano de materia propiamente ilimitado. Pero no es un «todo», ciertamente, aunque este plano o estos conjuntos cada vez más grandes tengan necesariamente una relación indirecta con el todo. Es sabido en

10. El estudio más sistemático del fuera de campo se debe a Noël Burch, precisamente sobre *Naná* de Renoir (*Praxis du cinéma*, págs. 30-51). Y es desde este punto de vista como Jean Narboni opone Hitchcock a Renoir (*Hitchcock, Cahiers du cinéma*, «Visages d'Hitchcock», pág. 37). Pero, como recuerda Narboni, el cuadro cinematográfico siempre es un *cache* a la manera en que lo entendía Bazin: por eso el encuadre cerrado de Hitchcock tiene también su fuera de campo, aunque esto se dé de un modo muy distinto al de Renoir (no ya «un espacio continuo y homogéneo al de la pantalla», sino un «espacio off discontinuo y heterogéneo al de la pantalla», que define virtualidades).

qué insolubles contradicciones se cae cuando se trata el conjunto de todos los conjuntos como un todo. No es que la noción de todo esté desprovista de sentido; pero el todo no es un conjunto, ni tiene partes. Es más bien aquello que impide a cada conjunto, por grande que sea, cerrarse sobre sí, y que lo fuerza a prolongarse en un conjunto más grande. El todo es, por consiguiente, como el hilo que atraviesa los conjuntos dando a cada uno la posibilidad, necesariamente realizada, de comunicarse con otro, al infinito. Así, el todo es lo Abierto, y remite al tiempo o incluso al espíritu más bien que a la materia y al espacio. Sea cual fuere la relación que mantengan, no se confundirá entonces el prolongamiento de los conjuntos unos en los otros, con la apertura del todo que pasa en cada uno. Un sistema cerrado no es nunca absolutamente cerrado; pero por una parte está enlazado, en el espacio, a otros sistemas por un hilo más o menos «firme», y por la otra se encuentra integrado o reintegrado en un todo que le transmite una duración a lo largo de este hilo.¹¹ Así pues, acaso no sea suficiente distinguir, con Burch, un espacio concreto y un espacio imaginario del fuera de campo, pues lo imaginario se torna concreto cuando él mismo pasa a un campo, cuando cesa, por lo tanto, de ser fuera de campo. En sí mismo, o como tal, el fuera de campo tiene ya dos aspectos que difieren en naturaleza: un aspecto relativo por el cual un sistema cerrado remite en el espacio a un conjunto que no se ve, y que a su vez puede ser visto, sin perjuicio de suscitar un nuevo conjunto no visto, al infinito; un aspecto absoluto por el cual el sistema cerrado se abre a una duración inmanente al todo del universo, que ya no es un conjunto ni pertenece al orden de lo visible.¹² *Los espacios fuera de campo, que no se justifican «pragmáticamente», remiten precisamente a este segundo aspecto como a su razón de ser.*

11. Bergson trató ampliamente todos estos puntos en *L'évolution créatrice*, cap. I. En lo que atañe al «hilo firme», véase pág. 503 (10).

12. Bonitzer objetaba a Burch que no hay «devenir-campo del fuera de campo», y que el fuera de campo sigue siendo imaginario, aunque se haya actualizado por efecto de un raccord: algo permanece siempre fuera de campo, y, según Bonitzer, la propia cámara, que puede aparecer por su cuenta pero introduciendo una nueva dualidad en la imagen (*Le regard et la voix*, pág. 17). Consideramos perfectamente fundadas estas observaciones de Bonitzer; pero entendemos que en el propio fuera de campo hay una dualidad interna, y que ésta no remite únicamente a la herramienta de trabajo.

En un caso, el fuera de campo designa lo que existe en otra parte, al lado o en derredor; en el otro, da fe de una presencia más inquietante, de la que ni siquiera se puede decir ya que existe, sino más bien que «insiste» o «subsiste», una parte. Otra más radical, fuera del espacio y del tiempo homogéneos. Es indudable que estos dos aspectos del fuera de campo se mezclan constantemente. Pero cuando consideramos una imagen encuadrada como sistema cerrado, podemos decir que un aspecto triunfa sobre el otro conforme a la naturaleza del «hilo». Cuanto más denso es el que enlaza el conjunto visto con otros conjuntos no vistos, mejor realiza el fuera de campo su primera función, que es añadir espacio al espacio. Pero cuando el hilo es muy firme, no se contenta con reforzar la clausura del cuadro, o con eliminar la relación con lo exterior. Claro está que no asegura una aislación completa del sistema relativamente cerrado, lo cual sería imposible; pero, cuanto más firme es, cuanto más desciende la duración en el sistema como una araña, mejor realiza el fuera de campo su otra función, que es introducir en el sistema, nunca perfectamente cerrado, lo transespacial y lo espiritual. Dreyer había logrado con ello un método ascético: cuanto más cerrada espacialmente está la imagen, reducida inclusive a dos dimensiones, más apta es para *abrirse* a una cuarta dimensión que es el tiempo, y a una quinta que es el Espíritu, la decisión espiritual de Jeanne o de Gertrud.¹³ Cuando Claude Ollier define el cuadro geométrico de Antonioni, no dice solamente que el personaje esperado todavía no está visible (primera función del fuera de campo), sino también que se encuentra momentáneamente en una zona de vacío, «blanco sobre blanco imposible de filmar», siendo propiamente invisible (segunda función). Y, de una manera diferente, los encuadres de Hitchcock no se contentan con neutralizar el entorno, con llevar el sistema cerrado lo más lejos posible encerrando en la imagen el máximo de componentes; al mismo tiempo sus encuadres harán de la imagen una *imagen mental*, abierta (lo comprobaremos más adelante) a un juego de relaciones puramente pensadas que tejen un todo. Por eso decíamos que siempre hay fuera de campo, incluso en la imagen más cerrada.

13. Dreyer, citado por Maurice Drouzy, *Carl Th. Dreyer né Nilsson*, Ed. du Cerf, pág. 353.

Y que siempre están a la vez los dos aspectos del fuera de campo, la relación actualizable con otros conjuntos y la relación virtual con el todo. Pero en un caso, la segunda relación, la más misteriosa, será alcanzada indirectamente, al infinito, por mediación y extensión de la primera, en la sucesión de las imágenes; en el otro, será alcanzada de una forma más directa, en la imagen misma, y por limitación y neutralización de la primera.

Resumamos los resultados de este análisis del cuadro. El encuadre es el arte de seleccionar las partes de todo tipo que entran en un conjunto. Este conjunto es un sistema cerrado, relativo y artificialmente cerrado. El sistema cerrado determinado por el cuadro puede considerarse en función de los datos que él transmite a los espectadores: es informático, y saturado o rarificado. Considerado en sí mismo y como limitación, es geométrico o físico-dinámico. Si se atiende a la índole de sus partes, sigue siendo geométrico, o bien físico y dinámico. Es un sistema óptico cuando se lo considera en relación con el punto de vista, con el ángulo de encuadre: entonces está pragmáticamente justificado, o bien reclama una justificación de un nivel superior. Por último, determina un fuera de campo, bien sea en la forma de un conjunto más vasto que lo prolonga, bien en la de un todo que lo integra.

2

El guión técnico es la determinación del plano, y el plano, la determinación del movimiento que se establece en el sistema cerrado, entre elementos o partes del conjunto. Pero, como ya observábamos, el movimiento concierne también a un todo, cuya naturaleza difiere del conjunto. El todo es lo que cambia, es lo abierto o la duración. El movimiento expresa, pues, un cambio del todo, o una etapa, un aspecto de este cambio, una duración o una articulación de duración. Por lo tanto, el movimiento tiene dos caras, tan inseparables como el derecho y el revés, como el reverso y el anverso: es relación entre partes, y es afección del todo. De un lado, modifica las posiciones respectivas de las partes de un conjunto, que son como sus cortes, cada uno inmóvil en sí mismo; del otro, el movimiento es

él mismo el corte móvil de un todo cuyo cambio expresa. Bajo un aspecto se lo llama relativo; bajo el otro, absoluto. Trátase de un plano fijo en que unos personajes se mueven: ellos modifican sus posiciones respectivas en el conjunto encuadrado; pero esta modificación sería enteramente arbitraria si no expresara también algo que está cambiando, una alteración cualitativa incluso ínfima en el todo que pasa por este conjunto. Trátase de un plano en que la cámara se mueve; ella puede ir de un conjunto a otro, modificar la posición respectiva de los conjuntos, todo esto sólo es imperioso si la modificación relativa expresa un cambio absoluto del todo que pasa por esos conjuntos. Por ejemplo, la cámara sigue a un hombre y una mujer que suben por una escalera y llegan a una puerta que el hombre abre; después la cámara los deja y retrocede en un solo plano, costea la pared exterior del apartamento, vuelve a alcanzar la escalera, la baja andando hacia atrás, va a dar sobre la acera y se eleva por el exterior hasta la ventana opaca del apartamento visto desde fuera. Este movimiento, que modifica la posición relativa de conjuntos inmóviles, sólo es de rigor si expresa algo que está aconteciendo, un cambio en un todo que a su vez pasa por estas modificaciones: a la mujer la están por matar, había entrado por propia voluntad pero ya no puede esperar auxilio alguno, el asesinato es inexorable. Podrá decirse que este ejemplo (*Frenesí*, de Hitchcock) es un caso de eclipse en la narración. Pero, haya o no eclipse, o incluso haya o no narración, esto por ahora no importa. En estos ejemplos lo que cuenta es que el plano, sea el que fuere, tiene algo así como dos polos: con respecto a los conjuntos en el espacio, donde introduce modificaciones relativas entre los elementos o subconjuntos; con respecto a un todo en cuya duración expresa un cambio absoluto. Este todo no se contenta nunca con ser elíptico, o narrativo, aunque pueda serlo; el plano, sea el que fuere, tiene siempre estos dos aspectos: produce modificaciones de posición relativa en un conjunto o conjuntos, y expresa cambios absolutos en un todo o en el todo. El plano en general tiene una cara vuelta hacia el conjunto, traduciendo las modificaciones habidas entre sus partes, y otra cara vuelta hacia el todo, del que expresa el cambio, o al menos un cambio. De ahí la situación del plano, que se puede definir abstractamente como intermediario entre el encuadre del conjunto y el montaje del

todo. Vuelto unas veces hacia el polo del encuadre, y otras hacia el polo del montaje. El plano no es otra cosa que el movimiento, considerado en su doble aspecto: traslación de las partes de un conjunto que se extiende en el espacio, cambio de un todo que se transforma en la duración.

No hay aquí únicamente una determinación abstracta del plano. Porque éste halla su determinación concreta en la medida en que no cesa de asegurar el paso de un aspecto al otro, la ventilación o la distribución de los dos aspectos, su perpetua conversión. Volvamos a los tres niveles bergsonianos: los conjuntos y sus partes; el todo que se confunde con lo Abierto o el cambio en la duración; el movimiento que se establece entre las partes o los conjuntos, pero que expresa también la duración, es decir, el cambio del todo. El plano es como el movimiento que no cesa de asegurar la conversión, la circulación. Divide y subdivide la duración según los objetos que componen el conjunto, reúne los objetos y los conjuntos en una sola y misma duración. No cesa de dividir la duración en sub-duraciones que a su vez son heteróclitas, y de reunir a éstas en una duración inmanente al todo del universo. Y, dado que la que produce estas divisiones y estas reuniones es una conciencia, se dirá que el plano actúa como una conciencia. Pero la única conciencia cinematográfica no somos nosotros, los espectadores, ni el protagonista: es la cámara, a veces humana, a veces inhumana o sobrehumana. Considérese el movimiento del agua, el de un pájaro en la lejanía y el de un personaje sobre un barco: todos ellos se confunden en una percepción única, un todo apacible de la Naturaleza humanizada. Pero he aquí que el pájaro, una gaviota corriente, arremete y ataca al personaje: los tres flujos se dividen y se tornan exteriores unos a otros. El todo volverá a constituirse, pero habrá cambiado: habrá pasado a ser la conciencia única o la percepción de un todo de los pájaros, dando testimonio de una Naturaleza completamente pajarizada, vuelta contra el hombre, en una espera infinita. Tornará a dividirse otra vez cuando los pájaros ataquen, conforme a los modos, lugares o víctimas de su ataque. Se reconstituirá de nuevo merced a una tregua, cuando lo humano y lo inhumano entren en una relación indecisa (*Los pájaros*, de Hitchcock). Podrá decirse asimismo que la división está entre dos todos, o el todo entre dos

divisiones¹⁴. El plano, es decir, la conciencia, traza un movimiento que hace que las cosas entre las cuales se establece no cesen de reunirse en un todo, y el todo, de dividirse entre las cosas (lo *Dividual*).

El que se descompone y recompone es el movimiento mismo. Se descompone según los elementos entre los cuales actúa dentro de un conjunto: los que quedan fijos, aquellos a los que se atribuye el movimiento, aquellos que realizan o padecen determinado movimiento simple o divisible... Pero también se recompone en un gran movimiento complejo indivisible según el todo cuyo cambio él expresa. Ciertos grandes movimientos pueden ser considerados como la rúbrica propia de un autor: caracterizan el todo de un film o incluso el todo de la obra entera de ese autor, pero resuenan con el movimiento relativo de una determinada imagen que lleva esa rúbrica, o de cierto detalle en la imagen. En un estudio ejemplar del *Fausto* de Murnau, Eric Rohmer demostraba que los movimientos de expansión y contracción se distribuían entre las personas y los objetos en un «espacio pictórico», pero expresaban también auténticas Ideas en el «espacio fílmico», el Bien y el Mal, Dios y Satanás¹⁵. Orson Welles suele describir dos movimientos que se componen, uno de los cuales es como una fuga horizontal lineal en una suerte de jaula acostada y estriada, calada, y el otro un trazado circular cuyo eje vertical opera en altura un picado o un contrapicado: si estos movimientos son precisamente los que alientan la obra literaria de Kafka, de ello se concluirá en una afinidad de Welles con Kafka, afinidad que no se reduce a la película *El proceso*, sino que explica más bien por qué necesitó Welles confrontarse directamente con Kafka; si movimientos semejantes reaparecen y se combinan profundamente en *El tercer hombre*, de Reed, de ello se concluirá que Welles fue en esta película algo más que un actor, y que participó de cerca en su construcción, o que Reed fue un inspirado discípulo de Welles. En muchos de sus filmes, la rúbrica de Kurosawa se asemeja a un carácter japonés ficticio: un espeso trazo vertical desciende de

14. Sobre la separación y reunión de los flujos, véase Bergson, *Durée et simultanéité*, cap. III. (Bergson toma como modelo estos tres flujos: el de una conciencia, el del agua que corre y el del pájaro al volar).

15. Eric Rohmer, *L'organisation de l'espace dans le «Faust» de Murnau*, 10-18.

arriba abajo por la pantalla, mientras dos movimientos laterales más delgados la atraviesan de derecha a izquierda y de izquierda a derecha; semejante movimiento complejo se halla en relación con el todo del film, como habremos de ver en su momento, con una manera de concebir el todo de un film. Analizando ciertas películas de Hitchcock, François Regnault descubría en cada una un movimiento global o una «forma principal, geométrica o dinámica», que podían aparecer en estado puro en los títulos: «las espirales de *De entre los muertos*, las líneas quebradas y la estructura contrapuesta en negro y blanco de *Psicosis*, las coordenadas cartesianas en flecha de *Con la muerte en los talones*. Y quizá los grandes movimientos de estas películas sean componentes a su vez de un movimiento todavía mayor que expresaría el todo de la obra de Hitchcock, y la manera en que esa obra evolucionó y cambió. Pero no menos interesante es la otra dirección, según la cual un gran movimiento, vuelto hacia un todo que cambia, se descompone en movimientos relativos, en formas locales vueltas hacia las posiciones respectivas de las partes de un conjunto, hacia las atribuciones a personas y objetos, hacia las reparticiones entre elementos. Regnault estudia esto en Hitchcock (en *De entre los muertos*, por ejemplo, la gran espiral puede estar en el vértigo del héroe, pero también en el circuito que éste traza con su coche o en el rizo en los cabellos de la heroína¹⁶). Pero este tipo de análisis sólo es aconsejable en relación con un autor determinado, y constituye el programa de investigación necesario para cualquier análisis de autor, lo que podríamos llamar estilística: el movimiento que se establece entre las partes de un conjunto en un cuadro, o de un conjunto en el otro en una rectificación de encuadre; el movimiento que expresa el todo en un film o en una obra entera; la correspondencia entre ambos, la manera en que repercuten entre sí, en que pasan uno al otro. Porque se trata del mismo movimiento, unas veces componiendo y otras descompuesto: son dos aspectos del mismo movimiento. Y este movimiento no es otra cosa que el plano, el mediador concreto entre un todo que tiene cambios y un conjunto que tiene partes, y que no cesa de convertir al uno en el otro con arreglo a sus dos caras.

16. François Regnault, «Système formel d'Hitchcock», *Hitchcock, Cahiers du cinéma*. Sobre la composición de un movimiento que expresaría el todo de la obra, véase pág. 27.

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 mezcla uno con la multitud...¹⁷ Pero es sólo «como si»; porque 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. Véase el célebre plano de ...*Y el mundo marcha*, de King Vidor, que Mitry consideraba «uno de los más bellos travellings de todo el cine mudo»: la cámara se adentra en la muchedumbre a contracorriente, se dirige hacia un rascacielos, trepa hasta el piso veinte, encuadra una de las ventanas, descubre una sala llena de escritorios, entra, sigue y llega hasta un escritorio detrás del cual está el héroe. También está el famoso plano de *El último*, de Murnau: la cámara sobre una bicicleta, colocada primero en el ascensor, baja con él y capta el hall del gran hotel a través de los cristales, efectuando incessantes descomposiciones y recomposiciones; después «corre a través del vestíbulo y de los enormes batientes de la puerta giratoria en un único y perfecto travelling». Aquí la cámara desplaza dos movimientos, dos móviles o dos vehículos, el ascensor y la bicicleta. Puede mostrar a uno, que forma parte de la imagen, y esconder al otro (en ciertos casos puede incluso mostrar una cámara en la propia imagen). Pero esto no es lo importante. Lo importante es que la cámara móvil es como un *equivalente general* de todos los medios de locomoción que ella muestra o de los que ella se sirve (avión, auto, barco, bicicleta, marcha a pie, metro...). Wenders hará de esta equivalencia el alma de dos películas, *En el curso del tiempo* y *Alicia en las ciudades*, introduciendo en el cine una reflexión particularmente concreta sobre éste. 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 co-

17. Pudovkin, citado por Lherminier, *L'art du cinéma*, Seghers, página 192.

mún, o extraer de los movimientos la movilidad que 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».¹⁸ Sin embargo, de lo que Bergson creía al cine incapaz, porque él sólo consideraba lo que sucedía dentro del aparato (el movimiento homogéneo abstracto del desfile de las imágenes), es aquello de lo que el aparato es más capaz, eminentemente capaz: la imagen-movimiento, es decir, el movimiento puro extraído de los cuerpos o de los móviles. No se trata de una abstracción, sino de una liberación. Siempre es un gran momento del cine, como en el caso de Renoir, aquel en que la cámara abandona a un personaje, e incluso le da la espalda, adoptando un movimiento propio al cabo del cual volverá a encontrarlo.¹⁹

Al efectuar así un corte móvil de los movimientos, el plano no se contenta con expresar la duración de un todo que cambia, sino que no cesa de hacer que varíen los cuerpos, las partes, los aspectos, las dimensiones, las distancias, las posiciones respectivas de los cuerpos que componen un conjunto en la imagen. Una cosa se hace por medio de la otra. Precisamente porque el movimiento puro hace variar por fraccionamiento los elementos del conjunto con denominadores diferentes, porque descompone y recompone el conjunto, precisamente por eso se vincula también con un todo fundamentalmente abierto, lo propio del cual es «hacerse» sin cesar, o cambiar, durar. Y a la inversa. Fue Epstein quien despejó de la manera más profunda, más

18. Bergson, *Matière et mémoire*, pág. 331 (219); *La pensée et le mouvant*, págs. 1328-1383 (164-165). Hay ed. castellanas: *Obras escogidas*, Madrid, Aguilar, 1959, t. I; *El pensamiento y lo moviente*, Buenos Aires, Ed. La Pleyade, 1972. En Gance se encontrará con frecuencia la misma expresión «movimientos de movimientos».

19. Véase el análisis de André Bazin, que hizo célebre una gran panorámica de Renoir en *Le crime de M. Lange*: la cámara abandona a un personaje en un extremo del patio, vira en sentido contrario barriendo el costado vacío del decorado para esperar al personaje en el otro extremo del patio, que es donde cometerá el crimen (*Jean Renoir*, Champ Libre, pág. 42: «este sorprendente movimiento de cámara (...) es la expresión espacial de toda la puesta en escena»). Hay ed. castellana, *Jean Renoir*, Madrid, Artiach, 1973).

poética, ese carácter del plano como puro movimiento, comparándolo con una pintura cubista o simultaneísta: «Todas las superficies se dividen, se truncan, se descomponen, se fracturan, como imaginamos que lo hacen en el ojo multifacetado del insecto. Geometría descriptiva de la cual la tela es el punto de partida. En lugar de someterse a la perspectiva, el pintor la atraviesa, entra en ella. (...) Sustituye así la perspectiva del afuera por la *perspectiva del adentro*, una perspectiva múltiple, tornasolada, sinuosa, variable y contráctil como el hilo de un higrómetro. No es la misma a la derecha que a la izquierda, ni arriba que abajo. Es decir, que las fracciones de la realidad que el pintor presenta no tienen los mismos denominadores de distancia, ni de relieve, ni de luz.» Es que el cine, más directamente aún que la pintura, da un relieve en el tiempo, una perspectiva en el tiempo: expresa el tiempo mismo como perspectiva o relieve.²⁰ De ahí que el tiempo cobre esencialmente el poder de contraerse o dilatarse, como el movimiento el de aminorar o de acelerar. Epstein da de lleno en el concepto de plano: es un corte móvil, es decir, una *perspectiva temporal o una modulación*. Así se desprende la diferencia entre la imagen cinematográfica y la imagen fotográfica. La fotografía es una especie de «moldeado»: el molde organiza las fuerzas internas de la cosa de tal manera que en un instante determinado alcanzan un estado de equilibrio (corte inmóvil). Mientras que la modulación no se detiene por haberse alcanzado el equilibrio, y no cesa de modificar al molde, de constituir un molde variable, continuo, temporal.²¹ Así es la imagen-movimiento, que Bazin oponía, desde este punto de vista, a la fotografía: «Por intermedio del objetivo, el fotógrafo procede a una auténtica impresión luminosa, a un moldeado. (...) (Pero) el cine realiza la paradoja de moldearse sobre el tiempo del objeto y de adoptar, por añadidura, la impresión de su duración.»²²

20. Epstein (*Écrits*, I, Seghers, pág. 115) escribe este texto a propósito de Fernand Léger, que indudablemente fue el pintor que más cerca estuvo del cine. Y repetirá los mismos términos por referencia al cine directamente (págs. 138 y 178).

21. En cuanto a la diferencia entre moldeado y modulación en general, véase Simondon, *L'individu et sa genèse physico-biologique*, P.U.F., págs. 40-42.

22. André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Ed. du Cerf, pág. 151. Hay ed. castellana: *Qué es el cine*, Madrid, Rialp, 1966.

3

¿Qué sucedía en la época de la cámara fija? La situación fue descrita muchas veces. En primer lugar, el cuadro se define por un punto de vista único y frontal que es el del espectador sobre un conjunto invariable: no hay, pues, comunicación de conjuntos variables que remitan los unos a los otros. En segundo lugar, el plano es una determinación únicamente espacial que muestra una «porción de espacio» a tal o cual distancia de la cámara, del primer plano al plano largo (cortes inmóviles): por lo tanto, el movimiento no se desprende por sí mismo, y permanece fijado a los elementos, personajes y cosas que le sirven de móvil o de vehículo. Por último, el todo se confunde con el conjunto en profundidad de tal manera que el móvil lo recorre pasando de un plano espacial a otro, de una porción paralela a otra, cada una con su independencia o su puesta a punto: no hay, pues, estrictamente hablando, cambio ni duración, por cuanto la duración implica una concepción muy diferente de la profundidad, que agita y disloca las zonas paralelas en vez de superponerlas. Se puede definir entonces un estado primitivo del cine en que la imagen, más que ser imagen-movimiento, está en movimiento; y la crítica bergsoniana se ejerce precisamente en relación con este estado primitivo.

Pero si nos preguntamos cómo fue que se constituyó la imagen-movimiento, o cómo se desprendió el movimiento de las personas y las cosas, comprobaremos que lo hizo de dos maneras diferentes, y en ambos casos de un modo imperceptible: por una parte, desde luego, gracias a la movilidad de la cámara, con el plano mismo haciéndose móvil; pero por la otra, también gracias al montaje, es decir, el *raccord* de planos que podían quedar fijos sin inconveniente, cada uno de ellos o la mayoría. Por este medio se hacía posible obtener una pura movilidad, extraída de los movimientos de los personajes y con muy escaso movimiento de cámara: éste era incluso el caso más frecuente, y en particular el del *Fausto* de Murnau, donde la cámara móvil quedaba reservada para escenas excepcionales o para momentos señalados. Sin embargo, los dos medios tendrán en sus inicios cierta obligación de ocultarse: no solamente los *raccords* de montaje debían resultar imperceptibles (por ejemplo, *raccords* en el eje), sino también los movimientos de la cámara cuando corres-

pondían a momentos corrientes o a escenas triviales (movimientos de una lentitud cercana al umbral de percepción²³). Es que ambas formas o medios sólo intervenían para realizar un potencial contenido en la imagen fija primitiva, es decir, en un movimiento todavía ligado a las personas y cosas. Movimiento que constituía ya lo característico del cine, y que exigía una suerte de liberación, no pudiendo contentarse con los límites que las condiciones primitivas le imponían. Hasta tal punto que la imagen llamada primitiva, la imagen en movimiento, se definía menos por su estado que por su tendencia. El plano espacial y fijo tendía a dar una imagen-movimiento pura, tendencia que pasaba insensiblemente al acto con la movilización de la cámara en el espacio, o bien con el montaje en el tiempo de planos móviles o simplemente fijos. Como dice Bergson, aunque esto no lo haya observado en el cine, las cosas nunca se definen por su estado primitivo, sino por la tendencia que se esconde en ese estado.

Se puede reservar la palabra «plano» para las determinaciones espaciales, porciones de espacio o distancias con respecto a la cámara: así lo hace Jean Mitry, no sólo cuando denuncia la expresión «plano-secuencia», incoherente en su opinión, sino con mayor razón cuando ve en el travelling no un plano, sino una secuencia de planos. Entonces es la secuencia de planos la heredera del movimiento y de la duración. Pero como esta noción no está suficientemente determinada, será necesario crear conceptos más precisos para despejar las unidades de movimiento y de duración: lo veremos con los «sintagmas» de Christian Metz, y con los «segmentos» de Raymond Bellour. De todas maneras, y por ahora desde nuestro punto de vista, la noción de plano puede disponer de una unidad y de una extensión suficientes si se le otorga su pleno sentido proyectivo, perspectivo o temporal. En efecto, una unidad es siempre la de un acto que com-

23. Estos puntos esenciales fueron estudiados por Noël Burch: 1) el raccord de montaje y el movimiento de cámara banal tienen orígenes muy diferentes; es Griffith quien codifica los raccords, pero haciendo un uso excepcional de la cámara móvil (*El nacimiento de una nación*); Pastrone es quien hace de la cámara móvil un uso ordinario, pero desinteresándose de los raccords y situándose «bajo el signo exclusivo de la frontalidad, característica del primer cine primitivo» (*Cabiria*). 2) Pero ambos procedimientos, en Griffith y en Pastrone, afrontan una misma condición de imperceptibilidad deliberadamente buscada (Noël Burch, *Marcel L'Herbier*, Seghers, págs. 142-145).

prende, como tal, una multiplicidad de elementos pasivos o sobre los que se ejerce una acción.²⁴ Los planos, como determinaciones espaciales inmóviles, pueden ser perfectamente en este sentido la multiplicidad que corresponde a la unidad del plano, como corte móvil o perspectiva temporal. La unidad variará según la multiplicidad que contenga, pero no por ello será menos la unidad de esa multiplicidad correlativa.

En este aspecto habrá que distinguir varios casos. En el primero, es el movimiento continuo de la cámara lo que definirá el plano, cualesquiera que sean los cambios de ángulo y de puntos de vista múltiples (por ejemplo, un travelling). En un segundo caso, la unidad del plano estará constituida por la continuidad de raccord, aunque esa unidad tenga por «materia» dos o varios planos sucesivos que, por otra parte, pueden ser fijos. Asimismo, los planos móviles pueden deber su distinción tan sólo a imposiciones materiales, y formar una unidad perfecta en función de la naturaleza de su raccord: en Orson Welles, por ejemplo, los dos picados de *Ciudadano Kane*, en que la cámara atraviesa literalmente un cristal y penetra en el interior de una gran habitación, bien sea por virtud de la lluvia que se aplasta sobre el cristal y lo nubla, bien por la de la tormenta y un trueno que no quiebra. En un tercer caso, nos hallamos ante un plano de larga duración fija o móvil, «plano-secuencia», con profundidad de campo: este tipo de plano comprende en sí mismo todas las porciones de espacio a la vez, del primer plano al plano largo, pero lo mismo presenta una unidad que permite definirlo como un plano. Es que la profundidad ya no se entiende a la manera del cine «primitivo», como una superposición de porciones paralelas donde cada una sólo tiene que vérselas consigo misma y donde todas son sencillamente atravesadas por un mismo móvil; por el contrario, en Renoir o en Welles, el conjunto de movimientos se distribuye en profundidad de forma tal que establece enlaces, acciones y reacciones, que nunca se desenvuelven uno al lado del otro, sobre un mismo plano, sino que se escalonan a diferentes distancias y de un plano al otro. Aquí la unidad del plano resulta del enlace directo entre elementos tomados en la multiplicidad de los planos superpuestos, los

24. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, página 55 (60). Hay edición castellana: *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, Madrid, Beltrán, 1919.

cuales dejan de ser aislables: lo que constituye la unidad es la relación de las partes cercanas y lejanas. La misma evolución aparece en la historia de la pintura, entre los siglos XVI y XVII: la superposición de planos en que cada uno es llenado por una escena específica y donde los personajes se encuentran uno junto al otro, fue sustituida por una visión muy distinta de la profundidad, conforme a la cual los personajes se encuentran en línea oblicua y se interpelan de un plano al otro, y los elementos de un plano actúan y reaccionan sobre los elementos de otro plano; ninguna forma, ningún color se encierran sobre un solo plano, y las dimensiones del primer plano se encuentran anormalmente agrandadas para entrar directamente en relación con el segundo por reducción brusca de las dimensiones.²⁵ En un cuarto caso, el plano-secuencia (porque hay muchas clases) ya no implica ninguna profundidad, ni de superposición ni de penetración: por el contrario, proyecta todos los planos espaciales sobre un único primer plano que pasa por diferentes encuadres, de tal manera que la unidad del plano remite a la perfecta planitud de la imagen, mientras que la multiplicidad correlativa es la de las rectificaciones de encuadre. Así sucedía en Dreyer, en sus planos-secuencias análogos a *aplats*, y que niegan toda distinción entre diferentes planos espaciales, haciendo pasar el movimiento por una serie de encuadres rectificadas que se sustituyen al cambio de plano (*La palabra, Gertrud*).²⁶ Las imágenes

25. Estas dos concepciones de la profundidad en la pintura de los siglos XVI y XVII fueron examinadas por Wölfflin en un bello capítulo de *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Gallimard («Plans et profondeur»). El cine presenta exactamente la misma evolución, como dos aspectos muy diferentes de la profundidad de campo que fueron analizados por Bazin («Pour en finir avec la profondeur de champ», *Cahiers du cinéma*, n.º 1 abril de 1951). Pese a todas sus reservas respecto a la tesis de Bazin, Mitry le concede lo esencial: según una primera forma, la profundidad es recortada conforme lonjas superpuestas aislables, cada una con valor propio (como en el cine de Feuillade o de Griffith); pero en el de Renoir y Welles hay otra forma que sustituye esas lonjas por una interacción perpetua y que cortocircuita el primero y el segundo planos. Los personajes ya no se encuentran sobre un mismo plano, sino que se relacionan e interpelan de un plano al otro. Tal vez los primeros ejemplos de esta nueva profundidad estuviesen en *Avaricia*, de Stroheim, y corresponderían cabalmente al análisis de Wölfflin: la mujer se sobresalta en plano americano, mientras su marido entra por la puerta del fondo, con un rayo de luz yendo de uno al otro.

26. Al mismo caso corresponde la tentativa de Hitchcock en *La sogá*, un único plano-secuencia para todo el film (sólo interrumpido por los cam-

sin profundidad o de escasa profundidad conforman un tipo de plano fluyente y escurridizo, que se opone al volumen de las imágenes profundas.

En todos estos sentidos, el plano presenta realmente una unidad. Es una unidad de movimiento, y con este carácter comprende una multiplicidad correlativa que no lo contradice.²⁷ A lo sumo se puede decir que esta unidad está captada en una doble exigencia: en relación con el todo, del que ella expresa un cambio a lo largo del film, y en relación con las partes, determinando sus desplazamientos dentro de cada conjunto y de un conjunto al otro. Pasolini expresó esta doble exigencia de una manera bien clara. Por una parte, el todo cinematográfico sería un solo y mismo plano-secuencia analítico, en derecho ilimitado, teóricamente continuo; por la otra, las partes del film serían en realidad planos discontinuos, dispersos, diseminados, sin un enlace asignable. Es preciso, pues, que el todo renuncie a su idealidad y pase a ser el todo sintético del film, realizado en el montaje de las partes; e inversamente, que las partes se seleccionen, se coordinen, entren en raccords y enlaces que reconstituyan por montaje el plano-secuencia virtual o el todo analítico del cine.²⁸

Pero no existe esa repartición entre lo que es de hecho y lo que es de derecho (que en Pasolini implica una gran repulsión por el plano-secuencia, siempre mantenido en su virtuali-

bios de carrete). Welles y Wyler rompían con el guión técnico o el plano tradicionales, mientras que Hitchcock los conservaba, limitándose a operar «una perpetua sucesión de rectificaciones de encuadre». Rohmer y Chabrol responden acertadamente que aquí está, precisamente, la innovación de Hitchcock, quien transforma el encuadre tradicional, en tanto que Welles, por el contrario, lo conserva (*Hitchcock*, Ed. d'Aujourd'hui, págs. 98-99).

27. Bonitzer ha estudiado todos estos tipos de planos, profundidad de campo, plano sin profundidad, hasta planos modernos que él llama «contradictorios» (en Godard, Syberberg, Marguerite Duras) en *Le champ aveugle*, Cahiers du cinéma-Gallimard. Y no hay duda de que, entre los críticos contemporáneos, Bonitzer es el que más se interesó por la noción de plano y su evolución. Entendemos que sus rigurosísimos análisis deberían conducirlo a una nueva concepción del plano como unidad consistente, a una nueva concepción de las unidades (que tendrían equivalentes en las ciencias). Sin embargo, de aquí saca más bien dudas acerca de la consistencia de la noción de plano, en el que denuncia un «carácter heteróclito, ambiguo y fundamentalmente trucado». Es el único punto en que no podemos seguirle.

28. Pasolini, *L'expérience hérétique*, págs. 197-212.

dad). Hay dos aspectos que son igualmente de hecho y de derecho, y que manifiestan la tensión del plano como unidad. Por un lado, las partes y sus conjuntos entran en continuidades relativas, mediante *raccords* imperceptibles, por movimientos de cámara, por planos-secuencias de hecho, con o sin profundidad de campo. Pero siempre habrá cortes y rupturas, incluso si la continuidad queda luego restablecida, mostrando a las claras que el todo no está de ese lado. El todo interviene desde un lado diferente y en un orden diferente, como aquello que impide a los conjuntos cerrarse sobre sí o unos sobre otros, lo que da fe de una apertura irreductible a las continuidades no menos que a sus rupturas. El todo emerge en la dimensión de una duración que cambia y que no cesa de cambiar. Aparece en los *falsos raccords* como polo esencial del cine. El falso *raccord* puede funcionar en un conjunto (Eisenstein) o en el paso de un conjunto a otro, entre dos planos-secuencias (Dreyer). Por eso incluso no es suficiente decir que el plano-secuencia interioriza el montaje en el rodaje; plantea, al contrario, problemas específicos de montaje. En una conversación sobre el montaje, Narboni, Sylvie Pierre y Rivette preguntan: ¿dónde ha ido a parar Gertrud, a dónde la hizo pasar Dreyer? Y lo que responden es: ha desaparecido en el montaje²⁹. El falso *raccord* no es ni un *raccord* de continuidad ni una ruptura o una discontinuidad en el *raccord*. El falso *raccord* es por sí solo una dimensión de lo Abierto, que escapa a los conjuntos y a sus partes. El realiza la otra potencia del fuera de campo, esa otra parte o esa zona vacía, ese «blanco sobre blanco imposible de filmar». Gertrud fue a parar a lo que Dreyer llamaba la cuarta o la quinta dimensión. Lejos de fracturar el todo, los falsos *raccords* son el acto del todo, la cuña que hunden en los conjuntos y sus partes, así como los verdaderos *raccords* son la tendencia inversa, la de las partes y conjuntos a alcanzar un todo que se les escabulle.

29. Narboni, Sylvie Pierre y Rivette, «Montage», *Cahiers du cinéma*, n.º 210, marzo de 1969.

3. Montaje

1

A través de los raccords, cortes y falsos raccords, el montaje es la determinación del Todo (el tercer nivel bergsonian). Eisenstein no se cansa de recordar que el montaje es el todo del film, la Idea. Pero ¿por qué razón el objeto del montaje es precisamente el todo? Desde el principio hasta el final de un film algo cambia, algo ha cambiado. Pero ese todo que cambia, ese tiempo o esa duración, no parece poder captarse sino indirectamente, en relación con las imágenes-movimiento que lo expresan. 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 sus relaciones. Pero no por ello el montaje viene después. Es preciso inclusive que el todo sea de alguna manera primero, que esté presupuesto. Más aún, cuando, como hemos visto, en la época de Griffith y posteriormente, por sí misma la imagen-movimiento sólo rara vez remite a la movilidad de la cámara, y casi siempre nace de una sucesión de planos fijos que ya supone un montaje. Si se consideran los tres niveles, la determinación de los sistemas cerrados, la del movimiento que se establece entre las partes del sistema y la del todo cambiante que se expresa en el movimiento, hay entre los tres una circulación de tal índole que cada uno

puede contener o prefigurar a los demás. Así pues, ciertos autores podrán «meter» ya el montaje en el plano o incluso en el cuadro, y de este modo conceder poca importancia al montaje por sí mismo. Pero aun así, la especificidad de las tres operaciones subsiste hasta en su mutua interioridad. 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 espacializada 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. Saber si hay además imágenes directas que podríamos llamar imágenes-tiempo, en qué medida se separarían éstas de las imágenes-movimiento, en qué medida, por el contrario, tomarían apoyo en ciertos aspectos ignorados de estas imágenes, todo eso, por el momento, no puede ser examinado.

El montaje no es otra cosa que la composición, la disposición de las imágenes-movimiento como constitutiva de una imagen indirecta del tiempo. Sin embargo, ya desde la filosofía más antigua hay muchas maneras de concebir el tiempo en función del movimiento, en relación con el movimiento, según composiciones diversas. Es probable que esa diversidad vuelva a aparecer en las diferentes «escuelas» de montaje. Si se atribuye a Griffith la honra, no de haber inventado el montaje sino de haberlo llevado al nivel de una dimensión específica, cabría distinguir cuatro grandes tendencias: 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 caso los autores pueden ser muy diferentes: presentan sin embargo una comunidad de temas, problemas y preocupaciones; en suma, una comunidad ideal que basta, tanto en el cine como en otros terrenos, para fundar conceptos de escuela o de tendencias. Quisiéramos caracterizar muy sumariamente cada una de esas cuatro corrientes del montaje.

Griffith concibió la composición de las imágenes-movimiento como una organización, un organismo, una gran unidad orgánica. Su hallazgo fue ése. El organismo es ante todo una unidad en lo diverso, es decir, un conjunto de partes diferenciadas: están los hombres y las mujeres, los ricos y los pobres, la ciudad y el campo, el Norte y el Sur, los interiores y los exterior-

res, etc. Estas partes son tomadas en relaciones binarias que constituyen un *montaje alternado paralelo*, donde la imagen de una parte sucede a la de otra de acuerdo con un ritmo. Pero es preciso también que la parte y el conjunto entren a su vez en relación, que se intercambien sus dimensiones relativas: *la inserción del primer plano*, en este sentido, no sólo produce el agrandamiento de un detalle sino que trae aparejada una miniaturización del conjunto, una reducción de la escena (a la escala de un niño, por ejemplo, como el primer plano del pequeño asistiendo al drama en *La matanza*). Y, más generalmente, al mostrar la manera en que los personajes viven la escena de que forman parte, el primer plano dota al conjunto objetivo de una subjetividad que lo iguala o incluso lo rebasa (por ejemplo, no sólo los primeros planos de combatientes alternándose con los planos de conjunto de la batalla, o los primeros planos estupefactos de la muchachita perseguida por el negro en *El nacimiento de una nación*, sino también el primer plano de la joven asociado a las imágenes de su pensamiento, en *Enoch Arden*).¹ Por último, es preciso también que las partes actúen y reaccionen unas sobre otras, para mostrar de qué modo entran en conflicto y amenazan la unidad del conjunto orgánico, y a la vez de qué modo superan el conflicto o restauran la unidad. De ciertas partes emanan acciones que oponen el bueno con el malo, pero de otras emanan acciones convergentes que vienen en auxilio del bueno: es la forma del duelo desplegándose a través de todas estas acciones y pasando por diferentes estadios. En efecto, 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 galopada 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*

1. Para el primer plano y la estructura binaria en Griffith, véase Jacques Fieschi, «Griffith le précurseur», *Cinématographe*, n.º 24, febrero de 1977. Sobre el primer plano de Griffith y los procesos de miniaturización y subjetivación, véase Yann Lardeau, «King David», *Cahiers du cinéma*, n.º 346, abril de 1983.

dos tormentas). Es la tercera figura del montaje, *montaje concurrente o convergente*, en que se alternan los momentos de dos acciones que llegarán a coincidir. Y cuanto más convergen las acciones, cuanto más cercana se halla la unión, más rápida es la alternancia (montaje acelerado). Es cierto que en Griffith la unión no siempre se consuma, y que la muchacha inocente a menudo resulta condenada, y casi con sadismo, porque no podría encontrar su sitio y su salvación más que en una unión anormal «inorgánica»: el chino opiómano no llegará a tiempo en *La culpa ajena*. Esta vez, es una aceleración perversa lo que precede a la convergencia.

Estas son las tres formas de montaje o de alternancia rítmica: la alternancia de partes diferenciadas, la de dimensiones relativas, la de acciones convergentes. Una poderosa representación orgánica arrastra así al conjunto y a las partes. El cine americano extraerá 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. Es falso reprocharle haberse subordinado a la narración; por el contrario, es la narratividad la que emana de esta concepción del montaje. En *Intolerancia*, Griffith descubre que la representación orgánica puede ser inmensa, y englobar no sólo familias y una sociedad entera sino milenios y civilizaciones diferentes. Aquí, las partes mezcladas por el montaje paralelo serán las propias civilizaciones. Las dimensiones relativas intercambiadas irán del palacio del rey al despacho del capitalista. Y las acciones convergentes no serán únicamente los duelos propios de cada civilización, la carrera de carros en el episodio babilónico, la carrera entre el auto y el tren en el episodio moderno, sino que las dos carreras convergerán ellas mismas a través de los siglos en un montaje acelerado que superpone Babilonia y América. Nunca se habrá obtenido, por medio del ritmo, una unidad orgánica semejante de partes tan diferentes y de acciones tan distantes.

Cada vez que se consideró el tiempo en relación con el movimiento, cada vez que se lo definió como la medida del movimiento, se descubrieron dos aspectos del tiempo que son cronosignos: por una parte el tiempo como todo, como gran círculo o espiral recogiendo el conjunto del movimiento en el universo; por la otra, el tiempo como intervalo, marcando la más peque-

ña unidad de movimiento o de acción. El tiempo como todo, el conjunto del movimiento en el universo, es el pájaro que se cierne y agranda su círculo sin cesar. Pero la unidad numérica de movimiento es la pulsación de las alas, el intervalo entre dos movimientos o dos acciones que no cesa de empequeñecerse. El tiempo como intervalo es el presente variable acelerado, y el tiempo como todo es la espiral abierta en los dos extremos, la inmensidad del pasado y del futuro. Infinitamente dilatado, el presente se convertiría justamente en el todo; infinitamente contraído, el todo pasaría al intervalo. Lo que nace del montaje o de la composición de las imágenes-movimiento no es otra cosa que la Idea, esa imagen indirecta del tiempo: el todo que envuelve y desenvuelve el conjunto de las partes en la célebre cuna de *Intolerancia*, y el intervalo entre acciones haciéndose cada vez más pequeño en el montaje acelerado de las carreras.

2

Reconociendo todo cuanto debía a Griffith, Eisenstein formuló, empero, dos objeciones. Diríase en primer lugar que las partes diferenciadas del conjunto se dan por sí mismas, como fenómenos independientes. Es como el tocino entreverado, con su alternancia de grasa y de magro: hay pobres y ricos, buenos y malos, negros y blancos, etc. Entonces es forzoso que, cuando los representantes de estas partes entran en oposición, lo hagan en forma de duelos individuales, donde las motivaciones colectivas encubren motivos íntimamente personales (por ejemplo, una historia de amor, el elemento melodramático). Como si fueran líneas paralelas que se persiguen y que, sin duda, se reconcilian en el infinito, pero que aquí abajo sólo chocan entre sí cuando una secante hace que un punto particular de una de ellas se enfrente con un punto particular de la otra. 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... Estas objeciones, que denuncian la concepción «burguesa» de Griffith, no recaen únicamente sobre la manera de contar una historia o de entender la Historia. Recaen directamente sobre el montaje paralelo (y también con-

vergente).² Lo que Eisenstein reprocha a Griffith es haberse formado una concepción puramente empírica del organismo, sin ley de génesis ni de crecimiento; le reprocha haber concebido su unidad de una manera puramente extrínseca, como unidad de reagrupamiento, de ensamblado de partes yuxtapuestas, y no como unidad de producción, *célula* que produce sus propias partes por división, por diferenciación; le reprocha haber entendido la oposición de una manera accidental, y no como la fuerza motriz interna por la cual la unidad dividida vuelve a formar una unidad nueva en otro nivel. Obsérvese que Eisenstein conserva la idea de Griffith de una composición o de una composición orgánica de las imágenes-movimiento: de la situación de conjunto a la situación cambiada, por desarrollo y superación de oposiciones. Pero, justamente, Griffith no advirtió la índole dialéctica del organismo y de su composición. Lo orgánico es efectivamente una gran espiral, pero la espiral debe ser concebida «científicamente», y no empíricamente, en función de una ley de génesis, de crecimiento y de desarrollo. Eisenstein entiende haber llegado al dominio de su método con *El acorazado Potemkin*, y es precisamente en el comentario de esta película donde presenta la nueva concepción de lo orgánico.³

La espiral orgánica encuentra su ley interna en la sección áurea, que indica un punto-cesura y divide el conjunto en dos grandes partes oponibles pero desiguales (como el momento del cortejo fúnebre, en que se pasa del buque a la ciudad y el movimiento se invierte). Pero también cada espira o segmento se divide a su vez en dos partes desiguales opuestas. Y las oposiciones son múltiples: cuantitativa (uno-varios, un hombre-varios hombres, un solo disparo-una salva, un buque-una flota), cualitativa (las aguas-la tierra), intensiva (las tinieblas-la luz), dinámica (movimiento ascendente y descendente, de derecha a iz-

2. Este brillante análisis de Eisenstein consiste en demostrar que el montaje paralelo, no sólo en su concepción sino también en su práctica, remite a la sociedad burguesa tal como ella misma se piensa y se practica: *Film form* («Dickens, Griffith and the film to-day»), Meridian Books, pág. 234 y siguientes.

3. Eisenstein, *La non-indifférente Nature*, I, 10-18, «L'organique et le pathétique». Este capítulo, centrado en *Potemkin*, analiza lo orgánico (génesis y crecimiento) y aborda lo patético (desarrollo) que lo completa. El capítulo siguiente, «La centrifugeuse et le Graal», centrado en *Lo viejo y lo nuevo*, prosigue el análisis de lo patético en su relación con lo orgánico.

quierda y a la inversa). Más aún, si se parte de la terminación de la espiral y no de su comienzo, la sección áurea fija una nueva cesura, el punto más elevado de inversión en vez del más bajo, engendrando otras divisiones y otras oposiciones. Así pues, al crecer, la espiral progresa por oposiciones o contradicciones. Pero lo que de este modo se expresa es el movimiento del Uno desdoblándose y volviendo a formar una nueva unidad. En efecto, si relacionamos las partes oponibles con el origen O (o con la terminación), desde el punto de vista de la génesis, entran en una proporción que es la de la sección áurea, según la cual la parte más pequeña debe ser a la más grande lo que la más grande es al conjunto:

$$\frac{OA}{OB} = \frac{OB}{OC} = \frac{OC}{OD} \dots = m.$$

La oposición está al servicio de la unidad dialéctica, y marca su progresión de la situación de partida a la situación de llegada. En este sentido es que puede decirse que el conjunto se refleja en cada parte, y que cada espira o parte reproduce el conjunto. Y esto no sólo se cumple en la secuencia, se cumple ya en cada imagen, que contiene también sus cesuras, sus oposiciones, su origen y su terminación: no tiene solamente la unidad de un elemento yuxtaponible a otros, sino la unidad genética de una «célula» divisible en otras. Eisenstein dirá que la imagen-movimiento es célula de montaje, y no simple elemento de montaje. En resumen, el *montaje de oposición* sustituye al montaje paralelo, bajo la ley dialéctica del Uno que se divide para formar la unidad nueva más elevada.

Sólo nos estamos ocupando del esqueleto teórico del comentario de Eisenstein, que sigue de cerca a las imágenes concretas (por ejemplo, la escalera de Odessa). Y esta composición dialéctica va a reaparecer en *Iván el terrible*: sobre todo con las dos cesuras que corresponden a los dos momentos de duda de Iván, una vez cuando se interroga ante el féretro de su mujer, y otra cuando suplica ante el monje; aquélla señala el fin de la primera espira, el primer estadio de la lucha contra los boyardos, ésta indica el comienzo del segundo estadio y, entre ambas, su marcha de Moscú. La crítica oficial soviética reprochará a

Eisenstein el haber concebido el segundo estadio como un duelo personal de Iván con su tía: en efecto, Eisenstein rechaza el anacronismo de un Iván unido al pueblo. A todo lo largo del film Iván utiliza al pueblo como simple instrumento, en conformidad con las condiciones históricas de la época; sin embargo, en el interior de estas condiciones, él avanza en su oposición a los bordados, que no por eso resulta un duelo personal al estilo de Griffith sino que pasa del compromiso político a la exterminación física y social.

Eisenstein puede invocar la ciencia, las matemáticas y las ciencias naturales. Con ello el arte no pierde nada, puesto que, al igual que la pintura, el cine debe inventar la espiral adecuada al tema y elegir bien los puntos-cesuras. Ahora, desde esta perspectiva de la génesis y del crecimiento, es posible advertir que el método de Eisenstein implica esencialmente la determinación de puntos señalados o de instantes privilegiados; pero éstos no expresan, como en Griffith, un elemento accidental o la contingencia del individuo; por el contrario, corresponden plenamente a la construcción regular de la espiral orgánica. Esto se ve aun mejor si se considera una nueva dimensión, que Eisenstein presenta unas veces como añadida a las de lo orgánico y otras como perfeccionándolas. La composición, la disposición dialéctica, no comporta solamente lo orgánico, es decir, la génesis y el crecimiento, sino también lo *patético*, o el «desarrollo». Lo patético no ha de ser confundido con lo orgánico. Es que, de un punto al otro en la espiral, es posible tender vectores que son como las cuerdas de un arco, de una espira. Ya no se trata de la formación y progresión de las oposiciones mismas, según las espiras, sino del paso de un opuesto al otro, o más bien dentro del otro, según las cuerdas: el salto en lo contrario. No hay solamente oposición de la tierra y el agua, del uno y lo múltiple, hay paso del uno en el otro, y súbito surgimiento del otro a partir del uno. No hay solamente unidad orgánica de opuestos, sino paso patético del opuesto a su contrario. No hay solamente nexo orgánico entre dos instantes, sino salto patético en que el segundo instante adquiere una nueva potencia, puesto que el primero ha pasado a él. De la tristeza a la ira, de la duda a la certidumbre, de la resignación a la revuelta... Por su propia cuenta lo patético incluye estos dos aspectos: es a un tiempo el paso de un término a otro, de una cualidad a otra, y el repen-

tino surgimiento de la nueva cualidad que nace del paso efectuado. Es a un tiempo «compresión», y «explosión».⁴ *Lo viejo y lo nuevo* divide su espiral en dos partes opuestas, «lo Viejo» y «lo Nuevo», y reproduce su división, reparte sus oposiciones tanto de un lado como del otro: es lo orgánico. Pero en la célebre escena de la desnatadora, se asiste al paso de un momento al otro, de la desconfianza y la esperanza al triunfo, del tubo vacío a la primera gota, paso que se acelera a medida que se aproxima la cualidad nueva, la gota triunfal: es lo patético, el brinco o el salto cualitativo. Lo orgánico era el arco, el conjunto de arcos, pero lo patético es a la vez la cuerda y la flecha, el cambio de cualidad, y el surgimiento repentino de la nueva cualidad, su elevación al cuadrado, a la potencia dos.

Además, lo patético no implica únicamente un cambio en el contenido de la imagen, sino también en la forma. La imagen, en efecto, debe cambiar de potencia, pasar a una potencia superior. Es lo que Eisenstein denomina «cambio absoluto de dimensión», para oponerlo a los cambios solamente relativos de Griffith. Por cambio absoluto hay que entender que el salto cualitativo es formal no menos que material. La inserción del primer plano, en Eisenstein, marcará precisamente un salto formal de esa índole, un cambio absoluto, es decir, una elevación de la imagen al cuadrado: en relación con Griffith, es una función absolutamente nueva del primer plano.⁵ Y, si éste envuelve una subjetividad, es en el sentido de que la conciencia también es paso a una nueva dimensión, elevación a la segunda potencia (que puede efectuarse por una «serie de primeros planos crecientes», pero que también puede adoptar otros procedimientos). De todas maneras, la conciencia es lo patético, el paso de la Naturaleza al hombre y la cualidad que nace del pasaje cumplido. Es a la vez la toma de conciencia y la conciencia alcanzada, la conciencia revolucionaria alcanzada, al menos hasta cierto punto, que puede ser el muy restringido punto de Iván o el punto solamente precursor de Potemkin o 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

4. Eisenstein, *Mémoires*, 10-18, I, págs. 283-284.

5. Bonitzer estudia esta diferencia Eisenstein-Griffith (cambio de dimensión absoluto o relativo) en *Le champ aveugle*, Cahiers du cinéma-Gallimard, págs. 30-32.

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. Y hay aun otros saltos, en variables relaciones con los de la conciencia, y todos ellos expresan nuevas dimensiones, cambios formales y absolutos, elevaciones a potencias aun superiores. Es el salto en el color, como la bandera roja de Potemkin, o el festín rojo de Iván. Con el cine sonoro y el hablado, Eisenstein seguirá descubriendo otras elevaciones de potencia.⁶ Pero, considerando nada más que el cine mudo, el salto cualitativo puede alcanzar cambios formales o absolutos que constituyen ya «enésimas» potencias: la riada de leche, en *Lo viejo y lo nuevo*, será relevada por chorros de agua (paso al centelleo), después unos fuegos artificiales (paso al color), y por último zigzags de cifras (paso de lo visible a lo legible). Desde este punto de vista puede hacerse mucho más comprensible el difícil concepto de Eisenstein de «montaje de atracciones», que no se reduce ciertamente a la puesta en juego de comparaciones ni tampoco de metáforas.⁷ Estimamos que las «atracciones» consisten unas veces en representaciones teatrales o circenses (la fiesta roja de Iván), y otras en representaciones plásticas (las estatuas y esculturas en Potemkin y sobre todo en *Octubre*) que vienen a prolongar o a relevar la imagen. Los chorros de agua y fuego de *Lo viejo y lo nuevo* son del mismo tipo. Es verdad que la atracción debe entenderse primeramente en el sentido espectacular. Después, también en un sentido asociativo: la asociación de imágenes como ley de atracción newtoniana. Pero, más aún, lo que Eisenstein llama «cálculo atraccional» marca esa aspiración dialéctica de la imagen a conquistar nuevas dimensiones, es decir, a saltar formalmente de una potencia a otra. Los chorros de agua y de

6. Por ejemplo, lo que Eisenstein llama «montaje vertical» en *The film sense*, Meridian Books, pág. 74 y siguientes.

7. En *La non-indifférente Nature*, Eisenstein insiste mucho sobre el carácter formal del salto cualitativo (y no sólo material). Lo que define este carácter es que debe haber elevación de potencia de la imagen. El «montaje de atracciones» interviene aquí necesariamente. Los numerosos comentarios suscitados por el montaje de atracciones, tal como Eisenstein lo presenta en *Au-delà des étoiles* (10-18), nos parecen interminables si no se tienen en cuenta las potencias crecientes de la imagen. Y, desde este punto de vista, no cabe interrogarse sobre si Eisenstein renunció a este procedimiento: ante su concepción del salto cualitativo, siempre tendrá necesidad de él.

fuego elevan la gota de leche a una dimensión propiamente cósmica. Y la conciencia misma se vuelve cósmica al mismo tiempo que revolucionaria, pues en un último salto patético ha alcanzado el conjunto de lo orgánico en sí mismo, la tierra, el aire, el agua y el fuego. Más adelante se verá cómo el montaje de atracciones no cesa de hacer que lo orgánico y lo patético se comuniquen en los dos sentidos.

Eisenstein sustituye el montaje paralelo de Griffith por un montaje de oposiciones; el montaje convergente o concurrente por un montaje de saltos cualitativos («montaje a saltos»). Toda clase de nuevos aspectos de montaje se conjugan en él, o más bien fluyen de él en una gran creación no sólo de operaciones prácticas sino de conceptos teóricos: nueva concepción del primer plano, nueva concepción del montaje acelerado, montaje vertical, montaje de atracciones, montaje intelectual o de conciencia... Nosotros creemos en la coherencia de este conjunto orgánico-patético; y aquí radica, sin duda, lo esencial de la revolución de Eisenstein: él dota a la dialéctica de un sentido propiamente cinematográfico, arranca al ritmo de su sola evaluación empírica o estética, como sucede en el cine de Griffith, concibe el organismo como algo esencialmente dialéctico. El tiempo resulta una imagen indirecta que nace de la composición orgánica de las imágenes-movimiento, *pero el intervalo, así como el todo, cobran un sentido nuevo*. El intervalo, el presente variable, ha pasado a ser el salto cualitativo que alcanza la potencia elevada del instante. En cuanto al todo como inmensidad, ya no es una totalidad de reunión que subsume partes independientes con la única condición de que existan las unas para las otras, y que siempre puede crecer si se añaden partes al conjunto condicionado o si se enlazan dos conjuntos independientes a la idea de un mismo fin. Ahora es una totalidad concreta o existente, en la que las partes se producen una por la otra en su conjunto, y el conjunto se reproduce en las partes, en tal medida que esta causalidad recíproca remite al todo como causa del conjunto y de sus partes en orden a una finalidad interior. La espiral abierta en sus dos extremidades ya no es una manera de juntar desde fuera una realidad empírica, sino la manera en que la realidad dialéctica no cesa de producirse y de crecer. Así pues, las cosas se sumergen verdaderamente *dentro* del tiempo, y se vuelven inmensas, porque ocupan en él un lugar infinitamente más gran-

de que el que las partes tienen en el conjunto o que el conjunto tiene en sí mismo. El conjunto y las partes de Potemkin, cuarenta y ocho horas, o de Octubre, diez días, ocupan en el tiempo, es decir, en el todo, un lugar prolongado *sin medida*. Y, lejos de añadirse o de compararse desde fuera, las atracciones son este prolongamiento mismo o esta existencia interior en el todo. En Eisenstein, la concepción dialéctica del organismo y del montaje conjuga la espiral siempre abierta y el instante siempre dando saltos.

Es bien sabido que la dialéctica se define por una serie de leyes. Está la ley del proceso cuantitativo y del salto cualitativo: el paso de una cualidad a otra y el surgimiento repentino de la nueva cualidad. Está la ley del todo, del conjunto y de las partes. Está también la ley del Uno y de la oposición, de la que se dice que dependen las otras dos: el Uno que se vuelve dos para alcanzar una nueva unidad. Si es posible hablar de una escuela soviética del montaje, no es porque sus autores se parezcan sino porque, al contrario, difieren en la concepción dialéctica que los une, y cada uno se inclina por tal o cual ley que su inspiración recrea. Es evidente que Pudovkin se interesa ante todo en la progresión de la conciencia, en los saltos cualitativos de una toma de conciencia: sólo desde este punto de vista puede decirse que *La madre*, *El fin de San Petersburgo* y *Tempestad sobre Asia* constituyen una gran trilogía. La Naturaleza está allí con su esplendor y su dramaturgia, el Neva arrastrando sus hielos, las llanuras de Mongolia, pero como empuje lineal que suocye bajo los momentos de la toma de conciencia, la de la madre, el campesino o el mongol. Y el arte más profundo de Pudovkin está en revelar el conjunto de una situación por la conciencia que un personaje toma de ella, y en prolongarlo hasta donde la conciencia puede extenderse y actuar (la madre vigilando al padre que quiere robar las pesas del reloj, o, en *El fin de San Petersburgo*, la mujer que de una ojeada evalúa los elementos de la situación, el policía, el vaso de té sobre la mesa, la vela humeante, las botas del marido que llega).⁸ Dovjenko es

8. Véase Jean Mitry, *Histoire du cinéma muet*, III, Ed. Universitaires, pág. 306: «Entonces ella mira: el vaso, las botas, el miliciano, y luego se precipita sobre el vaso y lo lanza al vuelo contra el cristal; acto seguido el viejo se baja, ve al policía y escapa. A su turno, simple vaso de té, después elemento denunciador, medio de señalización y salvador, este ob-

dialéctico de una manera distinta, asediado por la idea de la relación triádica entre las partes, el conjunto y el todo. Si hubo un autor que supo hacer que un conjunto y unas partes se sumerjan en un todo que les otorga una profundidad y una extensión sin medida común con sus límites propios, ese autor fue Dovjenko, mucho más que Eisenstein. Es la fuente de lo fantástico y de lo maravilloso en Dovjenko. Sus escenas pueden ser unas veces partes estáticas o fragmentos discontinuos, como las imágenes de la miseria al comienzo de *El arsenal*, la mujer postrada, la madre impasible, el mujik, la campesina, los muertos por gases de combate (o, por el contrario, las plácidas imágenes de *La tierra*, las parejas inmóviles, sentadas, de pie o acostadas). Otras veces, en algún lugar, en algún momento, puede constituirse un conjunto dinámico y continuo, por ejemplo en la taiga de *Aerograd*. Esto no falta cada vez que un picado en el todo comunica las imágenes con un pasado milenario, como el de la montaña de Ucrania y el del tesoro de los escitas en *Zvenigora*, y con un futuro planetario, como el de *Aerograd*, en que los aviones traen desde todos los puntos del horizonte a los constructores de la ciudad nueva. Amengual hablaba de «la abstracción del montaje» que, a través del conjunto o de los fragmentos, confería al autor el «poder de hablar fuera del tiempo y del espacio reales». ⁹ Pero este fuera es también la Tierra, o la verdadera interioridad del tiempo, es decir, el todo que cambia y que, cambiando de perspectiva, no cesa de dar a los seres reales ese lugar desmesurado por el cual alcanzan a la vez el pasado más distante y el futuro profundo, y por el cual participan en el movimiento de su propia «revolución»: así el abuelo que muere calmamente al comienzo de *La tierra*, o el de *Zvenigora*, que acecha el interior del tiempo. Esta estatura de gigantes que los hombres, según Proust, adquieren en el tiempo, y que separa partes tanto como prolonga un conjunto, es la misma que Dovjenko da a sus campesinos, la misma que da a *Shors*, como si fueran «seres legendarios de una época fabulosa».

jeto (...) refleja sucesivamente una atención, un estado de espíritu, una intención.»

9. Amengual, *Dovjenko, Dossiers du cinéma*: «La libertad poética que hace poco pedía a la organización de fragmentos discontinuos, Dovjenko la obtiene [en *Aerograd*] con un guión técnico de una continuidad prodigiosa.»

Si en cierto modo Eisenstein podía considerarse como cabeza de escuela, con respecto a Pudovkin y a Dovjenko, era porque se hallaba impregnado de la tercera ley de la dialéctica, esa que parece contener a las otras dos: el *Uno* que se vuelve dos y produce una nueva unidad, reuniendo el todo orgánico y el intervalo patético. En realidad, había tres maneras de concebir un montaje dialéctico, y ninguna iba a gustar a la crítica stalinista. Pero lo que las tres tenían en común era la idea de que el materialismo era ante todo histórico, y de que la Naturaleza no era dialéctica sino porque se integraba siempre en una totalidad humana. De ahí el nombre que Eisenstein daba a la Naturaleza: «la no indiferente». Por el contrario, la originalidad de Vertov estriba en la afirmación radical de una dialéctica de la materia en sí misma. Como si fuera una cuarta ley que rompiera con las otras tres.¹⁰ No hay duda de que lo que Vertov mostraba era al hombre presente en la Naturaleza, sus acciones, sus pasiones, su vida. Pero si trabajaba con documentales y noticiarios, si recusaba drásticamente la puesta en escena de la Naturaleza y el guión de la acción, era por una razón profunda. Máquinas, paisajes, edificios u hombres, poco importaba: cada uno, hasta la campesina más encantadora o el niño más conmovedor, se presentaba como un sistema material en perpetua interacción. Eran catalizadores, convertidores, transformadores, que recibían y devolvían movimientos cambiando su velocidad, su dirección, su orden, haciendo que la materia progresara hacia estados menos «probables», realizando cambios sin común medida con sus propias dimensiones. No es que para Vertov los seres fuesen máquinas, sino que más bien las máquinas tenían «corazón», y «corrían, temblaban, se sobresaltaban y echaban chispas» como también podía hacerlo el hombre, con otros movimientos y bajo otras condiciones, pero siempre en interacción unos con otros. Lo que Vertov descubría en el noticiario era el niño molecular, la mujer molecular, la mujer y el niño materiales, tanto como los sistemas denominados mecanismos o máquinas. Lo importante eran todos los pasajes (comunistas)

10. El problema de si sólo hay una dialéctica humana o bien si se puede hablar de una dialéctica de la Naturaleza en sí misma (o de la materia), no cesó de agitar al marxismo. Sartre vuelve sobre él en la *Critique de la raison dialectique*, afirmando el carácter humano de toda dialéctica.

desde un orden que se deshace hacia un orden que se construye. Pero entre dos sistemas o dos órdenes, entre dos movimientos, está necesariamente el intervalo variable. En Vertov, el intervalo de movimiento es la percepción, el vistazo, el ojo. Pero el ojo no es el del hombre, demasiado inmóvil, sino el ojo de la cámara, es decir, un ojo en la materia, una percepción tal que está en la materia, tal que se extiende desde un punto en que comienza una acción hasta el punto al que llega la reacción, tal que llena el intervalo entre ambos, recorriendo el universo y palpitando a la medida de sus intervalos. La correlación de una materia no humana y un ojo sobrehumano es la dialéctica misma, porque ella es asimismo la identidad de una comunidad de la materia y de un comunismo del hombre. Y el propio montaje no cesará de adaptar las transformaciones de movimientos en el universo material y el intervalo de movimiento en el ojo de la cámara: el ritmo. Hay que decir que, en los dos momentos precedentes, el montaje ya estaba en todas partes. Está antes del rodaje, en la elección del material, es decir de las porciones de materia que van a entrar en interacción, a veces muy distantes o lejanas (la vida tal como es). Está en el rodaje, en los intervalos ocupados por el ojo-cámara (el operador que avanza, corre, entra, sale; en síntesis: la vida en la película). Está después del rodaje, en la sala de montaje donde se contrastan uno con la otra material y toma (la vida del film), y entre los espectadores que comparan la vida en la película y la vida tal como es. Sólo en *El hombre de la cámara* estos tres niveles se muestran explícitamente como coexistentes, pero inspiraban ya toda la obra precedente.

«Dialéctica» no era una mera palabra para los cineastas soviéticos. Era a un tiempo la práctica y la teoría del montaje. Pero mientras que los otros tres grandes autores se servían de la dialéctica para transformar la composición orgánica de las imágenes-movimiento, Vertov encontraba aquí el medio de romper con ella. Acusaba a sus rivales de haberse quedado a remolque de Griffith, y de un cine al estilo americano o de un idealismo burgués. En su opinión, la dialéctica tenía que romper con una Naturaleza aún demasiado orgánica, y con un hombre demasiado fácilmente patético. Trabajaba de manera que el todo se confundiese con el conjunto infinito de la materia, y el intervalo con un ojo dentro de la materia, la Cámara. Tampoco ha-

llará comprensión en la crítica oficial, pero ha llevado hasta el fin una controversia interior a la dialéctica, que Eisenstein sabe resumir muy bien cuando no se contenta con polémicas. Es un par «materia-ojo» lo que Vertov opone al par «Naturaleza-hombre», «Naturaleza-puño», «Naturaleza-puñetazo» (orgánico-patético).¹¹

3

En la escuela francesa de preguerra (Gance fue en ciertos aspectos la cabeza reconocida), también se asiste a una ruptura con el principio de composición orgánica. Sin embargo, no se trata de vertovismo, ni siquiera moderado. ¿Habrá que hablar de impresionismo, para oponerlo mejor al expresionismo alemán? Lo que podría definir a la escuela francesa es, más bien, una suerte de cartesianismo: se trata de autores interesados sobre todo en la *cantidad de movimiento*, y en las relaciones métricas que permiten definirla. Su deuda con Griffith es tan grande como la que tienen con los soviéticos, y también anhelan superar hacia una concepción más científica lo que en Griffith resultaba empírico, siempre que contribuya a la inspiración del cine, e incluso a la unidad de las artes (el mismo afán de «ciencia» que encontramos en la pintura de la época). Ahora bien: los franceses se apartan de la composición orgánica, si bien no entran en una composición dialéctica sino que elaboran una vasta composición mecánica de las imágenes-movimiento. Sin embargo, el término es ambiguo. Consideremos algunas escenas antológicas del cine francés: la feria de Epstein (*Coeur fidèle*), el baile de L'Herbier (*Eldorado*), y las farándulas de Grémillon (ya en *Maldone*). Una danza colectiva tiene, claro está, una composición orgánica de los bailarines y una composición dialéctica de sus movimientos, no sólo lentos y rápidos sino también rectos y circulares, etc. Pero al tiempo que se reconocen estos movimientos es posible extraer o abstraer de ellos un solo

11. Eisenstein reconoce que el método-Vertov puede ser aplicable, pero una vez que el hombre haya alcanzado su pleno «desarrollo». Pero, de aquí a que eso suceda, el hombre necesita patético y atracciones: «Lo que nos hace falta no es un cine-ojo, sino un cine-puño. El cine soviético debe hender los cráneos», y no sólo «reunir millones de ojos». Véase *Au-delà des étoiles*, pág. 153.

cuerpo que sería «el» bailarín, el cuerpo único de todos los bailarines, y un solo movimiento que sería «el» fandango de L'Herbier, el movimiento, hecho visible, de todos los fandangos posibles.¹² Se rebasan los móviles para extraer un máximo de cantidad de movimiento en un espacio dado. Grémillon, por ejemplo, filma su primera farándula en un espacio cerrado que desprende un máximo de movimiento; de las otras farándulas, en las películas siguientes, no debe decirse que son otras, sino más bien siempre «la» farándula, y Grémillon no se cansa de extraerle su misterio, es decir, la cantidad de movimiento, un poco como Monnet pintando incansablemente *el* Nenúfar.

En última instancia, la danza sería una máquina y los bailarines sus piezas. Dos maneras tiene el cine francés de servirse de la máquina para obtener una composición mecánica de las imágenes-movimiento. Un primer tipo de máquina es el autó-mata, máquina simple o mecanismo de relojería, configuración geométrica de partes que combinan, superponen o transforman movimientos en el espacio homogéneo, según las relaciones por las cuales pasen. El autó-mata no representa, como en el expresionismo alemán, una otra vida amenazadora hundiéndose en la noche, sino un claro movimiento mecánico como ley de máximo para un conjunto de imágenes que reúne, homogeneizándolos, cosas y seres vivientes, lo animado y lo inanimado. Los títeres, los paseantes, los reflejos de los títeres, las sombras de los paseantes, van a entrar en relaciones sutilísimas de reduplicación, alternancia, retorno periódico y reacción en cadena que constituyen el conjunto al que debe ser atribuido el movimiento mecánico. Es el caso de la fuga de la joven en *L'Atalante* de Vigo, pero también en Renoir, desde el sueño de *La cerillera* hasta la gran composición de *La règle du jeu*. Es sin duda René Clair quien presta a esta fórmula su mayor generalidad poética, dando vida a abstracciones geométricas en un espacio homogéneo,

12. Epstein, *Ecrits sur le cinéma*, II, Seghers, pág. 67 (refiriéndose a L'Herbier): «Mediante un "flou" progresivamente acusado, los bailarines pierden poco a poco sus diferenciaciones personales, dejan de ser reconocibles como individuos distintos para confundirse en un término visual común: el bailarín, elemento ahora anónimo, imposible de discernir entre veinte o cincuenta elementos equivalentes, cuyo conjunto viene a constituir una generalidad diferente, una abstracción diferente: no ese fandango o éste, sino el fandango, es decir, la estructura, que se ha hecho visible, del ritmo musical de todos los fandangos.»

luminoso y gris, sin profundidad.¹³ El objeto concreto, el objeto de deseo, aparece como motor o resorte actuando en el tiempo, *primum movens*, y desencadena un movimiento mecánico al que se aúna un número cada vez mayor de personajes que aparecen a su vez en el espacio como las partes de un conjunto creciente mecanizado (*Un sombrero de paja de Italia, El millón*). El individualismo es por doquiera lo esencial: el individuo permanece detrás del objeto, o más bien él mismo ejerce el papel de resorte o de motor desplegando sus efectos en el tiempo, fantasma, ilusionista, diablo o sabio loco, destinado a eclipsarse cuando el movimiento que él determina haya alcanzado su punto máximo o lo haya rebasado. Entonces todo volverá al orden. En síntesis, un ballet automático cuyo motor circula a su vez a través del movimiento. El otro tipo de máquina es la máquina de vapor, de fuego, la potente máquina energética que produce el movimiento a partir de otra cosa y no cesa de afirmar una heterogeneidad cuyos términos ella enlaza, lo mecánico y lo viviente, lo interior y lo exterior, el mecánico y la fuerza, en un proceso de resonancia interna o de comunicación amplificante. El elemento cómico y dramático es sustituido por un elemento épico o trágico. Esta vez la escuela francesa se aparta más bien de los soviéticos, que no se cansaron de poner en escena grandes máquinas de energía (no sólo Eisenstein y Vertov, sino también la obra maestra de Turin, *Turksib*). Para ellos, el hombre y la máquina formaban una unidad dialéctica activa que superaba la oposición del trabajo mecánico y el trabajador humano. En cambio, los franceses concebían la unidad cinética de la cantidad de movimiento en una máquina, y de la dirección de movimiento en un alma, planteando esa unidad como una Pasión que debía llegar hasta la muerte. Los estados por los que el nuevo motor y el movimiento mecánico atraviesan se amplían a escala del cosmos, así como los estados por los que pasan el nuevo individuo y los conjuntos humanos se elevan a la escala de un alma del mundo, en esta otra unión del hombre con la máquina. Por eso es inútil empeñarse en distinguir dos especies de imágenes en *La rueda*, de Gance: las del movimiento mecánico, que habrían conservado su belleza, y las

13. Véanse los análisis de Barthélemy Amengual en René Clair, *Se-ghers*. Amengual estudia también el rol del autómatas en Vigo, oponiéndolo al expresionismo: *Jean Vigo, Etudes cinématographiques*, págs. 68-72.

de la tragedia, juzgada estúpida y pueril. Los momentos del tren, su velocidad, su aceleración, su catástrofe, no son separables de los estados del mecánico, Sísifo en el vapor y Prometeo en el fuego, y hasta de Edipo en la nieve. La unión cinética del hombre y la máquina definirá una Bestia humana muy diferente de la marioneta animada, y cuyas nuevas dimensiones Renoir sabrá explorar también, asumiendo por una vez la herencia de Gance.

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 transformación afectando el conjunto de un espacio. Era la búsqueda de un cine-tismo como arte propiamente visual, y que ya en el cine mudo planteaba el problema de una relación de la imagen-movimiento con el color y con la música. *Ballet mécanique*, del pintor Fernand Léger, se inspiraba más bien en máquinas simples, y *Photogénies*, de Epstein, *La photogénie mécanique*, de Grémillon, en máquinas industriales. Un impulso aún más profundo impregnaba a este cine francés —lo veremos en su momento—, una afición general por el agua, el mar o los ríos (L'Herbier, Epstein, Renoir, Vigo, Grémillon). No se trataba en absoluto de un renunciamiento a la mecánica, sino, por el contrario, del paso de una mecánica de los sólidos a una mecánica de los fluidos que, desde un punto de vista concreto, iba a oponer un mundo al otro y, desde un punto de vista abstracto, iba a encontrar en la imagen líquida una nueva extensión de la cantidad de movimiento en su conjunto: mejores condiciones para pasar de lo concreto a lo abstracto, una mayor posibilidad de comunicar a los movimientos una duración irreversible más allá de sus caracteres figurativos, una más firme capacidad para extraer el movimiento de la cosa movida.¹⁴ El agua tenía una viva presencia en el cine norteamericano y en el soviético, tanto el agua benéfica como el agua devastadora; pero, para lo mejor o para

14. Sobre este cine cinético abstracto y sus concepciones del ritmo, véase Jean Mitry, *Le cinéma expérimental*, Seghers, caps. IV, V, X. Hay ed. castellana: *Historia del cine experimental*, Valencia, Fernando Torres, 1974. Mitry plantea el problema de la imagen visual, que no tiene las mismas posibilidades rítmicas de la imagen musical. En sus propias tentativas, Mitry pasará del sólido (*Pacific 231*) al líquido (*Images pour Debussy*), para resolver una parte de estos problemas.

lo peor, se la confrontaba y vinculaba con unos fines orgánicos. La escuela francesa libera al agua, le otorga finalidades propias y encuentra en ella la forma de lo que no tiene consistencia orgánica.

Cuando Delluc, Germaine Dulac o Epstein hablan de «fotogenia», es evidente que no se trata de la calidad de la foto sino, por el contrario, de definir la imagen cinematográfica por su diferencia con la fotografía. La fotogenia es la imagen en tanto que «revalorizada» por el movimiento.¹⁵ El problema está, precisamente, en definir esta *devalorizante*. Ella implica, ante todo, el intervalo de tiempo como presente variable. En su primer film, *Paris qui dort*, René Clair impresionó a Vertov por obtener esos intervalos como puntos en los que el movimiento se detiene, recomienza, se invierte, se acelera o aminora: una especie de diferencial del movimiento.¹⁶ Pero el intervalo, en este sentido, se efectúa como una unidad numérica que produce en la imagen un máximo de cantidad de movimiento *con respecto a otros factores determinables*, y que varía de una imagen a otra según la variación de esos mismos factores. Dichos factores son de muy diferentes clases: la índole y dimensiones del espacio encuadrado, la repartición de móviles y fijos, el ángulo de encuadre, el objetivo, la duración cronométrica del plano, la luz y sus grados, sus tonalidades, pero también tonalidades figurales y afectivas (aun sin considerar el color, el ruido, las voces y la música). Entre el intervalo o unidad numérica y estos factores, hay un conjunto de *relaciones métricas* que constituyen los «números», el ritmo, y dan la «medida» de la cantidad más grande relativa de movimiento. No hay duda de que el montaje siempre había implicado cálculos de este orden, empíricos o intuitivos por un lado y tendiendo, por el otro, a una cierta cientificidad.¹⁷ Pero lo que parece característico de la escuela francesa, cartesiana en este sentido, es el hecho de elevar el cálculo más allá de su condición empírica, convirtiéndolo en una suerte

15. Epstein, *ibid.*, I, págs. 137-138.

16. Véase el análisis del cine de René Clair y sus relaciones con Vertov en Annette Michelson, «L'homme à la caméra», *Cinéma, théorie, lectures*, Klincksieck, págs. 305-307.

17. Véase por ejemplo en Eisenstein (*Film Form*, «Methods of montage»), el montaje métrico y sus prolongaciones, montaje rítmico, tonal, armónico. Sin embargo, en Eisenstein se trata más de proporciones orgánicas que de relaciones propiamente métricas.

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. Los interiores monumentales de L'Herbier, sobre decorados de Léger o de Barsacq (*L'inhumaine, Dinero*), serían el mejor ejemplo de un espacio sometido a relaciones métricas con arreglo a las cuales las fuerzas o los factores que se ejercen en él determinan la cantidad más grande de movimiento.

A la inversa de lo que sucede en el expresionismo alemán, todo está en función del movimiento, incluso la luz. En verdad, la luz no es únicamente un factor cuyo valor depende del movimiento al que acompaña, que ella padece o que inclusive condiciona. Hay un luminismo francés creado por grandes operadores (como Perinal), en el que la luz vale por sí misma. Pero, 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 del gris».¹⁸ Es una luz que no cesa de circular en un espacio homogéneo, y que crea formas luminosas más aún por su movilidad propia que por su encuentro con objetos que se desplazan. El célebre gris luminoso de la escuela francesa es ya una especie de color-movimiento. No es, a la manera de Eisenstein, la unidad dialéctica que se divide en negro y blanco, o que resulta de éstos como una nueva cualidad. Pero menos aún, a la manera expresionista, el resultado de un violento combate entre la luz y las tinieblas, o de un abrazo de lo claro con lo oscuro. El gris, o la luz como movimiento, es el movimiento alternativo. Hay aquí sin duda algo original de la escuela francesa: haber sustituido por la alternancia la oposición dialéctica y el conflicto expresionista. En Grémillon alcanzará su punto más elevado: la alternancia regular de la luz y la sombra, móvil a causa del faro en *Gardiens du phare*, pero también la alternancia de la ciudad diurna y la ciudad nocturna en *L'étrange Monsieur Victor*. Hay alternancia en extensión, y no conflicto, porque en los dos lados se trata de la luz, luz del sol y luz de la luna, paisaje lunar

18. Noël Burch, *Marcel L'Herbier*, pág. 139. Véase también las observaciones de Amengual sobre la luz en René Clair (pág. 56), y sobre todo en Vigo (pág. 72): «desacralización de las tinieblas del expresionismo». Y, sobre Grémillon, Mireille Latil, en *Cinématographe*, n.º 40, octubre de 1978.

y paisaje solar, que comulgan en el gris y pasan por todos sus matices. A pesar de las apariencias, es mucho lo que semejante concepción de la luz debe al colorismo de Delaunay.

Es evidente que la más grande cantidad de movimiento debía ser entendida hasta ahora como un máximo relativo, puesto que depende de la unidad numérica elegida como intervalo, de los factores variables de los que ella es función y de las relaciones métricas entre los factores y la unidad, que dan al movimiento una forma. Habida cuenta de todos estos elementos, se trata de la «mejor» cantidad de movimiento. El máximo es calificado cada vez, él mismo es una cualidad: fandango, farándula, ballet, etc. Según las variaciones del presente o las contracciones y dilataciones del intervalo, se podrá decir que un movimiento muy lento realiza la cantidad más grande de movimiento posible, tanto como un movimiento muy rápido en el otro caso: si *La rueda*, de Gance, ofrecía un modelo de movimiento cada vez más rápido, con montaje acelerado, *El hundimiento de la casa Usher*, de Epstein, sigue siendo la obra maestra de un ralenti que de todas maneras constituye el máximo de movimiento en una forma infinitamente estirada. Llegados a este punto, debemos pasar al otro aspecto, es decir, al absoluto de la cantidad de movimiento, al máximo absoluto. Lejos de contradecirse, estos dos aspectos son estrictamente inseparables, y ya desde un comienzo se implicaban, se suponían. Ya en Descartes hay una cuantificación eminentemente relativa del movimiento en los conjuntos variables, pero también una cantidad absoluta de movimiento en el todo del universo. El cine vuelve a hallar esta correlación necesaria en lo más profundo de sus condiciones: por una parte, el plano se vuelve hacia conjuntos encuadrados e introduce entre sus elementos un máximo de movimiento relativo; por la otra, se vuelve hacia un todo cambiante y cuyo cambio se expresa en un máximo absoluto de movimiento. La diferencia no está simplemente entre cada imagen por sí misma (encuadre) y las relaciones entre las imágenes (montaje). 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. Esto se observa particularmente en Abel Gance, quien se jacta con todo derecho de haber liberado a la cámara, en *Napoleón*, no sólo de sus raíles terrestres sino incluso de sus relaciones con el hombre que la lleva, po-

niéndola sobre el caballo, lanzándola como un arma, haciéndola rodar como una pelota, dejándola caer en hélice al mar.¹⁹ Sin embargo, la observación que antes tomábamos de Burch sigue siendo válida: el movimiento de cámara, en la mayoría de los autores a los que nos referimos en este capítulo, queda reservado para momentos señalados, mientras que el puro movimiento corriente remite más bien a una sucesión de planos fijos. Ello hasta tal punto que 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 (rectificación de encuadre); y del lado del todo del film, que no se contentará con una sucesión de imágenes sino que se expresará en un movimiento absoluto cuya naturaleza es preciso ahora descubrir.

Kant decía que mientras la unidad de medida (numérica) es homogénea, es fácil llegar hasta el infinito, pero en abstracto. En cambio, cuando la unidad de medida es variable, la imaginación choca muy pronto con un límite: más allá de una breve secuencia ya no consigue *comprender* el conjunto de las dimensiones o movimientos que sucesivamente va aprehendiendo. Y, sin embargo, el Pensamiento, el Alma, en virtud de una exigencia que le es propia, debe comprender *en un todo* el conjunto de los movimientos de la Naturaleza o el Universo. 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 todo, máximo absoluto de movimiento, movimiento absoluto que en sí mismo se confunde con lo inconmensurable o lo desmesurado, lo gigantesco, lo inmenso, bóveda celeste o mar sin límites.²⁰ Este es el segundo aspecto del tiempo, no ya el intervalo como presente variable sino el todo fundamentalmente abierto, como inmensidad del futuro y del pasado. Deja de ser un tiempo como sucesión de los movimientos y sus unidades, y es en cambio el tiempo como simultaneísmo y simultaneidad (porque la simul-

19. Abel Gance, en *L'art du cinéma* de Pierre Lherminier, Seghers, págs. 163-167.

20. Kant, *Critique du jugement*, § 36. Hay ed. castellana: *Critica del juicio*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977.

taneidad no pertenece menos al tiempo que la sucesión, ella es el tiempo como todo). Este ideal de simultaneísmo no cesó de asediar al cine francés, así como inspiraba a la pintura, la música e incluso a la literatura. Ciertamente, puede pensarse que es posible y fácil pasar del primero al segundo aspecto: ¿acaso la sucesión no es, por derecho, infinita?, y, ya sea que se acelere cada vez más o bien que se estire infinitamente, ¿no tiene por límite una simultaneidad con la que se acerca al infinito? En este sentido, Epstein hablará de «la sucesión rápida y angular que tiende hacia el círculo perfecto del simultaneísmo imposible».²¹ Vertov, o aun los futuristas, hubieran podido expresarse de la misma manera. Sin embargo, en la escuela francesa hay dualismo entre los dos aspectos: el movimiento relativo es de la materia, y describe los conjuntos que es posible distinguir en ella o conectar con la «imaginación», mientras que el movimiento absoluto es del espíritu, y expresa el carácter psíquico del todo que cambia. Tanto es así que no se pasa del uno al otro utilizando unidades de medida, por grandes o por pequeñas que sean, sino solamente alcanzando algo desmesurado, Demasiado o Exceso con respecto a toda medida y que no puede ser sino concebido por un alma pensante. En *Dinero*, de L'Herbier, Noël Burch encuentra un caso particularmente interesante de esta construcción de un todo del tiempo necesariamente desmesurado.²² Por otra parte, la aceleración o la aminoración del movimiento relativo, la relatividad esencial de la unidad de medida, las dimensiones del decorado, desempeñan sin duda un papel indispensable; pero, antes que asegurar el tránsito, acompañan o condicionan el otro aspecto. Es que el dualismo francés mantiene la diferencia entre lo espiritual y lo material, al tiempo que muestra la complementariedad entre ambos: y no únicamente en Gance, sino también en L'Herbier y en el propio Epstein. Se ha señalado muchas veces que la escuela francesa

21. Epstein, *ibid.*, I, pág. 67.

22. Refiriéndose a *Dinero*, Burch pregunta cómo puede dar tanta impresión de movimiento si los grandes movimientos de cámara son relativamente escasos. Ahora bien, el carácter monumental del decorado (por ejemplo, un gran salón) implica sin duda desplazamientos muy amplios de los personajes, pero con ello no explica nuestra impresión de un máximo absoluto de movimiento. Burch descubre la razón en una multiplicación de planos para una secuencia dada: es una «sobresaturación» que produce un efecto desmesurado, y nos hace pasar más allá de las relaciones entre dimensiones relativas (*Marcel L'Herbier*, págs. 146-157).

había conferido a la imagen subjetiva una importancia y un desarrollo tan grandes como el expresionismo alemán, aunque por otras vías. En efecto, ella resume por excelencia el dualismo y la complementariedad de los dos términos: por una parte, multiplica el máximo relativo de cantidad de movimiento posible, aunando el movimiento de un cuerpo que ve al movimiento de los cuerpos vistos; pero, por la otra, constituye bajo estas condiciones el máximo absoluto de la cantidad de movimiento en relación con un Alma independiente que «envuelve» y «precede» a los cuerpos.²³ Es el célebre caso del «flou» en el baile de *Eldorado*.

Fue Gance quien proporcionó este espiritualismo y este dualismo al cine francés; y ello se advierte perfectamente en los dos aspectos que tiene el montaje en su obra. El primero, que Gance no pretende inventar pero que rige el paso de la película, es que el movimiento relativo encuentra su ley en un «montaje vertical sucesivo»: un caso muy famoso es el montaje acelerado que aparece en *La rueda*, e incluso en *Napoleón*. En cambio, el movimiento absoluto se define por una figura muy distinta, que Gance denomina «montaje horizontal simultáneo» y que hallará en *Napoleón* sus dos formas principales: de un lado, la utilización original de las sobreimpresiones; de otro, la invención de la pantalla triple y de la polivisión. Cuando superpone una numerosísima cantidad de sobreimpresiones (algunas veces dieciséis), cuando introduce entre ellas pequeños desajustes temporales, cuando les añade algunas y les retira otras, Gance sabe perfectamente que el espectador no verá lo que está superpuesto: la imaginación queda como sobrepasada, desbordada, llega muy pronto a su límite. Pero Gance cuenta con un efecto de todas estas sobreimpresiones en el alma, con la constitución de un ritmo de valores añadidos y sustraídos que ofrece al alma la idea de un todo y a la vez la sensación de una desmesura y de una inmensidad. Al inventar la pantalla triple, Gance obtiene la simultaneidad de tres aspectos de una misma escena o de tres escenas diferentes, y construye ritmos llamados «no retrogradables», ritmos cuyos dos extremos son la retrogradación el uno del otro, con un valor central común a los dos. Al unir la simultaneidad de sobreimpresión y la simultaneidad

23. Véase Abel Gance, *ibíd.*

de contraimpresión, Gance constituye auténticamente la imagen como movimiento absoluto del todo que cambia. Ya no se trata del ámbito relativo del intervalo variable, de la aceleración o aminoración cinéticas en la materia, sino del ámbito absoluto de la simultaneidad luminosa, de la luz en extensión, del todo que cambia y que es Espíritu (gran hélice espiritual más que espiral orgánica, hélice que a veces se manifestará directamente en el movimiento de la cámara, en Gance y en L'Herbier). Aquí estaría el punto de encuentro con el «simultaneísmo» de Delaunay.²⁴

En suma, lo que la escuela francesa inventa con Gance es un cine de lo sublime. La composición de las imágenes-movimiento da siempre la imagen del tiempo en sus 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. Por ejemplo, en el *Napoleón* de Gance, la constante referencia al hombre del pueblo, al veterano de guerra y a la cantinera, introduce el presente crónico de un testigo inmediato e ingenuo en la inmensidad épica de un futuro y un pasado reflejados.²⁵ Inversamente, en René Clair se encontrará una y otra vez, de una manera encantadora y mágica, ese todo del tiempo confrontándose con las variaciones del presente. Ahora bien, lo que así surge con la escuela francesa es una nueva manera de concebir los dos signos del tiempo: el intervalo ha pasado a ser la unidad numérica variable y sucesiva que entra en relaciones métricas con los otros factores, definiendo en cada caso la más grande cantidad relativa de movimiento en la materia y para la imaginación; el todo ha pasado a ser lo Simultáneo, lo desme-

24. Delaunay se opone a los futuristas, para quienes la simultaneidad es el límite de un movimiento cinético cada vez más rápido. Para Delaunay, la simultaneidad no tiene nada que ver con el movimiento cinético, sino con una pura movilidad de la luz, que crea sus formas luminosas y coloridas y las contiene en discos y hélices que son de la naturaleza del tiempo. Fue gracias a Blaise Cendrars que los cineastas franceses se pusieron al corriente de las concepciones de Delaunay. Véase el texto de Gance, «Le temps de l'image éclatée», en Sophie Daria, *Abel Gance hier et demain*, Ed. la Palatine. En un sentido vecino, hay en Messiaen un simultaneísmo musical que se define, precisamente, por «ritmos de valor añadido» y «ritmos no retrogradables» (Goléa, *Rencontres avec Olivier Messiaen*, Julliard, pág. 65 y sigs.).

25. Véase el rol de Fleuri, analizado por Norman King a través de los proyectos sucesivos de Gance: «Une épopée populiste», *Cinématographe*, n.º 83, noviembre de 1982.

surado, lo inmenso, reduciendo a la imaginación a la impotencia y enfrentándola con su propio límite, despertando en el espíritu el puro pensamiento de una cantidad de movimiento absoluto que expresa toda su historia o su cambio, su universo. Es exactamente lo sublime matemático de Kant. De este montaje, de esta concepción del montaje, se dirá que es matemático-espiritual, extensivo-psíquica, cuantitativo-poética (Epstein hablaba de «lirososofía»).

Podríamos contraponer punto por punto la escuela francesa y el expresionismo alemán. Al «más movimiento», le responde un «¡más luz!». El movimiento se desata pero al servicio de la luz, para hacerla centellear, formar o dislocar estrellas, multiplicar reflejos, trazar estelas brillantes, como en la gran escena de music-hall de *Variété*, de Dupon, o en el sueño de *El último*, de Murnau. La luz es ciertamente movimiento, y la imagen-movimiento y la imagen-luz son las dos caras de una misma aparición. Pero si la luz era hasta ahora un inmenso movimiento de extensión, en el expresionismo se presenta como un poderoso movimiento de intensidad, como el movimiento intensivo por excelencia. Hay sin duda un arte cinético abstracto (Richter, Ruttmann), pero la cantidad extensiva, el desplazamiento en el espacio, son como el mercurio que mide indirectamente la cantidad intensiva, su subida o su caída. La luz y la sombra dejan de constituir un movimiento alternativo en extensión y pasan ahora a un intenso combate que comprende varias fases.

En primer lugar, la fuerza infinita de la luz se opone a las tinieblas como una fuerza igualmente infinita sin la cual no podría manifestarse. Se opone a las tinieblas para manifestarse. No se trata, pues, de un dualismo, y tampoco de una dialéctica, porque nos hallamos fuera de toda unidad o totalidad orgánicas. Se trata de una oposición infinita tal como aparecía ya en Goethe y en los románticos: la luz no sería nada, al menos nada manifiesto, sin lo opaco al que se opone y que la hace visible.²⁶

26. En cuanto a la luz y sus relaciones con las tinieblas o lo opaco, el texto básico es la *Théorie des couleurs de Goethe* (Ed. Triades). Eliane Escoubas produjo un excelente análisis de este texto, susceptible de muchas aplicaciones cinematográficas: «L'oeil du teinturier», *Critique*, n.º 418, marzo de 1982. La luz expresionista es goetheana, tanto como la luz francesa, cercana a Delaunay, era newtoniana. Es verdad que la teoría de Goethe supone otro aspecto que trataremos más adelante: la pura relación de la luz con el blanco.

Por tanto, la imagen visual se divide en dos siguiendo una diagonal o una línea dentada, tal que dar luz, como dice Valéry, «supone de sombra una lúgubre mitad». No sólo es una división de la imagen o del plano, como ya se la encuentra en *Homunculus*, de Rippert, y como vuelve a aparecer en Lang, en Pabst; es también una matriz de montaje, en *Sylvester*, de Pick, que opone la opacidad del tugurio y la luminosidad del hotel elegante, o en *Amanecer*, de Murnau, que opone la ciudad luminosa y el opaco pantano. En segundo lugar, el enfrentamiento de las dos fuerzas infinitas determina un punto cero con respecto al cual toda luz es un grado finito. En efecto, lo propio de la luz es envolver una relación con la oscuridad como negación = 0, en función de la cual ella se define como intensidad, cantidad intensiva. El instante aparece aquí (contrariamente a la unidad y a la parte extensivas) como aquello que aprehende la magnitud o el grado luminoso en relación con la oscuridad. Por eso el movimiento intensivo es inseparable de una caída, aun virtual, que expresa solamente esa distancia a cero del grado de luz. Sólo la idea de la caída mide el grado en que *sube* la cantidad intensiva: hasta en su mayor esplendor, la luz de la Naturaleza cae y no cesa de caer. Así pues, es preciso también que la idea de caída pase al acto y se convierta en una caída real o material en los seres particulares. La luz no tiene más que una caída ideal, pero el día, por su parte, tiene una caída real: ésta es la aventura del alma individual, bruscamente atrapada por un agujero negro, y el expresionismo nos ofrecerá ejemplos vertiginosos (en Murnau, la caída de Margarita en *Fausto*, la de *El último*, donde el último de los hombres es engullido por el agujero negro de los lavabos del gran hotel, o, en Pabst, la de *Lulú*).

Y entonces la luz como grado (lo blanco) y el cero (lo negro) entran en relaciones concretas de contraste o de mezcla. Como habíamos visto, es toda la serie contrastada de las líneas blancas y las líneas negras, de los rayos de luz y de los trazos de sombra: un mundo estriado, rayado, que aparece ya en Wiene en las telas pintadas de *El gabinete del Dr. Caligari*, pero que obtiene todos sus valores luminosos con Lang en *Los Nibelungos* (por ejemplo, la luz en las malezas, o los haces de luz por las ventanas). O bien es la serie mezclada del claroscuro, donde la transformación continua de todos sus grados constituye «una gama fluida de graduaciones que se suceden sin cesar»: Wege-

ner, y sobre todo Murnau, serán los maestros de esta fórmula. Es verdad que los grandes autores supieron progresar por ambas vertientes, y que Lang alcanzó los más sutiles claroscuros (*Metrópolis*) mientras que Murnau trazó los rayos más contrastados: así, en *Amanecer*, la escena de la búsqueda de la ahogada se inicia con las estrias luminosas de las linternas sobre las aguas negruzcas, para dar lugar súbitamente a las transformaciones de un claroscuro que va degradando los tonos a todo lo largo de su recorrido. Por mucho que se diferencie del expresionismo (especialmente en su concepción del tiempo y de la caída de las almas), Stroheim toma de él su tratamiento de la luz, y se presenta como un luminista tan profundo como Lang e incluso como Murnau: unas veces, son una serie de estrias como las barras luminosas que las persianas semicerradas proyectan sobre el lecho, la cara y el torso de la durmiente, en *Esposas frívolas*; otras, todos los grados del claroscuro con contraluz y juegos de «flou», en la cena de *La reina Kelly*.²⁷

En todo esto el expresionismo rompía con el principio de composición orgánica instaurado por Griffith y que la mayoría de los dialécticos soviéticos habían hecho suyo. Pero él efectuaba esa ruptura de un modo muy distinto al de la escuela francesa. Lo que el expresionismo invoca no es la clara mecánica de la cantidad de movimiento en el sólido o el fluido, sino una oscura vida cenagosa en la que se hunden todas las cosas, bien sea desmenuzadas por 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*. Desde este punto de vista, las sustancias naturales y los productos artificiales, los candelabros y los árboles, la turbina y el sol, ya no se diferencian. Una pared que vive es algo que causa espanto; pero también los enseres, los muebles, las casas y sus tejados inclinados, se estrechan, acechan o atrapan. Son las sombras de las casas las que

27. Lotte Eisner, «Notes sur le style de Stroheim», *Cahiers du cinéma*, n.º 67, enero de 1957. En *L'écran démoniaque* (Encyclopédie du cinéma) Lotte Eisner analiza constantemente los dos procedimientos del expresionismo, los estriados y los claroscuros; y en su *Murnau, Le Terrain vague*, en particular págs. 88-89 y 162.

persiguen al que corre por la calle.²⁸ En todos estos casos, lo que se opone a lo orgánico no es lo mecánico, sino lo vital como poderosa germinalidad preorgánica, común a lo animado y a lo inanimado, a una materia que se alza hasta la vida y a una vida que se expande por toda la materia. Lo animal ha perdido lo orgánico tanto como la materia ha ganado la vida. El expresionismo puede proclamarse cinética pura, es un movimiento 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. Worringer fue el primer teórico que creó el término «expresionismo», y lo definió por la oposición del impulso vital a la representación orgánica, invocando la línea decorativa «gótica o septentrional»: línea quebrada que no forma ningún contorno en el que se distinguirían la forma y el fondo, sino que pasa en zigzag entre las cosas, unas veces arrastrándolas a un sin-fondo en el que ella misma se pierde, y otras arremolinándolas en un sin-forma donde se vuelve «convulsión desordenada».²⁹ Así pues, los autómatas, los robots y los títeres ya no son mecanismos que destacan o revalorizan una cantidad de movimiento, sino sonámbulos, zombis o gólems que expresan la intensidad de esa vida no orgánica: no sólo *El Gólem*, de Wegener, sino el film gótico de terror de 1930, con *Frankestein* y *La novia de Frankenstein*, de Whale, y *La legión de los hombres sin alma*, de Halperin.

La geometría no pierde sus derechos, pero es una geometría muy distinta que en la escuela francesa, porque está liberada, al menos directamente, de las coordenadas que condicionan la can-

28. Hermann Warm describe un decorado de *El nuevo Fantomas*, un film de Murnau que se ha perdido: en exteriores, una calle cuyo lado izquierdo está efectivamente construido, pero el lado derecho se compone de fachadas ficticias montadas sobre riel. Así, las fachadas en movimiento cada vez más rápido echaban sus sombras sobre las casas inmóviles del otro lado, y parecían perseguir al joven. Warm proporciona otro ejemplo sacado del mismo film, en que un complicado mecanismo produce a la vez un movimiento de torbellino y una caída en un agujero negro. Véase Lotte Eisner, *Murnau*, págs. 231-232.

29. Worringer, *L'art gothique*, Gallimard, págs. 66-80. Rudolf Kurtz desarrolló particularmente el tema de una vida no orgánica en el cine: *Expressionnismus und Film*, Berlín, 1926.

tividad extensiva, y de las relaciones métricas que regulan el movimiento en el espacio homogéneo. Es una geometría «gótica», que construye el espacio en vez de describirlo: ya no procede por metrización sino por prolongamiento y acumulación. Las líneas se prolongan fuera de toda medida hasta sus puntos de encuentro, mientras que sus puntos de ruptura producen acumulaciones. La acumulación puede ser de luz o de sombra, como los prolongamientos pueden ser de las sombras o de la luz. Lang inventa falsos raccords luminosos que expresan los cambios intensivos del todo. Es una violenta geometría perspectivista que opera por proyecciones y playas de sombras, con perspectivas oblicuas. Las diagonales y contradiagonales tienden a reemplazar a la horizontal y a la vertical, el cono reemplaza al círculo y a la esfera, los ángulos agudos y triángulos afilados reemplazan a las líneas curvas o rectangulares (las puertas de Caligari, los aguilonos y los sombreros de Gólem). Si se compara la arquitectura monumental en L'Herbier y en Lang (*Los Nibelungos, Metrópolis*), se advierte que Lang procede por prolongamiento de líneas y puntos de acumulación, que sólo indirectamente se traducen en relaciones métricas.³⁰ Y, si en estos «agrupamientos geométricos» entra directamente el cuerpo humano, si este cuerpo es un «factor básico de esa arquitectura», no es exactamente porque «la estilización transforma lo humano en factor mecánico», fórmula que convendría más bien a la escuela francesa, sino porque toda diferencia entre lo mecánico y lo humano se ha disuelto, pero esta vez en provecho de la poderosa vida no orgánica de las cosas.

En los contrastes de blanco y negro o en las variaciones del claroscuro, se diría que el blanco se oscurece y que el negro se atenúa. Son como dos grados captados en el mismo instante, puntos de acumulación que corresponderían al surgimiento del color en la teoría de Goethe: el azul como negro aclarado, el amarillo como blanco oscurecido. Y no hay duda de que, a pesar de las tentativas de monocromía e incluso de policromía en Griffith y Eisenstein, sólo el expresionismo fue el precursor de un auténtico colorismo en el cine. Goethe explicaba precisamente que los dos colores fundamentales, el amarillo y el azul

30. Sobre la geometría en Lang, véase Lotte Eisner, *L'écran démoniaque*, «Architecture et paysage de studio», y «Le maniement des foules».

como grados, estaban tomados en un *movimiento de intensificación* acompañado de ambos lados por un reflejo rojizo. La intensificación del grado es como el instante llevado a la segunda potencia, expresada por este reflejo. El reflejo rojizo o brillante atravesará todos los estadios de la intensificación, tornasol, reverberación, centelleo, destello, halo, fluorescencia, fosforescencia. Todos estos aspectos acompañan la creación del robot en *Metrópolis*, así como la de Frankenstein y su novia. Stroheim obtiene así extraordinarias combinaciones a las que quedan libradas las criaturas vivientes, perversas o víctimas inocentes: como observa Lotte Eisner en la cena de *La reina Kelly*, la inocente muchacha está entre dos fuegos, el de las velas sobre la mesa, ante ella, que *espejean* sobre su rostro, y el del fuego del hogar, a sus espaldas, que la envuelve en un *halo* luminoso (tendrá entonces demasiado calor, y se dejará quitar el abrigo que la cubre...). Pero es Murnau el maestro de todas estas fases y aspectos que anuncian a la vez la llegada del diablo y la cólera de Dios.³¹ En efecto, Goethe demostraba que la intensificación de los dos lados (del amarillo y del azul) no se limitaba a los reflejos rojizos que los acompañaban como efectos crecientes de brillantez, sino que culminaba en un rojo vivo como tercer color ahora independiente, pura incandescencia o resplandor de una luz terrible abrasando al mundo y sus criaturas. Es como si la intensidad finita reencontrase ahora, en la cumbre de su propia intensificación, un destello del infinito del que se había partido. Lo infinito no había cesado de trabajar en lo finito que lo restituye bajo esa forma todavía sensible. El espíritu no había dejado a la Naturaleza, animaba toda la vida no orgánica, pero sólo puede descubrirse y reencontrarse en ella como el espíritu del mal abrasando a la Naturaleza entera. Es el círculo flamígero de la llamada al demonio en *El Gólem* de Wegener o en el *Fausto* de Murnau. Es la hoguera de Fausto. Es «la cabeza fosforescente del demonio en los ojos tristes y vacíos» de la obra de Wegener. Es la cabeza flameante de Mabuse, y la de Mefisto. Son los momentos de lo sublime, los encuentros con el infinito en el espíritu del mal: sobre todo en Murnau, *Nosferatu*

31. Véase especialmente el análisis del centelleo efectuado por Rohmer, *L'organisation de l'espace dans le «Faust» de Murnau*, 10-18, pág. 48. (Eliane Escoubas, en el artículo antes citado, estudia los efectos de brillantez e intensificación según la teoría de los colores de Goethe.)

no pasa 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.³²

Este nuevo sublime no es el mismo que el de la escuela francesa. Kant distinguía dos especies de Sublime, matemático y dinámico, lo inmenso y lo poderoso, lo desmesurado y lo informe. Ambas tenían la propiedad de deshacer la composición orgánica, una desbordándola, la otra quebrándola. En lo sublime matemático, la unidad de medida extensiva cambia tanto que la imaginación ya no logra comprenderla, choca con su propio límite, se anonada, pero da lugar a una facultad pensante que nos fuerza a concebir lo inmenso o lo desmesurado como todo. En lo sublime dinámico, es la intensidad la que se eleva a una potencia tal que ciega o aniquila a nuestro ser orgánico, lo deja aterrorizado, pero suscita una facultad pensante por la cual nos sentimos superiores a aquello que nos aniquila, para descubrir en nosotros un espíritu supraorgánico que domina toda la vida inorgánica de las cosas: entonces ya no tenemos miedo, pues sabemos que nuestra «destinación» espiritual es lisa y llanamente invencible.³³ De igual manera, 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

32. Bouvier y Leutrat, *Nosferatu*, Cahiers du cinéma-Gallimard, páginas 135-136: «Spots que dibujan un círculo blanco detrás de los personajes, de tal manera que las formas parecen menos determinarse por su movimiento propio de lo que parecen excluidas, expulsadas de un sinfondo o de un fondo más originario que el de su segundo plano así parcialmente ahogado en claridad. (...) Con esta ruptura, lo que se actualiza ante esa mancha de luz y hace irrupción, fantasma separado del fondo, no es lo que permanece habitualmente oculto en esa evanescencia profunda que sugiere el claroscuro, por ejemplo. De ahí el carácter frecuentemente chato de las figuras así iluminadas, y la sensación de que ellas, por su naturaleza misma, proceden de la sombra sin que se alimenten románticamente en ella. (...) Este efecto no es reductible al producido por un contraluz» (el subrayado es nuestro).

33. Kant, *Critique du jugement*, §§ 26-28.

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 el 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 flameante 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*.

Al respecto se observará la considerable diferencia que separa el expresionismo del romanticismo, porque ya no se trata, como en éste, de una reconciliación de la Naturaleza y el Espíritu, del Espíritu enajenado en la Naturaleza y del Espíritu que se reconquista en sí mismo: esta concepción implicaba algo así como el desarrollo dialéctico de una totalidad aún orgánica. Mientras que el expresionismo no concibe en principio más que el todo de un Universo espiritual engendrando sus propias formas abstractas, sus seres de luz, sus ajustes que parecen falsos al ojo de lo sensible. El expresionismo deja fuera el caos del hombre y de la Naturaleza.³⁴ O más bien nos dice que no hay y

34. Véase el texto de Worringer sobre el expresionismo como «art nouveau», citado por Bouvier y Leutrat, págs. 175-179. Pese a la reserva de algunos críticos, las posiciones modernistas de Worringer nos parecen muy cercanas a las de Kandinsky (*Du spirituel dans l'art*). Los dos denuncian en Goethe y en el romanticismo un afán de reconciliación Espíritu-Naturaleza que mantiene al arte en una perspectiva individualista y sensualista. Conciben, por el contrario, un «arte espiritual» como una unión con Dios, que supere a las personas y tenga apartada a la Naturaleza, remitiéndolos al caos del que el hombre moderno debe salir. Ni siquiera están seguros de que la empresa se logrará, pero no hay otra opción: de ahí las observaciones de Worringer sobre «el grito» como la única expresión del expresionismo, sin embargo tal vez ilusoria. Este pesimismo sobre un mundo-caos reaparece en el cine expresionista, e incluso la idea de una salvación espiritual que pasa por el sacrificio es en él relativamente rara. Se la encuentra sobre todo en Murnau, y con más frecuencia que en Lang. Pero además Murnau, de todos los expresionistas, es el más cercano al romanticismo: conserva un individualismo y un «sensualismo» que se manifestarán cada vez más libremente en su período norteamericano, con *Amanecer* y sobre todo con *Tabú*.

no habrá sino caos si no alcanzamos ese universo espiritual del que con frecuencia él mismo duda: a menudo el fuego del caos vence, o se nos anuncia que vencerá aún por largo tiempo. En suma, el expresionismo no se cansa de pintar el mundo rojo sobre rojo, uno que remite a la terrible vida no orgánica de las cosas y, el otro, a la sublime vida no psicológica del espíritu. El expresionismo alcanza el grito, el grito de Margarita, el grito de Lulú, que indica tanto el horror de la vida no orgánica como la apertura, tal vez ilusoria, de un universo espiritual. Eisenstein también alcanzaba el grito, pero a la manera de un dialéctico, es decir, como el salto cualitativo por el cual el todo progresaba. Ahora, por el contrario, el todo está en las alturas, y se confunde con el vértice ideal de una pirámide que, subiendo, no cesa de echar de sí a su base. El todo se ha vuelto la intensificación propiamente infinita que se ha desprendido de todos los grados, que ha pasado por el fuego, pero sólo para romper sus ataduras sensibles con lo material, lo orgánico y lo humano, soltarse de todos los estados del pasado y descubrir así la Forma espiritual abstracta del porvenir (los *Rhythmus* de Hans Richter).

Hemos examinado, pues, cuatro tipos de montaje. En cada uno las imágenes-movimiento son objeto de composiciones muy diferentes: el montaje orgánico-activo, empírico o más bien empirista, del cine americano; el montaje dialéctico del cine soviético, orgánico o material; el montaje cuantitativo-psíquico de la escuela francesa y su ruptura con lo orgánico; el montaje intensivo-espiritual del expresionismo alemán, que anuda una vida no orgánica a una vida no psicológica. Se trata de grandes visiones de cineastas, con sus prácticas concretas. Por ejemplo, se evitará creer que el montaje paralelo es un elemento que aparece por doquier, salvo en un sentido muy general, puesto que el cine soviético lo sustituye por un montaje de oposición, el cine expresionista por un montaje de contraste, etc. Lo que intentábamos mostrar era la variedad práctica y teórica de los tipos de montajes según las concepciones orgánica, dialéctica, extensiva, intensiva, de la composición de las imágenes-movimiento. Se trataba del pensamiento o de la filosofía del cine, no menos que de su técnica. Sería estúpido decir que una de estas prácticas-teorías es mejor que la otra, o que representa un progreso (progresos técnicos ha habido en cada una de esas direc-

ciones, y ellos las suponen en lugar de determinarlas). El único carácter general del montaje es que pone la imagen cinematográfica en relación con el todo, es decir, con el tiempo concebido como lo Abierto. El montaje da una imagen indirecta del tiempo, en la imagen-movimiento particular y en el todo del film. Es, por una parte, el presente variable y, por otra, la inmensidad del futuro y del pasado. Hemos estimado que las formas de montaje determinaban estos dos aspectos diversamente. El presente variable podía hacerse intervalo, salto cualitativo, unidad numérica, grado intensivo, y el todo, todo orgánico, totalización dialéctica, totalidad desmesurada de lo sublime matemático, totalidad intensiva de lo sublime dinámico. Es que de la imagen indirecta del tiempo, y de las posibilidades comparadas de una imagen-tiempo directa, sólo podremos ocuparnos más adelante. Actualmente, si es verdad que la imagen-movimiento tiene dos caras, una vuelta hacia los conjuntos y sus partes y la otra hacia el todo y sus cambios, es en ella donde es preciso indagar: en la imagen-movimiento por sí misma, en todas sus especies y bajo sus dos caras.

4. La imagen-movimiento y sus tres variedades

Segundo comentario de Bergson

1

La crisis histórica de la psicología coincide con el momento en que cierta posición se hace insostenible: la que consistía en poner las imágenes en la conciencia y los movimientos en el espacio. En la conciencia no habría más que imágenes, cualitativas, inextensas. En el espacio no habría más que movimientos, extensos, cuantitativos. Pero, ¿cómo pasar de un orden al otro? ¿Cómo explicar que los movimientos produzcan de golpe una imagen, como sucede en la percepción, o que la imagen produzca un movimiento, como sucede en la acción voluntaria? Si para explicarlo se invoca el cerebro, hay que dotarlo de un poder milagroso. Y, ¿cómo impedir que el movimiento no sea ya imagen, al menos virtual, y que la imagen no sea ya movimiento, al menos posible? Finalmente, lo que parecía no tener salida era el enfrentamiento del materialismo y el idealismo, uno queriendo reconstruir el orden de la conciencia con puros movimientos materiales, y el otro el orden del universo con puras imágenes en la conciencia.¹ Había que superar a toda costa esa dualidad de la imagen y el movimiento, de la conciencia y la cosa. Y, hacia la misma época, dos autores muy diferentes iban a empen-

1. Es el tema más general del primer capítulo y de la conclusión de *Materia y memoria*.

der esta tarea, Bergson y Husserl. Cada uno lanzaba su grito de guerra: toda conciencia es conciencia *de* algo (Husserl), o más aún, toda conciencia *es* algo (Bergson). Es indudable que muchos factores exteriores a la filosofía explicaban que la antigua posición se hubiese vuelto imposible. Eran factores sociales y científicos que ponían cada vez más movimiento en la vida consciente, y cada vez más imágenes en el mundo material. ¿Cómo no tomar en cuenta entonces al cine, que a la sazón estaba en sus preámbulos y que llegaría a aportar su propia evidencia de una *imagen-movimiento*?

Cierto es que Bergson, como hemos visto, al parecer sólo encuentra en el cine un aliado falso. En cuanto a Husserl, por lo que sabemos, no menciona al cine para nada (obsérvese que incluso Sartre, mucho después, cuando en *Lo imaginario* efectúa el inventario y el análisis de todo género de imágenes, no cita la imagen cinematográfica). Sólo Merleau-Ponty intenta, accesoriamente, una contrastación cine-fenomenología, pero para encontrar en el cine, también él, un aliado ambiguo. Con todo, las razones de la fenomenología y las de Bergson son tan diferentes que su propia oposición tiene que servirnos de guía. La fenomenología erige como norma la «percepción natural» y sus condiciones. Ahora bien, estas condiciones son coordinadas existenciales que definen un «anclaje» en el mundo del sujeto que percibe, un ser en el mundo, una apertura al mundo que va a expresarse en el célebre «toda conciencia es conciencia de algo»... Desde este momento, el movimiento, percibido o realizado, debe entenderse no ciertamente en el sentido de una forma inteligible (Idea) que se actualizaría en una materia, sino en el de una forma sensible (Gestalt) que organiza el campo perceptivo en función de una conciencia intencional en situación. Ahora bien, por más que el cine nos acerque o nos aleje de las cosas, y nos haga girar alrededor de ellas, él suprime el anclaje del sujeto tanto como el horizonte del mundo, hasta el punto de sustituir las condiciones de la percepción natural por un saber implícito y una intencionalidad segunda.² 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

2. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, pág. 82. Hay ed. castellana: *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Ediciones Península, 1975.

el cine, el mundo pasa a ser su propia imagen, no es que una imagen se convierta en mundo. Obsérvese que la fenomenología, en ciertos aspectos, sigue fijada a unas condiciones precinematográficas que explican su ambigua postura: ella confiere a la percepción natural un privilegio que hace que el movimiento siga todavía vinculado a las *poses* (simplemente existenciales en lugar de esenciales); de ahí que se acuse al movimiento cinematográfico de ser infiel a las condiciones de la percepción, pero también que se lo exalte como un nuevo relato capaz de «acercarse» a lo percibido y a lo percipiente, al mundo y a la percepción.³

Si Bergson acusa al cine de ser un aliado ambiguo, sus razones son de otra índole. Porque si el cine desconoce el movimiento, la percepción natural también, de la misma manera y por las mismas razones: «Tomamos vistas casi instantáneas sobre la realidad que pasa (...), la percepción, la intelección, el lenguaje proceden en general así.»⁴ Es decir que, para Bergson, el modelo no puede ser la percepción natural, pues ésta no posee ningún privilegio. El modelo sería más bien un estado de cosas que no cesaría de cambiar, una materia-flujo en la que no serían asignables ningún punto de anclaje y ningún centro de referencia. Partiendo de este estado de cosas, habría que mostrar de qué modo pueden formarse, en puntos cualesquiera, unos centros que impondrían vistas fijas instantáneas. Se trataría, pues, de «deducir» la percepción consciente, natural o cinematográfica.⁵ Pero el cine presenta quizás una gran ventaja: justamente porque carece de centro de anclaje y de horizonte, los cortes que efectúa no le impedirían remontar el camino por el que la percepción natural desciende. En lugar de ir del estado de cosas acentrado a la percepción centrada, él podría remontarse hacia el estado de cosas acentrado y acercarse a él. Aun si se habla de aproximación, ésta sería lo contrario de la que invocaba la fenomenología. En su propia crítica del cine, Bergson se entendería muy bien con él, e incluso mucho más de lo que cree. Lo veremos en el elocuente primer capítulo de *Materia y memoria*.

3. Esto es al menos lo que observamos en la compleja teoría, de inspiración fenomenológica, de Albert Laffay, *Logique du cinéma*, Masson. Hay ed. castellana: *Lógica del cine*, Barcelona, Labor, 1973.

4. *L'évolution créatrice*, pág. 753 (305).

5. *MM*, pág. 182 (28): «Digo por tanto que la percepción consciente tiene que producirse.»

Nos hallamos, en efecto, ante la exposición de un mundo donde IMAGEN = MOVIMIENTO. Llamemos Imagen al conjunto de lo que aparece. Ni siquiera se puede decir que una imagen actúe sobre otra o que reaccione ante otra. No hay móvil que se distinga del movimiento ejecutado, no hay cosa movida que se distinga del movimiento recibido. Todas las cosas, es decir, todas las imágenes, se confunden con sus acciones y reacciones: es la universal variación. Cada imagen es tan sólo un «camino por el cual pasan en todos los sentidos las modificaciones que se propagan en la inmensidad del universo». *Cada imagen actúa sobre otras y reacciona ante otras, en «todas sus caras» y «por todas sus partes elementales».*⁶ «La verdad es que los movimientos son muy claros en tanto que imágenes, y que no hay por qué buscar en el movimiento otra cosa que lo que se ve en él.»⁷ Un átomo es una imagen que llega hasta donde llegan sus acciones y sus reacciones. Mi cuerpo es una imagen, y por lo tanto un conjunto de acciones y reacciones. Mi ojo, mi cerebro son imágenes, partes de mi cuerpo. ¿Cómo podría contener mi cerebro las imágenes, si él es una entre las demás? Las imágenes exteriores actúan sobre mí, me transmiten movimiento, y yo restituyo movimiento: ¿cómo estarían las imágenes en mi conciencia si yo mismo soy imagen, es decir, movimiento? Y, en este nivel, ¿es que puedo tan siquiera hablar de mí, de ojo, de cerebro, de cuerpo? Lo hago por simple comodidad, pues todavía nada se deja identificar de esa manera. Más bien sería un estado gaseoso. Yo, mi cuerpo, sería más bien un conjunto de moléculas y átomos sin cesar renovados. ¿Es que puedo siquiera hablar de átomos? Estos no se distinguirían de los mundos, de las influencias interatómicas.⁸ Es un estado demasiado caliente de la materia para que distingamos en ella cuerpos sólidos. Es un mundo de universal variación, universal ondulación, universal chapeo: no hay ejes ni centro, derecha ni izquierda, alto ni bajo...

Este conjunto infinito de todas las imágenes constituye una suerte de plano de inmanencia. La imagen existe en sí, sobre este plano. Este en-sí de la imagen, es la materia: no algo que estaría escondido detrás de la imagen sino, por el contrario, la

6. *MM*, pág. 187 (34).

7. *MM*, pág. 174 (18).

8. *MM*, pág. 188 (36): véase, átomos o líneas de fuerza.

identidad absoluta de la imagen y el movimiento. La identidad de la imagen y el movimiento es lo que nos lleva a concluir inmediatamente en la identidad de la imagen-movimiento y la materia. «Decid que mi cuerpo es materia, o decid que es imagen...»⁹ *La imagen-movimiento y la materia-flujo* son estrictamente lo mismo.¹⁰ Este universo material, ¿es el del mecanismo? No, porque (como demostrará *La evolución creadora*) el mecanismo implica sistemas cerrados, acciones de contacto, cortes inmóviles instantáneos. Sin embargo, efectivamente es en este universo o sobre este plano donde recortamos sistemas cerrados, conjuntos finitos; él los hace posibles por la exterioridad de sus partes. Pero él mismo no lo es. Es un conjunto, pero un conjunto infinito: el plano de inmanencia es el movimiento (la cara del movimiento) que se establece entre las partes de cada sistema y de un sistema al otro, que los atraviesa a todos, los agita y los somete a la condición que les impide ser absolutamente cerrados. También él es un corte; pero, a pesar de ciertas ambigüedades terminológicas de Bergson, no es un corte inmóvil e instantáneo, es un corte móvil, un corte o perspectiva temporal. Es un bloque de espacio-tiempo, puesto que le pertenece cada vez el tiempo del movimiento que se opera en él. Incluso habrá una serie infinita de tales bloques o cortes móviles que serán como otras tantas presentaciones de plano, correspondientes a la sucesión de los movimientos de universo.¹¹ Y el plano no es distinto de esa presentación de los planos. No es mecanismo, es maquinismo. El universo material, el plano de inmanencia, es *la disposición maquinística de las imágenes-movimiento*. Hay aquí una extraordinaria avanzada de Bergson: el

9. *MM*, pág. 171 (14).

10. *EC*, pág. 748 (299).

11. Parecería que con esta noción de plano de inmanencia, y con los caracteres que le atribuimos, nos apartásemos de Bergson. Creemos, no obstante, que le somos fieles. Efectivamente, en algún momento Bergson presenta el plano de la materia como un «corte instantáneo» del devenir (*MM*, pág. 223 u 81), pero lo hace para comodidad de la exposición. Porque, como Bergson recuerda ya y recordará más adelante aún con mayor precisión (pág. 292 o 169), se trata de un plano en el que no cesan de aparecer y propagarse los movimientos que expresan los cambios en el devenir. Supone, pues, tiempo. Tiene un tiempo como variable del movimiento. Más aún, el propio plano es móvil, dice Bergson. En efecto, a cada conjunto de movimientos que exprese un cambio le *corresponderá* una presentación del plano. Por consiguiente, la idea de bloques de espacio-tiempo no es contraria en absoluto a la tesis de Bergson.

universo como cine en sí, como metacine, y que precisamente implica una visión del cine muy diferente de la que Bergson proponía en su crítica explícita.

Pero, ¿cómo hablar de imágenes en sí que no son para nadie y no se dirigen a nadie? ¿Cómo hablar de un Aparecer, si ni siquiera hay ojo? Cuando menos, por dos razones. La primera, para distinguirlas de las cosas concebidas como cuerpos. En efecto, nuestra percepción y nuestro lenguaje distinguen cuerpos (sustantivos), cualidades (adjetivos) y acciones (verbos). Pero las acciones, en este sentido preciso, han sustituido ya el movimiento por la idea de un lugar provisional al que éste se dirige, o de un resultado que él obtiene; y la cualidad ha sustituido el movimiento por la idea de un estado que persiste a la espera de que otro lo reemplace; y el cuerpo ha sustituido el movimiento por la idea de un sujeto que lo ejecutaría, o de un objeto que lo padecería, o de un vehículo que lo transportaría.¹² Ya comprobaremos que imágenes semejantes se forman efectivamente en el universo (imágenes-acción, imágenes-afección, imágenes-percepción). Pero ellas dependen de nuevas condiciones, y ciertamente no pueden aparecer por ahora. Por ahora tenemos tan sólo movimientos, llamados imágenes para distinguirlos de todo lo que todavía no son. Sin embargo, esta razón negativa no es suficiente. La razón positiva es que el plano de inmanencia es enteramente Luz. El conjunto de los movimientos, de las acciones y reacciones, es luz que se difunde, que se propaga «sin resistencia y sin pérdida».¹³ La identidad de la imagen y el movimiento tiene por razón la identidad de la materia y la luz. La imagen es movimiento como la materia es luz. Posteriormente, en *Duración y simultaneidad*, Bergson mostrará la importancia de la inversión operada por la teoría de la Relatividad, entre «líneas de luz» y «líneas rígidas», «figuras luminosas» y «figuras sólidas o geométricas»: con la Relatividad, «es la figura de luz la que impone sus condiciones a la figura rígida».¹⁴

12. *EC*, págs. 749-751 (300-303).

13. *MM*, pág. 188 (36).

14. *Durée et simultanéité*, cap. V. Son conocidas la importancia y ambigüedad de este libro en el que Bergson se sitúa en confrontación con la teoría de la Relatividad. Pero si Bergson llegó a prohibir su reedición, no fue por haberse percatado de que habría incurrido en errores. La ambigüedad procedía más bien de los lectores, que creían que Bergson impugnaba las teorías de Einstein. Pero está bien claro que no se trataba

Si se recuerda el anhelo profundo de Bergson: hacer una filosofía que sea la de la ciencia moderna (no en el sentido de una reflexión sobre dicha ciencia, es decir, en el de una epistemología, sino, por el contrario, en el sentido de una invención de conceptos autónomos capaces de corresponderse con los nuevos símbolos de la ciencia), se comprende que la confrontación de Bergson con Einstein era inevitable. Pues bien, el primer aspecto que asume esta confrontación es la afirmación de una difusión o propagación de la luz sobre todo el plano de inmanencia. En la imagen-movimiento no hay todavía cuerpos o líneas rígidas, sino tan sólo líneas o figuras de luz. Los bloques de espacio-tiempo son figuras de este tipo. Son imágenes en sí. Si no se le aparecen a alguien, es decir, a un ojo, es porque la luz todavía no es reflejada ni detenida, y, «propagándose siempre, nunca [es] revelada».¹⁵ En otros términos, el ojo está en las cosas, en las imágenes luminosas mismas. «*La fotografía, si es que hay fotografía, está tomada ya, sacada ya, en el interior mismo de las cosas y para todos los puntos del espacio...*»

Hay aquí una ruptura con toda la tradición filosófica, que ponía más bien la luz del lado del espíritu y hacía de la conciencia un haz luminoso que sacaba a las cosas de su oscuridad innata. La fenomenología participaba aún plenamente de esa vieja tradición; sólo que, en lugar de hacer de la luz una luz de interior, la abría al exterior, de algún modo como si la intencionalidad de la conciencia fuese el rayo de una bombilla eléctrica («toda conciencia es conciencia *de* algo...»). Para Bergson, es todo lo contrario. Las cosas son luminosas por sí mismas, sin nada que las alumbré: toda conciencia *es* algo, se confunde con la cosa, es decir, con la imagen de luz. Pero se trata de una conciencia de derecho, difundida por todas partes y que no se revela; se trata cabalmente de una foto ya tomada y sacada en todas las cosas y para todos los puntos, pero «translúcida». Si ulteriormente sucede que una conciencia de hecho se constituya en

de eso (y Bergson no podía disipar el malentendido). Acabamos de notar que él aceptaba perfectamente la primacía de la luz y los bloques de espacio-tiempo. La discusión recaía sobre otra cosa: ¿acaso estos bloques impiden la existencia de un tiempo universal concebido como devenir o duración? Bergson nunca creyó que la teoría de la relatividad fuese falsa, sino simplemente que era impotente para constituir la filosofía del tiempo real que había de corresponderle.

15. *MM*, pág. 186 (34).

el universo, en tal o cual lugar sobre el plano de inmanencia, es porque unas imágenes muy especiales habrán detenido o reflejado la luz y proporcionado la «pantalla negra» que faltaba en la placa.¹⁶ En síntesis, no es que la conciencia sea luz, sino que es el conjunto de las imágenes, o la luz, lo que es conciencia, inmanente a la materia. En cuanto a *nuestra* conciencia de hecho, ella será solamente la opacidad sin la cual la luz, «propagándose siempre, nunca se hubiese revelado». En este aspecto, la oposición entre Bergson y la fenomenología es radical.¹⁷

Por consiguiente, del plano de inmanencia o plano de materia podemos decir que es: conjunto de imágenes-movimiento; colección de líneas o figuras de luz; serie de bloques de espacio-tiempo.

2

¿Qué acontece y qué puede acontecer en ese universo acentrado donde todo reacciona sobre todo? No cabe introducir un factor diferente, de una índole diferente. Entonces, lo que puede acontecer es esto: en puntos cualesquiera del plano aparece un *intervalo*, una desviación [*écart*] entre la acción y la reacción. Bergson no pide más: movimientos, e intervalos entre movimientos que servirán de unidades (exactamente lo mismo que demandará Dziga Vertov, cuya concepción del cine era materialista¹⁸). Es evidente que este fenómeno de intervalo sólo es posible en la medida en que el plano de la materia suponga tiem-

16. *MM*, pág. 188 (36): «La fotografía del todo es ahí translúcida: falta, detrás de la placa, una pantalla negra sobre la que la imagen se destacaría.»

17. En *L'imagination*, P.U.F., Sartre señaló la inversión bergsoniana. Hay ed. castellana: *La imaginación*, Barcelona, Edhasa, 1980. («Hay luz pura, fosforescencia, sin materia iluminada; sólo que esa luz pura, difundida por doquier, no se torna actual sino reflejándose sobre ciertas superficies que al mismo tiempo sirven de pantalla en relación con otras zonas luminosas. Hay una suerte de inversión de la comparación clásica: en lugar de que la conciencia sea una luz que va del sujeto a la cosa, es una luminosidad lo que va de la cosa al sujeto», pág. 44.) Pero el anti-bergsonismo de Sartre lo conduce a disminuir el alcance de esa inversión y a negar la innovación aportada por la concepción bergsoniana de la imagen.

18. Vertov, *Articles, journaux, projets*, 10-18 (tema constante de los manifiestos de Vertov).

po. Para Bergson, la desviación, el intervalo, bastará para definir un tipo de imágenes entre las otras, pero con una particularidad: la de ser imágenes o materias vivas. Mientras que las otras imágenes actúan y reaccionan sobre todas sus caras y en todas sus partes, aquí tenemos imágenes que no reciben acciones sino sobre una cara o en determinadas partes, y no ejecutan reacciones más que en y mediante otras partes. Son imágenes en cierto modo descuartizadas. Y, en primer lugar, su cara especializada, que después recibirá el nombre de receptiva o sensorial, ejerce un curioso efecto sobre las imágenes influyentes o las excitaciones recibidas: es como si aislara algunas entre todas las que concurren y coactúan en el universo. Aquí es donde podrán constituirse sistemas cerrados, «cuadros», en el sentido de la pintura. Los seres vivientes «se dejarán atravesar en cierto modo por aquellas acciones exteriores que les son indiferentes; las otras, aisladas, a causa de su mismo aislamiento pasarán a ser percepciones». ¹⁹ Tal operación consiste exactamente en un *encuadre*: ciertas acciones padecidas son aisladas por el cuadro, y desde ese momento —como ya veremos—, quedan adelantadas, anticipadas. Pero, por otro lado, las reacciones ejecutadas ya no se encadenan inmediatamente con la acción padecida: en virtud del intervalo, son reacciones retardadas, que tienen tiempo para seleccionar sus elementos, organizarlos o integrarlos en un movimiento nuevo, imposible de concluir por simple prolongación de la excitación recibida. Reacciones de este género, que presentan algo de imprevisible o de nuevo, se llamarán «acción» estrictamente hablando. Así, la imagen viviente será «instrumento de análisis por lo que respecta al movimiento recogido, e instrumento de selección por lo que respecta al movimiento ejecutado». ²⁰ Al no deber este privilegio más que al fenómeno de la desviación o del intervalo entre un movimiento recogido y un movimiento ejecutado, las imágenes vivientes serán «centros de indeterminación» que se forman en el universo acentrado de las imágenes-movimiento.

Y si se considera el otro aspecto, el aspecto luminoso del plano de materia, se dirá esta vez que las imágenes o materias vivientes proporcionan la pantalla negra de que la placa care-

19. *MM*, pág. 186 (33): esta página es un bello resumen del conjunto de la tesis de Bergson.

20. *MM*, pág. 181 (27).

cía y que impedía que la imagen influyente (la fotografía) se revelara. Esta vez, en lugar de difundirse y propagarse en todos los sentidos, en todas las direcciones, «sin resistencia y sin pérdida», la línea o imagen de luz tropieza con un obstáculo, es decir, con una opacidad que va a reflejarla. A la imagen reflejada por una imagen viviente se le denominará, precisamente, percepción. Y estos dos aspectos son estrictamente complementarios: la imagen especial, la imagen viviente, es indisolublemente centro de indeterminación o pantalla negra. De ello se deriva una consecuencia fundamental: *la existencia de un doble sistema, de un doble régimen de referencia de las imágenes*. Primeramente hay un sistema en que cada imagen varía para sí misma, y todas las imágenes accionan y reaccionan en función unas de otras, sobre todas sus caras y en todas sus partes. Pero a él se añade otro sistema en que todas varían principalmente para una sola, que recibe la acción de las otras imágenes sobre una de sus caras y reaccionan ante ella sobre otra de éstas.²¹

No se ha salido de la imagen-materia-movimiento. Bergson dice insistentemente que nada se entiende si primero no se postula el conjunto de las imágenes. Solamente sobre este plano puede producirse un simple intervalo de movimientos. Y el cerebro no es otra cosa, intervalo, desviación entre una acción y una reacción. El cerebro no es, ciertamente, un centro de imágenes del que se podría partir, sino que él mismo constituye una imagen especial entre las demás; en el universo acentrado de las imágenes, el cerebro constituye un centro de indeterminación. Pero en *Materia y memoria*, con la imagen-cerebro Bergson obtiene casi inmediatamente un estado muy complejo y organizado de lo viviente. Es que por entonces no entiende la vida como problema (en *La evolución creadora* tratará sin duda acerca de la vida, pero desde otro punto de vista). Sin embargo, no es difícil llenar los vacíos que Bergson dejó voluntariamente. Ya al nivel de los seres vivos más elementales, habría que concebir unos micro-intervalos. Intervalos cada vez más pequeños entre movimientos cada vez más rápidos. Más aún, los biólogos hablan de una «sopa prebiótica» que hizo posible lo viviente y donde las materias llamadas

21. *MM*, pág. 176 (20).

dextróginas y levóginas desempeñaban un papel esencial: entonces aparecerían, en el universo acentrado, esbozos de ejes y de centros, una derecha y una izquierda, un alto y un bajo. Habría que concebir micro-intervalos incluso en la sopa prebiótica. Y los biólogos dicen que cuando la tierra estaba muy caliente estos fenómenos no podían producirse. Luego, habría que concebir un enfriamiento del plano de inmanencia, correlativo a las primeras opacidades, primeras pantallas que obstruían la difusión de la luz. Ahí se habrían formado los primeros esbozos de sólidos o de cuerpos rígidos y geométricos. Y, finalmente, como dirá Bergson, la misma evolución que organiza la materia en sólidos organizará la imagen en percepción cada vez más elaborada, que tiene a los sólidos por objetos.

La cosa y la percepción de la cosa son una sola y misma cosa, una sola y misma imagen, pero referida a uno o al otro de los dos sistemas de referencia. La cosa es la imagen tal como es en sí, tal como se relaciona con todas las otras imágenes cuya acción ella padece integralmente y sobre las cuales ella reacciona inmediatamente. Pero la percepción de la cosa es la misma imagen referida a otra imagen especial que la encuadra, y que sólo retiene de ella una acción parcial y sólo reacciona a ella de una manera mediata. En la percepción así definida, nunca hay otro o más que en la cosa: por el contrario, hay «menos».²² Nosotros percibimos la cosa, menos lo que no nos interesa en función de nuestras necesidades. Por necesidad o interés ha de entenderse las líneas y puntos que retenemos de la cosa en función de nuestra faz receptora, y las acciones que seleccionamos en función de las reacciones retardadas de que somos capaces. Lo cual es una manera de definir el primer momento material de la subjetividad: ella es sustractiva, ella sustrae de la cosa lo que no le interesa. Pero, inversamente, es menester entonces que la cosa misma se presente en sí como una percepción, y como una percepción completa, inmediata, difusa. La cosa es imagen y, con este carácter, se percibe a sí misma, y percibe todas las otras cosas en la medida en que padece su acción y reacciona a ésta sobre todas sus caras y en todas sus partes. Un átomo, por ejem-

22. *MM*, pág. 185 (32).

plo, percibe infinitamente más que nosotros mismos, y en última instancia percibe el universo entero, desde el punto del que parten las acciones que se ejercen sobre él hasta aquel al que llegan las reacciones que él emite. En síntesis, las cosas y las percepciones de cosas son *prehensiones*; pero las cosas son prehensiones totales objetivas, y, las percepciones de cosas, prehensiones parciales y subjetivas.

Si el cine no responde en absoluto al modelo de la percepción natural subjetiva, es porque la movilidad de sus centros, la variabilidad de sus encuadres, lo inducen siempre a restaurar vastas zonas acentradas y desencuadradas: tiende entonces a coincidir con el primer régimen de la imagen-movimiento, la universal variación, la percepción total, objetiva y difusa. De hecho, recorre el camino en los dos sentidos. Desde el punto de vista que en este momento nos ocupa, 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. A esta percepción subjetiva unicentrada se la llama percepción propiamente dicha. Y es éste el primer avatar de la imagen-movimiento: cuando se la refiere a un centro de indeterminación, se vuelve *imagen-percepción*.

No ha de pensarse, empero, que toda la operación consiste únicamente en una sustracción. Hay también otra cosa. Cuando el universo de las imágenes-movimiento es referido a una de estas imágenes especiales que forma en él un centro, el universo se curva y se organiza rodeándola. Se sigue yendo del mundo al centro, pero el mundo ha adoptado una curvatura, se ha vuelto periferia, forma un horizonte.²³ Aún se está en la imagen-percepción, pero además se va entrando ya en la imagen-acción. En efecto, la percepción no es sino uno de los costados de la desviación, y el otro es la acción. Lo que se llama acción, estrictamente hablando, es la reacción retardada del centro de indeterminación. Ahora bien, este centro sólo es capaz de actuar en ese sentido, es decir, de organizar una respuesta imprevista, porque percibe y ha recibido la excitación sobre una cara privilegiada, eliminando el resto. Y ello equivale a recordar que toda percepción es, primeramente,

23. Tema constante del primer capítulo de *MM*: puesta en círculo del mundo «alrededor» del centro de indeterminación.

sensorio-motriz: la percepción: «no está más en los centros sensoriales que en los centros motores, ella mide la complejidad de sus relaciones».²⁴ Si el mundo se curva alrededor del centro perceptivo, lo hace ya desde el punto de vista de la acción, de la que la percepción es inseparable. Merced a la encorvadura, las cosas percibidas me tienden su cara utilizable, y al mismo tiempo mi reacción retardada, que se ha tornado acción, aprende a utilizarlas. La distancia es precisamente un radio que va de la periferia al centro: percibiendo las cosas allí donde están, yo capto la «acción virtual» que ejercen sobre mí, al mismo tiempo que la «acción posible» que ejerzo yo sobre ellas, para unirme a ellas o para escaparles, disminuyendo o aumentando la distancia. El mismo fenómeno de desviación se expresa, pues, en términos de tiempo en mi acción y en términos de espacio en mi percepción: en la medida en que la reacción va dejando de ser inmediata y se va haciendo verdaderamente acción posible, más distante y anticipante se torna la percepción, desprendiendo la acción virtual de las cosas. «La percepción dispone del espacio en la exacta proporción en que la acción dispone del tiempo.»²⁵

Este es, por consiguiente, el segundo avatar de la imagen-movimiento: ella deviene *imagen-acción*. Se pasa insensiblemente de la percepción a la acción. La operación considerada no es ya la eliminación, la selección o el encuadre, sino la encorvadura del universo, de la que resultan, a la vez, la acción virtual de las cosas sobre nosotros y nuestra acción posible sobre las cosas. Es el segundo aspecto material de la subjetividad. Y, así como la percepción vincula el movimiento a «cuerpos» (sustantivos), es decir, a objetos rígidos que van a servir de móviles o de cosas movidas, la acción vincula el movimiento a «actos» (verbos) que serán el trazado de un término o de un resultado supuestos.²⁶

Pero el intervalo no se define únicamente por la especialización de las dos caras-límites, perceptiva y activa. Hay intermedio. Lo que ocupa el intervalo, lo que lo ocupa sin llenarlo ni colmarlo, es la afección. Ella surge en el centro de indeterminación, es decir, en el sujeto, entre una percepción

24. *MM*, pág. 195 (45).

25. *MM*, pág. 183 (29).

26. *EC*, pág. 751 (302).

en ciertos sentidos perturbadora y una acción vacilante. Es una coincidencia del sujeto y el objeto, o la manera en que el sujeto se percibe a sí mismo, o más bien se experimenta o se siente «por dentro» (tercer aspecto material de la subjetividad²⁷). Ella vincula el movimiento a una «cualidad» como estado vivido (adjetivo). Es insuficiente pensar que la percepción, gracias a la distancia, retendría o reflejaría lo que nos interesa dejando pasar lo que nos es indiferente. Hay, por fuerza, una parte de movimientos exteriores que nosotros «absorbemos», que nosotros refractamos, y que no se transforman ni en objetos de percepción ni en actos del sujeto: más bien van a marcar la coincidencia del sujeto y el objeto en una cualidad pura. Es el último avatar de la imagen-movimiento: la *imagen-afección*. Sería un error considerarla como un fallo del sistema percepción-acción; por el contrario, es un tercer dato de partida absolutamente necesario. Porque nosotros, materias vivientes o centros de indeterminación, no hemos especializado una de nuestras caras o algunos de nuestros puntos como órganos receptivos sin haberlos condenado a la inmovilidad, delegando nuestra actividad en órganos de reacción que desde ese momento hubiésemos liberado. En estas condiciones, cuando nuestra cara receptiva inmovilizada absorbe un movimiento en lugar de reflejarlo, nuestra actividad ya no puede responder más que mediante una «tendencia», un «esfuerzo», que suplantán a una acción que se ha vuelto momentánea o localmente imposible. De ahí la bellísima definición de la afección que Bergson propone: «una especie de tendencia motriz sobre un nervio sensible», es decir, un esfuerzo motor sobre una placa receptiva inmovilizada.²⁸

Existe, por tanto, una relación entre la afección y el movimiento en general, y se la podría enunciar así: el movimiento de traslación no ve interrumpida únicamente su propagación directa por un intervalo que distribuye a un lado el movimiento recibido y al otro el ejecutado, y que en cierto modo haría a ambos inconmensurables. Entre los dos está la afección, que restablece la relación; pero, precisamente, en la afección el movimiento deja de ser de traslación para convertirse en

27. *MM*, pág. 169 (11-12).

28. *MM*, págs. 203-205 (56-58).

movimiento de expresión, es decir, en cualidad, simple tendencia agitando un elemento inmóvil. No ha de sorprender el que, en la imagen que somos, sea el rostro, con su inmovilidad relativa y sus órganos receptores, el que saque a la luz estos movimientos de expresión, mientras que casi siempre permanecen enterrados en el resto del cuerpo. A fin de cuentas, *cuando se refiere las imágenes-movimiento a un centro de indeterminación o a una imagen especial, se dividen en tres clases de imágenes: imágenes-percepción, imágenes-acción e imágenes-afección*. Y cada uno de nosotros, imagen especial o centro eventual, no somos otra cosa que una composición de las tres imágenes, un consolidado de imágenes-percepción, imágenes-acción e imágenes-afección.

3

También sería posible remontar las líneas de diferenciación de estos tres tipos de imágenes, e intentar dar con la matriz o imagen-movimiento tal como es en sí, en su pureza acentrada, en su primer régimen de variación, en su calor y su luz, cuando todavía ningún centro de indeterminación había venido a perturbarla. ¿Cómo deshacernos de nosotros mismos, y deshacernos a nosotros mismos? Es la asombrosa tentativa de Beckett en su obra cinematográfica intitulada *Film*, con Buster Keaton. *Esse est percipi*, ser es percibido, declara Beckett, tomando del obispo irlandés Berkeley la fórmula de la imagen; pero ¿cómo escapar a las «aventuras del *percipere* y del *percipi*», cuando se ha dicho que mientras estemos vivos subsistirá al menos una percepción, la más temible, la de uno mismo por sí mismo? Para plantear el problema y llevar adelante la operación, Beckett elabora un sistema de convenciones cinematográficas simples. Sin embargo, nos parece que sus indicaciones y esquemas, y los momentos que él mismo distingue en su película, revelan sólo a medias su intención.²⁹ Porque, en rea-

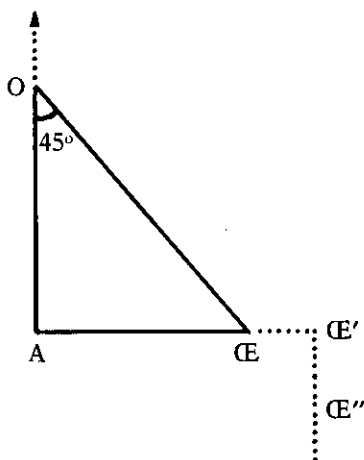
29. Beckett, «Film», en *Comédie et actes divers*, Ed. de Minuit, páginas 113-114. Hay ed. castellana: *Film*, Barcelona, Tusquets, 1975. Los tres momentos que Beckett distingue son: la calle, la escalera, la habitación (pág. 115). Nosotros proponemos una distinción diferente: la imagen-acción, que agrupa la calle y la escalera; la imagen-percepción, para la habitación; y, por último, la imagen-afección para la habitación oculta y el aletargamiento del personaje en la mecedora.

lidad, los tres momentos son los siguientes. En el primero, el personaje O se precipita y huye horizontalmente a lo largo de una pared; después, conforme un eje vertical, comienza a subir una escalera pegado siempre a la pared. El personaje «actúa», hay aquí una percepción de acción o una *imagen-acción* sometida a la convención siguiente: la cámara \mathcal{C} sólo lo tomará de espaldas, desde un ángulo que no supera los cuarenta y cinco grados; si al seguirlo la cámara pasa de este ángulo, la acción quedará bloqueada, se extinguirá, el personaje se detendrá, ocultando la parte amenazada de su rostro. Segundo momento: el personaje ha entrado en una habitación y, como ya no está pegado a una pared, el ángulo de inmunidad de la cámara se duplica y ahora es de cuarenta y cinco grados, a cada lado, o sea noventa. O percibe (subjétivamente) la habitación, las cosas y animales que en ella se encuentran, mientras que \mathcal{C} percibe (objetivamente) a O, la habitación y su contenido: se trata de una percepción de percepción, o de la *imagen-percepción*, considerada bajo un doble régimen, en un doble sistema de referencia. La cámara permanece sujeta a la condición de no superar los noventa grados a espaldas del personaje, pero la convención que se añade es que el personaje debe expulsar a los animales y cubrir todos los objetos que puedan servir de espejos o incluso de marcos, de tal manera que la percepción subjetiva se extinga y sólo subsista la percepción objetiva \mathcal{C} . Entonces O puede instalarse en la mecedora y balancearse suavemente con los ojos cerrados. Pero en ese momento, el tercero y último, se revela el peligro mayor: la extinción de la percepción subjetiva ha liberado a la cámara de la restricción de los noventa grados. Con mucha precaución, se adelanta hasta el ámbito de los doscientos setenta grados restantes, pero cada vez despierta al personaje, éste vuelve a encontrar un jirón de percepción subjetiva, se esconde, se acurruga y obliga a la cámara a retroceder. Por último, aprovechando el embotamiento de O, \mathcal{C} consigue ponerse frente a él y se le va acercando cada vez más. Así pues, ahora al personaje O se lo ve de frente, al mismo tiempo que se revela la nueva y última convención: la cámara \mathcal{C} es el doble de O, el mismo rostro, un ojo tapado (visión molecular), con la única diferencia de que la expresión de O es angustiada y la de \mathcal{C} atenta, y de que mientras uno presenta un esfuerzo motor im-

potente, la otra muestra una superficie sensible. Nos hallamos en el ámbito de la percepción de afección, la más horrenda, la que subsiste cuando ya se han desintegrado todas las demás: la percepción de uno mismo por sí mismo, la *imagen-afección*. ¿Se extinguirá esa imagen y todo se detendrá, incluso el balanceo de la mecedora, cuando el doble rostro se deslice hacia la nada? Es lo que sugiere el final: muerte, inmovilidad, oscuridad.³⁰

Pero para Beckett, la inmovilidad, la muerte, la oscuridad, la pérdida del movimiento personal y de la posición vertical, tendido el sujeto en una mecedora que ni siquiera se balancea, no son más que una finalidad subjetiva. Sólo un medio, en relación con la meta más profunda. Se trata de volver a alcanzar el mundo anterior al hombre, anterior a nuestro propio amanecer y cuando el movimiento, por el contrario, se hallaba

30. Beckett propone un primer esquema, para la huida por la calle, que no ofrece dificultades (véase la figura 1, que hemos completado). Y la subida de la escalera implica sólo un desplazamiento de la figura sobre un plano vertical y una rotación eventual. Pero haría falta un esquema general que representara el conjunto de todos los momentos. Es la figura 2, propuesta por Fanny Deleuze:

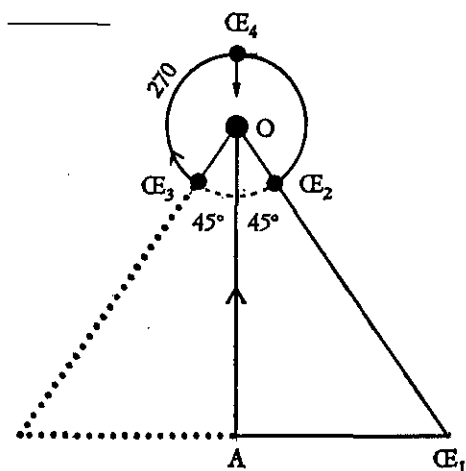


Si CE pasa de los 45° (CE'), debe apresurarse a retroceder (CE'') antes de reiniciar el seguimiento de O.

Fig. 1

bajo el régimen de la universal variación, y la luz, propagándose siempre, no tenía necesidad de revelarse. Abocándose así a la extinción de las imágenes-acción, de las imágenes-percepción y de las imágenes-afección, Beckett asciende hacia el plano luminoso de inmanencia, el plano de materia y su chapoteo cósmico de imágenes-movimiento. Asciende de las tres variedades de imágenes a la imagen-movimiento madre. Tendremos ocasión de comprobar que una importante tendencia del llamado cine experimental consiste precisamente en recrear, para instalarse en él, ese plano acentrado de imágenes-movimiento puras: emplea para ello medios técnicos frecuentemente complejos. Pero aquí, la originalidad de Beckett reside en limitarse a elaborar un sistema simbólico de convenciones simples según las cuales las tres imágenes se van extinguiendo sucesivamente, como la condición que hace posible esta tendencia general del cine experimental.

Por el momento, nosotros seguimos el camino inverso de la imagen-movimiento a las variedades que adopta. Tenemos ya, pues, cuatro clases de imágenes: primero, las *imágenes-movimiento*. Después, cuando se las ha referido a un centro de indeterminación, se dividen en tres variedades, *imágenes-percepción*, *imágenes-acción*, *imágenes-afección*. Es bien razonable



Siendo el redondel negro central la mecedora (B) tenemos:

O A \mathcal{C}_1 : situación en la calle.

O \mathcal{C}_2 \mathcal{C}_3 : situación en la habitación.

\mathcal{C}_4 O B: situación cuando \mathcal{C} ha sobrepasado a \mathcal{C}_2 \mathcal{C}_3 , y pasa a ser el doble de O, hallándose éste en la mecedora.

Fig. 2

pensar que pueden existir muchos otros tipos de imágenes. En efecto, el plano de las imágenes-movimiento es un corte móvil de un Todo que cambia, es decir, de una duración o de un «devenir universal». El plano de las imágenes-movimiento es un bloque de espacio-tiempo, una perspectiva temporal, pero, por tal condición, es una perspectiva sobre un Tiempo real que de ninguna manera se confunde con el plano o con el movimiento. Por lo tanto, es legítimo pensar que hay imágenes-tiempo, capaces de presentar a su vez toda clase de variedades. En especial, habrá imágenes indirectas del tiempo, en la medida en que resultarán de una comparación de las imágenes-movimiento entre sí, o de una combinación de las tres variedades, percepciones, acciones, afecciones. Pero este punto de vista que hace depender el todo del «montaje», o el tiempo de la confrontación de imágenes de otra especie, no nos da una imagen-tiempo por sí misma. En cambio, el centro de indeterminación, que dispone de una situación especial sobre el plano de las imágenes-movimiento, puede él mismo tener, por otra parte, una relación especial con el todo, la duración o el tiempo. ¿Quizás estaría aquí la posibilidad de una imagen-tiempo directa: por ejemplo, lo que Bergson llama «imagen-recuerdo», o bien otros tipos de imágenes-tiempo, pero que de todas formas serían muy diferentes de las imágenes-movimiento? De este modo tendríamos una gran cantidad de variedades de imágenes, cuyo inventario sería preciso efectuar.

C. S. Peirce es el filósofo que más lejos llegó en la clasificación sistemática de las imágenes. Fundador de la semiología, le asociaba necesariamente una clasificación de los signos, la más rica y numerosa que se haya establecido nunca.³¹ Aún no conocemos la relación que propone Peirce entre el signo y la imagen; pero es incuestionable que la imagen da lugar a signos. Por nuestra cuenta, estimamos que un signo sería una imagen particular que representa a un tipo de imagen, bien sea desde el punto de vista de su composición, bien desde el

31. La obra de Peirce, póstuma en su mayor parte, fue publicada bajo el título *Collected Papers*, Harvard University Press, en ocho tomos. En francés, el lector dispone tan sólo de una corta serie de textos, *Ecrits sur le signe*, Ed. du Seuil, pero en una presentación y con comentarios notables de Gérard Deledalle. En castellano, véanse *Deducción, inducción e hipótesis*, Bs. As., Aguilar Argentina, 1970; *Lecciones sobre el pragmatismo*, Bs. As., Aguilar Argentina, 1978.

de su génesis o formación (o incluso de su extinción). Hay, además, varios signos, dos al menos, por cada tipo de imagen. Tendremos que contrastar nuestra propia clasificación de imágenes y de signos, con la gran clasificación de Peirce: ¿por qué razón no coinciden, ni siquiera a nivel de las imágenes distinguidas? Pero antes de este análisis, que sólo más adelante podremos emprender, constantemente hemos de emplear términos creados por Peirce para designar a tal o cual signo, unas veces conservando su sentido y otras modificándolo o incluso cambiándolo por completo (por razones que en cada oportunidad hemos de precisar).

Vamos a empezar por la exposición de las tres clases de imágenes-movimiento, y la búsqueda de los signos correspondientes. Aun sin disponer de criterios explícitos, no es difícil reconocer en el cine estas tres especies de imágenes desfilando por la pantalla. La escena de Lubitsch antes citada, de la película *Remordimiento*, es una imagen-percepción ejemplar: la muchedumbre vista de espaldas, a la altura de medio hombre, deja un intervalo que corresponde a la pierna faltante de un mutilado; otro lisiado, éste sin ninguna pierna, contemplará el paso del desfile precisamente a través de ese intervalo. Fritz Lang da un ejemplo célebre de imagen-acción en *El Dr. Mabuse*: una acción organizada, segmentada en el espacio y el tiempo, con los relojes sincronizados que puntúan el asesinato en el tren, el automóvil, llevándose el documento robado, el teléfono que avisa a Mabuse. La imagen-acción quedará marcada por este modelo, hasta el punto de encontrar, en el cine negro, un medio privilegiado, y en el hold-up, el ideal de una acción minuciosa segmentarizada. En comparación, el western no presenta solamente imágenes-acción, sino también una imagen-percepción casi pura: es un drama de lo visible y lo invisible tanto como una epopeya de acción; el héroe no actúa sino por ser el primero en ver, y no triunfa sino porque impone a la acción el intervalo o el segundo de retraso que le permite verlo todo (*Winchester 73*, de Anthony Mann). Por lo que respecta a la imagen-afección, se hallarán casos ilustres en el rostro de la Juana de Arco de Dreyer, y en la mayoría de los primeros planos de rostro en general.

Un film nunca está hecho de una sola clase de imágenes: además, se llama montaje a la combinación de las tres varie-

dades. El montaje (en uno de sus aspectos) es la disposición de las imágenes-movimiento, y por lo tanto la interdisposición de las imágenes-percepción, imágenes-afección, imágenes-acción. Lo cierto es que en una película, al menos en sus características más simples, siempre hay predominio de un tipo de imagen: según el tipo predominante, corresponderá hablar de montaje activo, perceptivo o afectivo. Se ha dicho con frecuencia que Griffith era el inventor del montaje por haber creado, precisamente, el montaje de acción. Pero Dreyer inventará un montaje e incluso un encuadre de afección, regido por otras leyes, por cuanto *La passion de Jeanne d'Arc* es un caso de film casi exclusivamente afectivo. Vertov es quizás el inventor del montaje propiamente perceptivo, que encontrará desarrollo en todo el cine experimental. A los tres tipos de variedades se les puede asignar tres clases de planos espacialmente determinados: el plano de conjunto sería, sobre todo, una imagen-percepción, el plano medio una imagen-acción, y el primer plano una imagen-afección. Pero, al mismo tiempo, conforme una indicación de Eisenstein, cada una de estas imágenes-movimiento es un punto de vista sobre el todo del film, una manera de aprehender ese todo, que se hace afectivo en el primer plano, activo en el plano medio, perceptivo en el plano de conjunto, y donde cada uno de estos planos deja de ser espacial para transformarse él mismo en una «lectura» de todo el film.³²

32. Eisenstein, *Au-delà des étailes*, 10-18, «En gros plan», pág. 263 y sigs. (es cierto que, conforme la letra del texto, Eisenstein considera el primer plano como un punto de vista no exactamente afectivo, sino «profesional», sobre el todo del film; sin embargo, es un punto de vista «pasional», que penetra «en el trasfondo de lo que sucede»).

5. La imagen-percepción

1

Hemos observado que la percepción era doble, o, mejor dicho, que tenía una doble referencia: puede ser objetiva o subjetiva. Pero la dificultad está en saber de qué manera se presentan en el cine una imagen-percepción objetiva y una imagen-percepción subjetiva. ¿En qué se distinguen? Se podría decir que la imagen-subjetiva es la cosa vista por alguien «cualificado», o el conjunto tal como lo ve alguien que forma parte de ese conjunto. Diversos factores subrayan esta referencia de la imagen a aquel que está viendo. Factor sensorial, en el célebre ejemplo de *La rueda*, de Gance, donde el personaje herido en los ojos ve su pipa borrosa. Factor activo, cuando el baile o la fiesta son vistos por alguien que participa en ellos, como en un film de Epstein o de L'Herbier. Factor afectivo, que hace que el héroe de *El jeque blanco*, de Fellini, sea visto por su admiradora como si se balanceara en lo alto de un árbol prodigioso, mientras que él se está columpiando casi a ras del suelo. Pero si es fácil verificar el carácter subjetivo de la imagen, esto se debe a que la comparamos con la imagen modificada, restituida, supuestamente objetiva: veremos al jeque blanco descender de su grotesco columpio; habíamos visto la pipa y el herido antes de ver la pipa vista por el herido. Pues bien: la dificultad comienza aquí.

En efecto, tendría que ser posible decir que la imagen es objetiva cuando la cosa o el conjunto son vistos desde el punto de vista de alguien exterior a ese conjunto. ¡Y ésta es una definición posible, pero únicamente nominal, negativa y provisional. Porque, ¿qué cosa nos dice que aquello que pensábamos primero exterior al conjunto no demostrará luego pertenecerle? *Pandora*, de Lewin, se inicia con el plano de conjunto de una playa donde hay unos grupos corriendo hacia un punto: la playa es vista, de lejos y desde arriba, por un catalejo ubicado sobre el promontorio de una casa. Pero enseguida nos enteramos de que la casa está habitada, y de que el catalejo lo están utilizando personas que integran plenamente el conjunto considerado: la playa, el punto que atrae a los grupos, el hecho que en él está sucediendo, las personas involucradas en él... ¿La imagen no se ha vuelto subjetiva, como en el ejemplo de Lubitsch? ¿Y no es una suerte constante de la imagen-percepción cinematográfica el hacernos pasar de uno de sus polos al otro, es decir, de una percepción objetiva a una percepción subjetiva, y a la inversa? Por consiguiente, nuestras dos definiciones de partida son nominales, nada más que nominales.

Jean Mitry apuntaba la importancia de una de las funciones de la complementariedad «campo-contracampo»: cuando ella coincide con la otra complementariedad, la de «observante-observado». Primero se nos muestra a alguien que observa, y luego lo que ve. Pero ni siquiera se puede decir que la primera imagen sea objetiva y la segunda subjetiva. Porque lo visto, en la primera imagen, es ya subjetivo, observante. Y, en la segunda, lo observado puede ser presentado para sí no menos que para el personaje. Más aún, puede producirse una extremada contracción del campo-contracampo, como en *Eldorado*, de L'Herbier, donde a la propia mujer distraída que ve borroso se la ve también borrosa. Entonces, si la imagen-percepción cinematográfica no cesa de pasar de lo subjetivo a lo objetivo e inversamente, ¿no habrá que buscarle más bien un estatuto específico difuso, impreciso, que puede resultar imperceptible pero que se revela a veces en ciertos casos curiosísimos? Muy tempranamente, la cámara móvil precedió a los personajes, los alcanzó, los dejó o los volvió a tomar. Muy tempranamente también, en el expresionismo, tomó o siguió a un personaje de espaldas (*Tartufo o el hipócrita*, de Murnau;

Variété, de Dupont). Por último, la cámara desencadenada realizó «travellings en circuito cerrado» (*El último*, de Murnau) y aquí ya no se contenta con seguir a los personajes, sino que se desplaza entre ellos. En función de estos antecedentes, Mitry proponía la noción de *imagen semisubjetiva* generalizada para designar ese «estarcon» de la cámara: ésta no se confunde con el personaje, y tampoco está fuera de él: está *con él*.¹ Es una suerte de *Mitsein* propiamente cinematográfico. O bien lo que Dos Passos llamaba justamente «ojo de la cámara», el punto de vista anónimo de alguien no-identificado entre los personajes.

Supongamos, pues, que la imagen-percepción sea semisubjetiva. Pero a la que es difícil encontrarle un estatuto es a esta semisubjetividad, puesto que no tiene equivalente en la percepción natural. Así, Pasolini se permitía utilizar una analogía lingüística. Se puede decir que una imagen-percepción subjetiva es un discurso directo; y, de una manera más complicada, que una imagen-percepción objetiva es como un discurso indirecto (el espectador ve al personaje de tal manera que, tarde o temprano, pueda enunciar lo que éste supuestamente ve). Sin embargo, Pasolini estimaba que lo esencial de la imagen cinematográfica no correspondía ni a un discurso directo ni a un discurso indirecto, sino a un *discurso indirecto libre*. Esta forma, singularmente importante en italiano y en ruso, plantea muchos problemas a los gramáticos y lingüistas: consiste en una enunciación tomada en un enunciado que a su vez depende de otra enunciación. Por ejemplo, en francés: «Elle rassemble son énergie: *elle souffrira plutôt la torture que de perdre sa virginité*» (e igualmente en castellano: «Ella reúne sus fuerzas: *se dejará torturar antes que perder su virginidad*»). El lingüista Bakhtine, de quien tomamos este ejemplo, plantea claramente el problema: no es que haya simple mezcla de dos sujetos de enunciación totalmente constituidos, uno que sería el informante y el otro el informado. Se trata más bien de una composición de enunciación que opera a la vez dos actos de subjetivación inseparables, uno que constituye a un personaje en primera persona y otro que asiste a su nacimiento y lo pone

1. Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, II, Ed. Universitaires, pág. 61 y sigs.

en escena. Hay no una mezcla o promedio entre dos sujetos que pertenecen cada uno a un sistema distinto, sino diferenciación de dos sujetos correlativos dentro de un sistema en sí mismo heteróclito. Este enfoque de Bakhtine, que a nuestro juicio Pasolini retoma, es muy interesante pero también muy difícil.² El acto fundamental del lenguaje ya no es la «metáfora», en tanto que ella homogeneiza el sistema, sino el discurso indirecto libre, en cuanto pone de manifiesto un sistema siempre heterogéneo, distante del equilibrio. Y sin embargo, el discurso indirecto libre no es competencia de las categorías lingüísticas, porque éstas sólo conciernen a sistemas homogéneos u homogeneizados. Es una cuestión de estilo, de estilística, dice Pasolini. Y añade una observación valiosísima: una lengua deja aflorar más el discurso indirecto libre cuanta mayor riqueza en dialectos presenta, o, mejor dicho, siempre que en lugar de establecerse conforme un «nivel medio», se diferencie en «lengua baja y lengua culta» (condición sociológica). Pasolini decide llamar Mímesis a esta operación de dos sujetos de enunciación, o de dos lenguas en el discurso indirecto libre. 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 vasos comunicantes. Sin embargo, Pasolini insistía en la palabra «Mímesis» para subrayar el carácter sagrado de la operación.

Este desdoblamiento o esta diferenciación del sujeto en el lenguaje, ¿no aparece también en el pensamiento, en el arte? Se trata del *Cogito*: un sujeto empírico no puede nacer al mundo sin reflejarse al mismo tiempo en un sujeto trascendental que lo piensa, y en el cual él se piensa. Y el cogito del arte: no hay sujeto que actúe sin otro que lo mire actuar, y que lo capte como actuado, tomando para sí la libertad de que lo desposee. «De ahí que existan dos yo diferentes, uno de los cuales, consciente de su libertad, se erige en espectador independiente de una escena que el otro representaría en forma maquinal. Pero este desdoblamiento no llega nunca hasta el fi-

2. Pasolini expone su teoría en *L'Expérience hérétique*, Payot: desde el punto de vista de la literatura (sobre todo págs. 39-65) y desde el punto de vista del cine (sobre todo págs. 139-155). Habrá que remitirse a las concepciones de Bakhtine sobre el discurso indirecto libre, *Le marxisme et la philosophie du langage*, Ed. de Minuit, caps. X y XI.

nal. Es más bien una oscilación de la persona entre dos puntos de vista sobre sí misma, un ir y venir del espíritu...», un estar-con.³

¿Cómo está implicado el cine en todo esto? ¿Por qué entiende Pasolini que esto le concierne, hasta el punto de que, en la imagen, un equivalente del discurso indirecto libre permite definir el «cine de poesía»? Un personaje actúa sobre la pantalla y se supone que ve el mundo de una cierta manera. Pero al mismo tiempo la cámara lo ve, y ve su mundo, desde otro punto de vista, que piensa, refleja y transforma el punto de vista del personaje. Pasolini dice: el autor «ha reemplazado en bloque la visión del mundo de un neurótico por su propia visión delirante de esteticismo». Está bien, en efecto, que el personaje sea neurótico, para indicar mejor el difícil nacimiento de un sujeto en el mundo. Pero la cámara no ofrece simplemente la visión del personaje y de su mundo, ella impone otra visión en la cual la primera se transforma y se refleja. Este desdoblamiento es lo que Pasolini llama una «subjetiva indirecta libre». No se dirá que siempre ocurre así: en el cine se pueden ver imágenes que se pretenden objetivas, o bien subjetivas; pero aquí se trata de otra cosa, se trata de superar lo subjetivo y lo objetivo hacia una Forma pura que se erija en visión autónoma del contenido. Ya no nos encontramos ante unas imágenes objetivas o subjetivas; estamos apresados en una correlación entre una imagen-percepción y una conciencia-cámara que la transforma (por tanto, ya no es cuestión de saber si la imagen era objetiva o subjetiva). Se trata de un cine muy especial que ha tomado afición a «hacer sentir la cámara». Y Pasolini analiza cierto número de procedimientos estilísticos que dan testimonio de esa conciencia reflexiva o de ese cogito propiamente cinematográfico: el «encuadre insistente», «obsesivo», por el cual la cámara espera que un personaje entre dentro del cuadro, que haga y diga algo y después salga, mientras ella sigue encuadrando el espacio ahora vacío. «dejando de nuevo al cuadro en su pura y absoluta significación de cuadro»; «la alternancia de diferentes objetivos sobre una misma ima-

3. Bergson, *L'énergie spirituelle*, pág. 920 (139). Hay ediciones castellanas: *La energía espiritual*, Madrid, Daniel Jorro, 1928; ídem, Espasa-Calpe, 1982.

gen» y «el uso excesivo del zoom», que duplican la percepción de una conciencia estética independiente... En síntesis, 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 («cine de poesía»).

Es posible que, antes de alcanzar esa conciencia de sí, el cine haya tenido que pasar por una lenta evolución. Como ejemplos, Pasolini cita a Antonioni y a Godard. Y, en efecto, Antonioni es uno de los maestros del encuadre obsesivo: el personaje neurótico, o el hombre que ha perdido su identidad, entrará aquí en una relación «indirecta libre» con la visión poética del autor que se afirma en él, a través de él y distinguiéndose de él al mismo tiempo. El cuadro preexistente induce un curioso desasimiento del personaje que se mira actuar. Las imágenes del neurótico o la neurótica pasan a ser entonces visiones del autor que anda y medita *por* las fantasías de su héroe. ¿Es ésta la razón por la cual el cine moderno necesita tanto de los personajes neuróticos, como si éstos hablaran el discurso indirecto libre o la «lengua baja» del mundo actual? Pero si la visión o la conciencia poética de Antonioni es esencialmente estética, la de Godard es más bien «tecnicista» (no por ello menos poética). Según una acertada observación de Pasolini, Godard pone en escena personajes ciertamente enfermos, «gravemente afectados», pero que no están en tratamiento, que no han perdido nada de su libertad material, sino que están llenos de vida y representan más bien el nacimiento de un nuevo tipo antropológico.⁴

A su lista de ejemplos, Pasolini hubiera podido añadir su propio ejemplo, y el de Rohmer. Porque lo que caracteriza al cine de Pasolini es una conciencia poética que no sería, estrictamente hablando, estética ni tecnicista, sino más bien mística o «sagrada». Lo cual le permite llevar la imagen-percepción, o la neurosis de sus personajes, al nivel de la bajeza y de la bestialidad, con los contenidos más abyectos, reflejándolos a la par en una pura conciencia poética animada por el elemento mítico o sacralizante. Esa permutación de lo trivial y lo noble,

4. Pasolini bosqueja un brillante paralelo entre Antonioni y su esteticismo «paduo-romano» por una parte, y por la otra Godard y su tecnicismo libertario: de aquí proviene la diferencia de los «héroes» en ambos autores. Véase *L'expérience hérétique*, págs. 150-151.

esa comunicación de lo excremental y lo bello, esa proyección en el mito, Pasolini los diagnosticaba ya en el discurso indirecto libre como forma esencial de la literatura. Y acaba produciendo con ello una forma cinematográfica capaz tanto de la gracia como del horror.⁵ En cuanto a Rohmer, acaso sea el ejemplo más notorio de la construcción de imágenes subjetivas indirectas libres, esta vez por mediación de una conciencia propiamente ética. Cosa muy curiosa, porque estos dos autores, Pasolini y Rohmer, no parecen conocerse mucho, y sin embargo fueron quienes más buscaron un nuevo estatuto de la imagen que expresara el mundo moderno e instaurara a la vez una adecuación cine-literatura. En Rohmer se trata, por una parte, de hacer de la cámara una conciencia formal ética capaz de ofrecer la imagen indirecta libre del neurótico mundo moderno (la serie de los *Cuentos morales*); por la otra, de arribar a un punto común del cine y de la literatura, punto que Rohmer, lo mismo que Pasolini, no puede alcanzar sino inventando un tipo de imagen óptica y sonora que sea exactamente el equivalente de un discurso indirecto (lo cual conduce a Rohmer a dos obras fundamentales, *La marquise d'O*, *Perceval*).⁶ Ellos transformaron el problema de la relación entre la imagen y la palabra, la frase o el texto; de ahí el singular papel que desempeñan en sus films el comentario y el *insert*.

Lo que en este momento nos interesa no es la cuestión de la relación con el lenguaje, que sólo podremos examinar más

5. Véase Pasolini, *Etudes cinématographiques*, I y II (sobre todo el estudio de Jean Semoulé, «Après le Décaméron et les Contes de Canterbury, réflexions sur le récit chez Pasolini»).

6. Eric Rohmer parece haberse preocupado siempre por el problema del discurso indirecto. Ya en los *Cuentos morales*, los diálogos, cuidadosamente escritos en estilo indirecto, son puestos en relación con un «comentario». También cabe remitirse a un artículo de Rohmer, «Le film et les trois plans du discours, indirect, direct, hyperdirect» (*Cahiers Renaud-Barrault*, n.º 96, 1977). Pero lo curioso es que Rohmer no invoque nunca, por lo que sabemos, el discurso indirecto libre, ni parezca estar al corriente de las teorías de Pasolini. Sin embargo, lo que tiene en vista es precisamente esa forma especial de discurso indirecto: véase lo que dice en su artículo, a propósito de *La marquise d'O*, sobre el estilo indirecto de Kleist, y respecto de *Perceval*, sobre los personajes que hablan de sí mismos en tercera persona. Y lo más importante no es la presentación del texto en discurso indirecto libre, sino la presentación de las imágenes o de las escenas visuales en una forma correspondiente: por ejemplo, los encuadres obsesivos de *La marquise d'O*, y sobre todo el tratamiento de la imagen como miniatura en *Perceval*.

adelante. De la importantísima tesis de Pasolini sólo retenemos lo siguiente: la imagen percepción hallaría un estatuto particular en «la subjetiva indirecta libre», que sería una suerte de reflexión de la imagen en una conciencia de sí-cámara. Entonces ya no importa saber si la imagen es objetiva o subjetiva: la imagen es, si se quiere, semisubjetiva, pero esta semisubjetividad no indica ya nada que sea variable o incierto. Ya no señala una oscilación entre dos polos, sino una inmovilización según una forma estética superior. La imagen-percepción encuentra aquí su signo de composición particular. Tomando un término de Peirce, se la podría llamar «dicisigno» (aunque para Peirce se trata de la proposición en general y para nosotros, en cambio, del caso especial de la proposición indirecta libre, o más bien de la imagen correspondiente). La conciencia-cámara alcanza entonces una elevadísima determinación formal.

2

Sin embargo, esta solución remite tan sólo a una definición nominal de «subjetivo» y «objetivo». Ella implica un estado avanzado del cine, que ha aprendido a desconfiar de la imagen-movimiento. ¿Qué ocurre, por el contrario, si partimos de una definición real de los dos polos o del doble sistema? El bergsonismo nos proponía la siguiente: *una percepción será subjetiva cuando las imágenes varíen con respecto a una imagen central y privilegiada; una percepción será objetiva, tal como es en las cosas, cuando todas las imágenes varíen unas con respecto a las otras, sobre todas sus caras y en todas sus partes.* Estas definiciones no aseguran únicamente la diferencia entre los dos polos de la percepción, sino además la posibilidad de pasar del polo subjetivo al polo objetivo. Porque, cuanto más sea puesto en movimiento el propio centro privilegiado, más tenderá hacia un sistema acentrado en que las imágenes variarán unas con respecto a las otras y tenderán a coincidir con las acciones recíprocas y las vibraciones de una pura materia. ¿Hay algo más subjetivo que un delirio, un sueño, una alucinación? Pero igualmente, ¿qué puede estar más cerca de una materialidad hecha de onda luminosa y de interacción molecular? La escuela francesa y el expresionismo alemán descu-

brián la imagen subjetiva; pero al mismo tiempo la llevaban hasta los límites del universo. Al poner en movimiento el centro mismo de referencia, se elevaba el movimiento de las partes al conjunto, de lo relativo a lo absoluto, de la sucesión al simultaneísmo. Era, en *Variété*, de Dupont, la escena de music-hall en que el trapecista que se balancea ve la multitud y el techo, el uno en el otro, como una lluvia de chispas y un remolino de manchas flotantes.⁷ Y en *Coeur fidèle*, de Epstein, la verbena en la que todo tiende hacia la simultaneidad del movimiento del sujeto que ve y del movimiento visto, en una vertiginosa pérdida de puntos fijos. Y no hay duda de que aquí la imagen-percepción había sido transformada ya por una conciencia estética (véase la célebre «fotogenia» de la escuela francesa). Pero esa conciencia estética no era todavía la conciencia formal y reflexiva que superaba al movimiento, era una conciencia «ingenua», o más bien no-tética, como dirían los fenomenólogos, una conciencia en acto que amplificaba el movimiento y lo llevaba a la materia, con toda la alegría de descubrir la actividad del montaje y de la cámara. Era otra cosa, ni más ni menos buena.

Se ha hablado mucho de la afición de Jean Renoir por el agua que corre. Pero ésta es una afición de toda la escuela francesa (aunque Renoir le haya conferido una dimensión muy especial). En la escuela francesa es unas veces el río y su curso, otras el canal, sus esclusas y chalanas, otras el mar, su frontera con la tierra, el puerto, el faro como valor luminoso. Si hubiesen pensado en una cámara pasiva, la hubieran instalado ante el agua que corre. L'Herbier había comenzado por un proyecto, *Le torrent*, cuyo personaje principal sería el agua. Y en *L'homme du large*, el mar no era sólo un particular objeto de percepción, sino un sistema perceptivo distinto de las percepciones terrestres, un «lenguaje» diferente del lenguaje de la tierra.⁸ Gran parte de la obra de Epstein, y gran parte de la obra de Grémillon, constituyen una suerte de escuela bretona que cumple el sueño cinematográfico de un drama sin personaje, o que, al menos, iría de la Naturaleza al hombre. ¿Cuál es

7. Véase la descripción de Lotte Eisner, *L'écran démoniaque*, Encyclopédie du cinéma, pág. 147.

8. Véanse los comentarios de Henri Langlois, citados por Noël Burch, *Marcel L'Herbier*, Seghers, pág. 68.

la razón de que el agua parezca responder a todas las exigencias de esta escuela francesa, exigencia estética abstracta, exigencia documental social, exigencia narrativa dramática? La primera de estas razones es que el agua es el medio ideal para extraer de él el movimiento de la cosa movida, o incluso la movilidad del movimiento mismo: de ahí su importancia óptica y sonora en las búsquedas rítmicas. Lo que Gance había comenzado con el hierro, con el ferrocarril, el elemento líquido iba a prolongarlo, transformarlo y expandirlo en todas direcciones. Jean Mitry, en sus tentativas experimentales, empezaba con el ferrocarril y después pasaba al agua, como la imagen que podía ofrecernos más profundamente lo real como vibración: de *Pacific 231 a Images pour Debussy*.⁹ Y la obra documental de Grémillon recorre este movimiento, de la mecánica de los sólidos a una mecánica de los fluidos, de la industria a su trasfondo marino.

El abstracto líquido es también el medio concreto de un tipo de hombres, de una raza de hombres que no viven en absoluto como los terrestres, que no perciben ni sienten como ellos: Ouessant, y después Seint, proporcionan a Epstein el documental por excelencia en que sólo los habitantes pueden desempeñar su propio papel (*Finis terrae, Mor Vran*). Por último, el límite entre la tierra y las aguas pasa a ser lugar de un drama donde se enfrentan, por una parte, las ataduras terrestres y, por la otra, las amarras, los remolques, las cuerdas móviles y libres. *La belle Nivernaise* de Epstein oponía ya, en función de la chalana, la salidez de la tierra a la fluidez del cielo y de las aguas. *Maldone* de Grémillon oponía la organización de las raíces, tierra y hogar, a la composición del canal «hombre-barco-caballo». El drama estaba en que había que romper con los vínculos de la tierra, el padre con el hijo, el esposo con la esposa y la querida, la mujer con el amante, el niño con los padres, había que volverse solitario para alcanzar la solidaridad de los hombres, la solidaridad de clase. Y, aunque no esté excluida una reconciliación final, el faro o la presa eran el lugar de un sangriento choque entre la locura de la tierra y la justicia superior del agua: la demencia del hijo rabioso en *Gardiens du phare*, la gran caída del castellano vestido de disfraz en *Lumiè-*

9. Jean Mitry, *Le cinéma expérimental*, Seghers, págs. 211-217.

re d'été. No todo oficio es marino, ciertamente; pero la idea de Grémillon es que el proletario o el trabajador rehace en todas partes, incluso en tierra y hasta en el elemento aéreo de *Le ciel est à vous*, las condiciones de una población flotante, de un pueblo de mar, apto para revelar y transformar la índole de los intereses económicos y comerciales que están en juego en una sociedad, a condición, según la fórmula marxista, de «cortar el cordón umbilical que lo liga a la tierra». ¹⁰ Es en este sentido que los oficios marinos no son una supervivencia o un folklore insular; son el horizonte de todo oficio, incluso el de la mujer-médico de *L'amour d'une femme*. Ellos ponen al descubierto la relación con el Elemento, y con el Hombre, presente en todo oficio; y hasta la mecánica, la industria, la proletarización encuentran su verdad en un imperio de los mares (o de los aires). Grémillon se oponía con todas sus fuerzas al ideal familiar y terrestre de Vichy. Pocos autores filmaron tan bien el trabajo de los hombres, pero descubriendo en él un equivalente del mar: hasta las piedras desmoronándose son como olas.

Son dos sistemas en oposición, las percepciones, afecciones y acciones de los hombres de tierra, y las percepciones, afecciones y acciones de los hombres del agua. Se lo ve claramente en *Remorques*, de Grémillon, donde el capitán en tierra es devuelto a centros fijos, imágenes de la esposa o de la amante, imagen del chalet frente al mar, que son otros tantos puntos de subjetivación egoístas, mientras que el mar le presenta una objetividad como universal variación, solidaridad de todas las partes, justicia más allá de los hombres, donde el punto fijo de los remolques, siempre puesto en cuestión, no vale más que entre dos movimientos. Pero *L'Atalante*, de Vigo, llevaría esta oposición a su cúspide. Como demuestra J. P. Bamberger, en tierra y sobre el agua, dentro del agua, el régimen de movimiento no es el mismo, la «gracia» no es la misma: el movimiento terrestre está en un desequilibrio constante, pues la fuerza motriz se halla siempre fuera del centro de gravedad (la bicicleta del vendedor ambulante); mientras que el movimiento acuático se confunde con el desplazamiento del centro de gravedad según una ley objetiva simple, recta o elíptica (de ahí la aparente

10. Paul Virilio ha mostrado el origen y el modelo marítimos del proletariado en un texto que se aplicaría muy bien al cine de Grémillon: *Vitesse et politique*, Ed. Galilée, pág. 50.

torpeza de este movimiento cuando se efectúa en tierra o incluso sobre la chalana, marcha de cangrejo, reptación o remolino, pero es como la gracia de otro mundo). Y en tierra, el movimiento se cumple de un punto a otro, está siempre entre dos puntos, mientras que, sobre el agua, es el punto el que está entre dos movimientos: él indica así la conversión o la inversión del movimiento, según la relación hidráulica de un picado y un contra-picado que reaparece en el movimiento de la propia cámara (la caída final del cuerpo enlazado de los amantes no tiene término, pero se convierte en movimiento ascendente). Tampoco el régimen de la pasión, de la afección, es el mismo: en un caso, dominado por la mercancía, el fetiche, la vestimenta, el objeto parcial y el objeto-recuerdo; en el otro, accediendo a lo que se pudo llamar la «objetividad» de los cuerpos, que puede revelar la horrible fealdad bajo la ropa pero también la gracia bajo una tosca apariencia. Si hay una conciliación de la tierra y el agua, es en el padre Jules, pero porque él espontáneamente sabe imponer a la tierra la ley mismo del agua: su camarote puede reunir los fetiches más extraordinarios, objetos parciales, recuerdos y desperdicios; con ellos hace no una memoria sino un puro mosaico de estados presentes, hasta el viejo disco que vuelve a funcionar.¹¹ Y, por fin, en el agua se desarrolla una función de videncia, en contraste con la visión terrestre: en el agua la amada desaparecida se revela, como si la percepción gozara de un alcance y de una interacción, de una verdad que sobre la tierra no tiene. En Niza inclusive, era la presencia del agua lo que permitía describir a la burguesía como un cuerpo orgánico monstruoso.¹² Ella era quien revelaba bajo las vestimentas la horrible fealdad de los cuerpos burgueses, como ahora revela la suavidad y la fuerza del cuerpo amado. La burguesía queda reducida a la objetividad de un cuerpo-fetiche, de un cuerpo-desperdicio, al que la infancia, el amor, la navegación oponen su cuerpo íntegro. Una «objetividad», un equilibrio, una justicia que no son de la tierra: he aquí lo propio del agua.

11. Nos servimos de un texto inédito de Jean-Pierre Bamberger sobre *L'Atalante*.

12. Amengual ha planteado claramente la cuestión: ¿por qué razón Vigo presenta a la burguesía bajo sus rasgos biológicos y no políticos y económicos? Este autor responde invocando ya una función de videncia, y de «objetividad» de los cuerpos. Véase *Vigo, Etudes cinématographiques* (Amengual analiza también los movimientos de picado en Vigo).

Finalmente, lo que la escuela francesa encontraba en el agua era la promesa o la indicación de otro estado de percepción: una percepción más que humana, una percepción que ya no se obtenía de los sólidos, para la que el sólido ya no era el objeto, la condición, el medio. Una percepción más fina y más vasta, una percepción molecular, propia de un «cine-ojo». Y habiéndose partido de una definición real de los dos polos de la percepción, ése era el desenlace: la imagen-percepción no iba a reflejarse en una conciencia formal sino que se escindiría en dos estados, uno molecular y el otro *molaire*,* uno líquido y el otro sólido, uno arrastrando y borrando al otro. El signo de percepción no sería, pues, un «dici-signo», sino un *reume*^{13 **}. Mientras que el dici-signo trazaba un cuadro que aislaba y solidificaba la imagen, el *reume* remitía a una imagen que se hacía líquida y que pasaba a través o por debajo del cuadro. La conciencia-cámara se convertía en un *reume*, porque se actualizaba en una percepción fluyente y de este modo alcanzaba una determinación material, una materia-flujo. Sin embargo, ese otro estado, esa otra percepción, esa función de videncia, la escuela francesa la indicaba más que tomarla sobre sí: salvo en sus tentativas abstractas (en las que participa el *Taris, roi de l'eau*, de Vigo), hacía de ella no la nueva imagen sino el límite o el punto de fuga de las imágenes-movimiento, de las imágenes-promedio, en el marco de una historia todavía sólida. No era esto, desde luego, una señal de inferioridad, tan impregnada de ritmo estaba esa historia.

* Adjetivo de *mol*, *molécula-gramo*. No tiene otro equivalente en castellano. [T.]

13. En su clasificación de los signos, lo que Peirce distingue del «dici-signo» (proposición) es el «rema [*rhème*] (palabra). Pasolini toma este término de Peirce, rema, pero introduciendo en él una idea muy general de flujo: el plano cinematográfico «debe fluir» y es, por tanto, un «rema» (*L'expérience hérétique*, pág. 271). Pero, voluntariamente o no, Pasolini incurre aquí en un error etimológico. En griego, lo que *fluye* es un *rheume* (o *reume*). Así pues, nosotros utilizamos este término para designar, no un carácter general del plano, sino un signo especial de la imagen-percepción.

** Habida cuenta de lo expresado por el autor en nota al pie (13), no es posible utilizar aquí el término «rema», por lo demás admitido con esta forma en los textos en lengua castellana que menciona este concepto de Peirce. A su vez, el término empleado por el autor, *reume*, no resulta castellanizable por razones que son de toda evidencia. Le dejamos, pues, su forma francesa. [T.]

3

El sistema en sí de la universal variación es lo que Vertov se proponía obtener o alcanzar con el «Cine-ojo». Todas las imágenes varían unas en función de las otras, sobre todas sus caras y en todas sus partes. El propio Vertov define el cine-ojo: lo que «engancha uno con otro cualquier punto del universo en cualquier orden temporal».¹⁴ Cámara lenta, acelerado, sobreimpresión, fragmentación, desmultiplicación, micro-toma, todo está al servicio de la variación y de la interacción. No es un ojo humano ni tan siquiera mejorado. Porque si el ojo humano puede superar algunas de sus limitaciones con ayuda de aparatos e instrumentos, hay una que no puede superar porque es su propia condición de posibilidad: su inmovilidad relativa como órgano de recepción, que hace que todas las imágenes varíen para una sola, en función de una imagen privilegiada. Y si se considera la cámara como aparato para tomar vistas, está sometida a la misma limitación condicionante. Pero el cine no es simplemente la cámara, es el montaje. Y el montaje es, sin duda, una construcción desde el punto de vista del ojo humano, pero deja de serlo desde el punto de vista de otro ojo; es la pura visión de un ojo no humano, de un ojo que se hallaría en las cosas. La universal variación, la universal interacción (la modulación) es ya lo que Cézanne llamaba el mundo anterior al hombre, «alba de nosotros mismos», «caos irisado», «virginidad del mundo». No ha de sorprender el que tengamos que construirlo, puesto que sólo se da al ojo que no tenemos. Mitry tiene que tomar un decidido partido para denunciar en Vertov una contradicción que, sin embargo, no osaría reprochar a un pintor: pseudo-contradicción entre la creatividad (del montaje) y la integridad (de lo real).¹⁵ Lo que hace el montaje, según Vertov, es llevar la percepción a las cosas, poner la percepción en la materia, de tal manera que cualquier punto del espacio perciba él mismo todos los puntos sobre los cuales actúa o que actúan sobre él, por lejos que se extiendan esas acciones y esas reacciones. Tal es la definición de la objetividad, «ver sin fronteras ni distancias». En este senti-

14. Vertov, *Articles, journaux, projets*, 10-18, págs. 126-127.

15. Mitry, *Histoire du cinéma muet*, III, Ed. Universitaires, pág. 256: «No se puede defender el montaje y al mismo tiempo sostener la integridad de lo real. La contradicción es flagrante.»

do, pues, todos los procedimientos estarán permitidos, ya no son trucajes.¹⁶ Lo que el materialista Vertov realiza por medio del cine es el programa materialista del primer capítulo de *Materia y memoria*: el en-sí de la imagen. El cine-ojo, el ojo no-humano de Vertov, no es el ojo de una mosca o de un águila o el de cualquier otro animal. Tampoco es, a la manera de Epstein, el ojo del espíritu, que estaría dotado de perspectiva temporal y comprendería el todo espiritual. Es, por el contrario, el ojo de la materia, el ojo en la materia, que no está sometido al tiempo, que ha «vencido» al tiempo, que accede al «negativo del tiempo», y no conoce otro todo que el universo material y su extensión (Vertov y Epstein se distinguen aquí como dos niveles diferentes del mismo conjunto, cámara-montaje).

Es la primera composición de Vertov. Ante todo, una composición maquinística de las imágenes-movimiento. Habíamos visto que la desviación, el intervalo entre dos movimientos, traza un lugar vacío que prefigura al sujeto humano en cuanto que éste se apropia de la percepción. Pero, para Vertov, lo más importante será restituir los intervalos a la materia. Este es el sentido del montaje, y de la «teoría de los intervalos», más profunda que la del movimiento. El intervalo no será ya lo que se para una reacción de la acción recibida, lo que mide la inconmensurabilidad y la imprevisibilidad de la reacción, sino por el contrario lo que, dada una acción en un punto del universo, encontrará la reacción apropiada en otro punto cualquiera y por distante que esté («encontrar en la vida la respuesta a la cuestión tratada, la resultante entre los millones de hechos que presentan una relación con esa cuestión»). La originalidad de la teoría vertoviana del intervalo estriba en que éste ya no indica el abrirse de una desviación, la puesta a distancia entre dos imágenes consecutivas, sino, por el contrario, la puesta en correlación de dos imágenes lejanas (inconmensurables desde el punto de vista de nuestra percepción humana). Por otra parte, el cine no podría moverse así de un extremo al otro del universo si no dispusiera de un agente capaz de hacer que todas las partes confluyan: lo que Vertov extrajo del espíritu, es decir, el poder

16. Vertov (*ibid.*): «La toma rápida, la microtoma, la toma al revés, la toma de animación, la toma móvil, la toma con los ángulos de visión más inesperados, etc., no se consideran trucajes sino procedimientos normales, que se pueden emplear con gran amplitud».

de un todo que no cesa de hacerse, pasará ahora al correlato de la materia, sus variaciones e interacciones. En efecto, la disposición maquinística de las cosas, de las imágenes en sí, tiene por correlato una disposición colectiva de enunciación. Ya en el cine mudo Vertov utilizaba los títulos entre secuencias de una manera original: la palabra formaba un bloque con la imagen, una suerte de ideograma.¹⁷ Son los dos aspectos fundamentales de la composición: la máquina de imágenes es inseparable de un tipo de enunciados, de una enunciación propiamente cinematográfica. A todas luces, en Vertov se trata de la conciencia soviética revolucionaria, del «desciframiento comunista de la realidad». Este reúne al hombre del mañana con el mundo anterior al hombre, al hombre comunista con el universo material de las interacciones definido como «comunidad» (acción recíproca entre el agente y el paciente).¹⁸ *La sexta parte del mundo* muestra, en el seno de la URSS, las interacciones a distancia de los pueblos más diversos, de las multitudes, las industrias, las culturas, intercambios de toda clase venciendo al tiempo.

Annette Michelson tiene razón al decir que *El hombre de la cámara* representa una evolución en Vertov, como si éste hubiese descubierto una concepción más completa de la composición. Porque la precedente se quedaba en la imagen-movimiento, es decir, en una imagen compuesta de fotogramas, en una imagen-media dotada de movimiento. Era pues, todavía, una imagen que correspondía a la percepción humana, cualquiera que fuese el tratamiento a que el montaje la sometiera. Pero, ¿qué sucede si el montaje se introduce hasta en la componente de la imagen? Se asciende de la imagen de una campesina a una serie de fotogramas de esta campesina, o bien se va de una serie de fotogramas de niños a las imágenes de estos niños en movimiento. Conforme una extensión del procedimiento, se confronta la imagen de un ciclista en plena carrera con la misma imagen filmada otra vez, reflejada, presentada como proyección sobre una pantalla. *Paris qui dort*, film de René Clair, ejerció una gran influencia sobre Vertov: en este film se aunaba un mundo humano a la ausencia del hombre. El rayo del sabio loco (el cineasta) congelaba el movimiento, bloqueaba la acción para

17. Véase Abramov, *Dziga Vertov*, Premier plan, págs. 40-42.

18. Véase la definición de la categoría de «comunidad» en Kant, *Crítica de la razón pura*.

liberarla en una suerte de «descarga eléctrica». La ciudad-desierto, la ciudad ausente de sí misma no cesará de asediar al cine, como si poseyera un secreto. El secreto, es un nuevo sentido de la noción de intervalo: ésta designa ahora el punto en que el movimiento se detiene, y, deteniéndose, va a poder invertirse, acelerarse, aminorarse... Ya no basta simplemente con invertir el movimiento, como Vertov cuando en nombre de la interacción iba de la carne muerta a la carne viva. Hay que alcanzar el punto que hace posibles la inversión o la modificación.¹⁹ Porque, para Vertov, el fotograma no es un simple retorno a la fotografía: si pertenece al cine, es porque constituye el elemento genético de la imagen, o el elemento diferencial del movimiento. El fotograma no «termina» el movimiento sin ser también el principio de su aceleración, de su aminoración, de su variación. Es la vibración, la sollicitación elemental de la que el movimiento se compone a cada instante, el *clínamen* del materialismo epicúreo. Además, el fotograma es inseparable de la serie que lo hace vibrar, en relación con el movimiento resultante. Y si el cine supera la percepción humana hacia una percepción diferente, es en el sentido de que alcanza el *elemento genético* de toda percepción posible, es decir, el punto que cambia y hace cambiar la percepción, diferencial de la percepción misma. Vertov afectúa, por tanto, los tres aspectos inseparables de una misma superación: de la cámara al montaje, del movimiento al intervalo, de la imagen al fotograma.

Como cineasta soviético que es, Vertov tiene del montaje una concepción dialéctica. Pero resulta que el montaje dialéctico es menos un trazo de unión que un lugar de enfrentamiento, de oposición. Si Eisenstein denuncia las «payasadas formalistas» de Vertov, es que seguramente los dos autores no tienen la misma concepción ni la misma práctica de la dialéctica. Para Eisenstein, no hay más dialéctica que la del hombre y la Naturaleza, del hombre dentro de la Naturaleza y de la Naturaleza dentro del hombre, «no-indiferente Naturaleza» y Hombre no-separado. Para Vertov, la dialéctica está en la materia y es de la materia,

19. Annette Michelson («L'homme à la caméra de la magie à l'épistémologie», en *Cinéma, théorie, lectures*, Klincksieck) examinó todos estos temas: la profundización de la teoría del intervalo y de la inversión, el tema de la ciudad mientras duerme, el papel desempeñado por el fotograma en Vertov (y la comparación con René Clair).

y no puede unir sino una percepción no-humana al superhombre del porvenir, la comunidad material y el comunismo formal. Tanto más fácil es concluir en las diferencias que separan a Vertov por un lado y por el otro a la escuela francesa. Si se consideran los procedimientos idénticos de un lado y de otro, montaje cuantitativo, acelerado, aminorado, sobreimpresión o incluso inmovilización, resulta que en los franceses estos procedimientos muestran ante todo una potencia espiritual del cine, una cara espiritual del «plano»: es el espíritu el que permite al hombre superar los límites de la percepción y, como dice Gance, las sobreimpresiones son imágenes de sentimientos y de pensamientos por las cuales el alma «envuelve» al cuerpo y lo «precede». Muy distinto es el empleo de la sobreimpresión por Vertov, para quien ella expresará la interacción de puntos materiales distantes, y el acelerado o la cámara lenta, la diferencial del movimiento físico. Pero quizá no sea aun este punto de vista el que permite entender la diferencia radical. Ella surge en cuanto se vuelve a las razones por las que los franceses privilegiaban la imagen líquida: ahí la percepción humana traspasaba sus propios límites, y el movimiento descubría la totalidad espiritual que él expresaba; en cambio, para Vertov, la imagen líquida es aún insuficiente, y no alcanza al *grano* de la materia. El movimiento debe superarse, pero hacia su elemento material energético. Así pues, la imagen cinematográfica no tiene su signo en el «reume», sino en el «grama», el engrama, el fotograma. Es su signo de génesis. En última instancia, habría que hablar de una percepción gaseosa y no ya líquida. Porque, si se parte de un estado sólido en que las moléculas no son libres de desplazarse (percepción *molaire* o humana), en seguida se pasa a un estado líquido, en que las moléculas se desplazan y se deslizan unas entre las otras, pero finalmente se llega a un estado gaseoso, definido por el libre recorrido de cada molécula. Tal vez se debiese llegar hasta ahí según Vertov, hasta el grano de la materia o la percepción gaseosa, más allá del flujo.

En todo caso, hasta ahí llegará el cine experimental norteamericano, el cual, rompiendo con el lirismo acuático de la escuela francesa, reconocerá la influencia de Vertov. En todo un aspecto de este cine se trata cabalmente de alcanzar una percepción pura, tal como ella es en las cosas o en la materia, por lejos que se extiendan las interacciones moleculares. Brakhage explo-

ra un mundo cezariano anterior a los hombres, un alba de nosotros mismos, filmando todos los verdes vistos por un chiquillo en un prado.²⁰ Michael Snow despoja a la cámara de un centro y filma la universal interacción de imágenes que varían unas con respecto a las otras, sobre todas sus caras y en todas sus partes (*La región centrale*²¹). Belson y Jacobs ascienden desde las formas y movimientos coloridos hacia las fuerzas moleculares o atómicas (*Phenomena, Momentum*). Con todo, si en este cine hay una constante, es sin duda la construcción de un estado gaseoso de la percepción, por diversos medios. El montaje parpadeante: el fotograma se desprende más allá de la imagen media, y la vibración más allá del movimiento (de ahí la noción de «fotograma-plano», definido por el procedimiento del bucle, donde una serie de fotogramas se repite con intervalos eventuales que permiten la sobreimpresión). El montaje hiperrápido: desprendimiento del punto de inversión o de transformación (porque la inmovilización de la imagen tiene por correlato la extremada movilidad del soporte, y el fotograma actúa como el elemento diferencial del que resultan fulgurancia y precipitación). La refilmación o regrabación: desprendimiento del grano de materia (pues la refilmación produce un achatamiento del espacio, que cobra una textura puntillista al estilo de Seurat, permitiendo captar la interacción a distancia de dos puntos).²² En todos estos aspectos, el fotograma no es un retorno a la fotografía sino, más bien, según la fórmula de Bergson, la captación creadora de esa foto «tomada y sacada en el interior de las cosas y para todos los puntos del espacio». Y, del trabajo

20. Véase Marcorelles, *Eléments pour un nouveau cinéma*, Unesco: «¿Cuántos colores existen en el campo para un niño que gatea, inconsciente del verde?»

21. Snow filma un «paisaje deshumanizado», sin ninguna presencia humana, y somete la cámara a un aparato automático que varía continuamente sus movimientos y ángulos. Con ello libera al ojo de su condición de inmovilidad relativa y de dependencia a coordenadas. Véase *Cahiers du cinéma*, n.º 296, enero de 1979 (Marie-Christine Questerbert: «Accionada por la máquina, regulada por el sonido, la mira de la cámara no está centrada en absoluto sobre la visión frontal perspectiva. Sigue siendo monocular, pero el ojo en cuestión es un ojo vacío, hipermóvil»).

22. El artículo de P.-A. Sitney, «Le film structurel», en *Cinéma, théorie, lectures*, analiza todos estos aspectos en función de los principales autores del cine experimental americano: especialmente, la constitución del «plano-fotograma» y del bucle; el parpadeo en Markopoulos, Conrad, Sharits; la velocidad en Robert Breer; la granulación en Gehr, Jacobs, Landow.

del fotograma al vídeo, se asiste cada vez más a la constitución de una imagen definida por parámetros moleculares.

Todos estos procedimientos se confabulan y varían para formar el cine como disposición maquinística de las imágenes-materia. Aún quedaría por saber cuál es la disposición de enunciación correspondiente, puesto que la respuesta de Vertov (la sociedad comunista) ha perdido su sentido. ¿La respuesta puede ser: la droga como comunidad americana? Sin embargo, si la droga actúa en este aspecto, no es sino por la experimentación perceptiva que induce, y que puede obtenerse por muy otros medios. A decir verdad, no podremos plantear el problema de la enunciación hasta que no seamos capaces de analizar la imagen sonora por sí misma. Si nos ceñimos al programa iniciático de Castaneda, observamos que éste atribuye a la droga la facultad de *parar el mundo*, de desliar la percepción del «hacer», es decir, sustituir las percepciones sensorio-motrices por percepciones ópticas y sonoras puras; *hacer ver los intervalos moleculares*, los agujeros en los sonidos, en las formas, e incluso en el agua: pero también, en ese mundo parado y por esos agujeros en el mundo, *hacer pasar líneas de velocidad*.²³ Es el programa del tercer estado de la imagen, la imagen gaseosa, más allá de lo sólido y de lo líquido: alcanzar «otra» percepción, que es igualmente el elemento genético de toda percepción. La conciencia-cámara se eleva a una determinación, no ya formal o material, sino genética y diferencial. Hemos pasado de una definición real a una definición genética de la percepción.

El film de Landow, *Bardo Follies*, resume en este aspecto el conjunto del proceso y el paso del estado líquido al estado gaseoso: «El film empieza con una imagen impresa en bucle de una mujer flotando con un salvavidas y que nos saluda con cada repetición del bucle. Después de unos diez minutos (hay también una versión más corta), el mismo bucle aparece dos veces en el interior de dos círculos sobre fondo negro. Luego, una pausa, y aparecen tres círculos. La imagen del film en los círculos comienza a arder, provocando la expansión de un moño burbujeante en el que predomina el anaranjado. Toda la pantalla queda ocupada por el fotograma ardiendo y desintegrándose en cámara lenta, en un "flou" extremadamente granuloso. Arde otro

23. Véase Castaneda, sobre todo *Voir*, Gallimard.

fotograma; toda la pantalla palpita de celuloide fundiéndose. Este efecto se obtuvo probablemente por varias series de refilmación sobre pantalla, y el resultado es que la propia pantalla parece palpar y consumirse. La tensión del bucle desincronizado se mantiene a todo lo largo de este fragmento en que la película misma parece morir. Tras un largo momento, la pantalla se divide en burbujas de aire en el agua, filmadas a través de un microscopio con filtros coloreados, de un color diferente en cada lado de la pantalla. Cambios de distancia focal hacen perder su forma a las burbujas, que se disuelven una en la otra y los cuatro filtros coloreados se mezclan. Al final, unos cuarenta minutos después del primer bucle, la pantalla se pone blanca.»²⁴

24. Sitney, pág. 348.

6. La imagen-afección: rostro y primer plano

1

La imagen-afección no es otra cosa que el primer plano, y el primer plano, no otra cosa que el rostro... Eisenstein sugería que el primer plano no era únicamente un tipo de imagen entre otros, sino que ofrecía una lectura afectiva de todo el film. Así sucede en la imagen-afección: ella es, a la par, un tipo de imagen y una componente de todas las imágenes. Pero esto no nos explica todo. *¿En qué sentido el primer plano es idéntico a la imagen-afección entera? ¿Y por qué el rostro sería idéntico al primer plano, si éste parece producir únicamente una amplificación del rostro, y también de muchas otras cosas? ¿Cómo podríamos extraer, del rostro amplificado, unos polos capaces de guiarnos en el análisis de la imagen-afección?*

Partamos de un ejemplo que, precisamente, no es un ejemplo de rostro: un reloj de pared que nos es presentado en primer plano varias veces. *Una imagen de este género tiene, sin duda, dos polos. Por una parte, tiene unas manecillas animadas por micromovimientos al menos virtuales, aunque nos la muestren una sola vez, o varias de a largos intervalos: las manecillas entran necesariamente en una serie intensiva que indica un ascenso hacia... o tiende hacia un instante crítico, prepara un paroxismo. Por otra parte, tiene un cuadrante como superficie receptiva inmóvil, placa receptiva de inscripción, suspenso impenetrable: es *unidad reflejante y reflejada.**

La definición bergsoniana del afecto destacaba exactamente estas dos características: una tendencia motriz sobre un nervio sensible. En otros términos, una serie de micromovimientos sobre una placa nerviosa inmovilizada. Cuando una parte del cuerpo ha debido sacrificar lo esencial de su motricidad para convertirse en soporte de órganos de recepción, éstos sólo tendrán principalmente tendencias al movimiento o micromovimientos capaces, para un mismo órgano o de un órgano al otro, de entrar en series intensivas. El móvil ha perdido su movimiento de extensión, y el movimiento ha pasado a ser movimiento de expresión. Este conjunto de una unidad reflejante inmóvil y de movimientos intensos expresivos constituye el afecto. Pero ¿no es esto lo mismo que un Rostro en persona? El rostro es esa placa nerviosa portaórganos que ha sacrificado lo esencial de su movilidad global, y que recoge o expresa al aire libre toda clase de pequeños movimientos locales que el resto del cuerpo mantiene por lo general enterrados. Y cada vez que descubramos en una cosa esos dos polos, superficie reflejante y micromovimientos intensivos, podremos decir: esa cosa fue tratada como un rostro, fue «encarada» o más bien «rostrificada», y a su vez ella nos clava la vista,* nos observa... aunque no se parezca a un rostro. Como el primer plano de reloj. En cuanto al rostro mismo, no se dirá que el primer plano lo trata, que lo somete a un tratamiento cualquiera: no hay primer plano *de* rostro, el rostro es en sí mismo primer plano, el primer plano es por sí mismo rostro, y ambos son el afecto, la imagen-afección.

En la pintura, las técnicas del retrato nos han habituado a esos dos polos del rostro. El pintor capta unas veces el rostro como un contorno en una línea envolvente que traza la nariz, la boca, el borde de los párpados y hasta la barba y el casquete: es una superficie de rostrificación. Otras, en cambio, el pintor trabaja con trazos dispersos tomados de la masa, líneas fragmentarias y quebradas que indican aquí el estremecimiento de los labios, allí el brillo de una mirada, y que generan una materia más o menos rebelde al contorno: son rasgos de rostriedad.¹ Y no es casual que el afecto se presente bajo estos dos aspectos

* Juego múltiple de palabras en torno a *visage*, rostro, que la traducción sólo puede sugerir en forma parcial. [T.]

1. Acerca de estas dos técnicas del retrato, véase Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Gallimard, págs. 43-44.

en las grandes concepciones de las Pasiones que atraviesan tanto la filosofía como la pintura: lo que Descartes y Le Brun llaman *admiraación*, y que marca un mínimo de movimiento para un máximo de unidad reflejante y reflejada sobre el rostro; y lo que nosotros llamamos *deseo*, inseparable de pequeñas sollicitaciones o impulsiones que componen una serie intensiva expresada por el rostro. Poco importa que unos consideren la admiración como el origen de las pasiones, y que otros pongan en primer lugar el deseo, o la inquietud, porque la inmovilidad misma supone la neutralización recíproca de micromovimientos correspondientes. Más que de un origen exclusivo, se trata de dos polos, unas veces prevaleciendo uno sobre el otro y mostrándose casi puro, y otras mezclándose los dos en un sentido o en el otro.

Según las circunstancias, a un rostro se le pueden formular dos tipos de preguntas: ¿en qué piensas? O bien: ¿qué te pasa, qué tienes, qué sientes o experimentas? Unas veces el rostro está pensando en algo, se fija sobre un objeto, y tal es el sentido de la admiración o del asombro que el *wonder* inglés ha conservado. En tanto que piensa en algo, el rostro vale sobre todo por su contorno envolvente, por su unidad reflejante que eleva a sí todas las partes. Otras veces, en cambio, experimenta o siente algo, y entonces vale por la serie intensiva que sus partes atraviesan sucesivamente hasta un paroxismo, obteniendo cada parte una suerte de independencia momentánea. Aquí se reconocen ya dos tipos de primer plano, uno que llevaría sobre todo la firma de Griffith, y el otro la de Eisenstein. Son famosos los primeros planos de Griffith en que todo está organizado por el contorno puro y delicado de un rostro femenino (en especial el procedimiento del iris): una joven pensando en su marido, en *Enoch Arden*. Pero en *Lo viejo y lo nuevo*, de Eisenstein, el bello rostro del pope se disuelve en provecho de una mirada pérfida que se enlaza al estrecho cogote y al lóbulo de la oreja: es como si unos rasgos de rostredad escaparan al contorno y pusieran de manifiesto el resentimiento del sacerdote.

Se ha de evitar creer que el primer polo está reservado a las emociones suaves, y el segundo a las pasiones oscuras. Deberá recordarse, por ejemplo, que Descartes considera el desprecio

como un caso particular de la «admiración».² De un lado hay maldades reflejantes, terrores y desesperaciones reflejados, incluso y sobre todo entre las jóvenes mujeres de Griffith o de Stroheim. Del otro, series intensivas de amor o de ternura. Más aún, cada aspecto reúne estados de rostro muy dispares. El aspecto *wonder* puede afectar a un rostro impasible que persigue un pensamiento impenetrable o criminal; pero también puede apoderarse de un rostro juvenil y curioso, tan animado de pequeños movimientos que éstos se funden y neutralizan (por ejemplo, en *Capricho imperial*, de Sternberg, la emperatriz, siendo aún una muchacha, mira en todas direcciones y se asombra de todo, mientras los enviados rusos se la llevan). Y el otro aspecto no ofrece una variedad menor, según las series consideradas.

¿Cuál es, pues, el criterio de distinción? En realidad, nos hallamos ante un rostro intensivo cada vez que los rasgos se escapan del contorno, se ponen a trabajar por su cuenta y forman una serie autónoma que tiende hacia un límite o franquea un umbral: serie ascendente de la ira, o, como dice Eisenstein, «línea montante de la pena» (*El acorazado Potemkin*). Por eso este aspecto serial se encarna mejor a través de varios rostros simultáneos o sucesivos, aunque uno solo pueda bastar si pone en serie sus diversos órganos o rasgos. La serie intensiva revela aquí su función, que es pasar de una cualidad a otra, desembo-car en una nueva cualidad. Producir una nueva cualidad, operar un salto cualitativo, esto es lo que Eisenstein reclamaba para el primer plano: del pope-hombre de Dios al pope-explotador de campesinos; de la ira de los marineros a la explosión revolucionaria; de la piedra al grito, como en las tres posturas de los leones de mármol («y las piedras rugieron...»).

Por el contrario, estamos ante un rostro reflexivo o reflejante cuando los rasgos permanecen agrupados bajo la dominación de un pensamiento fijo o terrible, pero inmutable y sin devenir, en cierto modo eterno. En *La culpa ajena*, de Griffith, la joven martirizada conserva un rostro petrificado que, muerto ya, pa-

2. Descartes, *Les passions de l'âme*, § 54: «A la admiración se une la estima o el desprecio, según admiremos la grandeza de un objeto o su nequieñez.» Hay ediciones castellanas: *Las pasiones del alma*, Bs. As., Aguilar Argentina, 1971; ídem, Barcelona, Península, 1972. Para la concepción de la admiración en Descartes y en el pintor Le Brun, véase el excelente análisis de Henri Souchon, *Etudes philosophiques*, 1, 1980.

rece aún cavilar y preguntar por qué, mientras el chino enamorado, por su parte, guarda en su rostro el estupor del opio y la reflexión de Buda. Cierto es que este caso del rostro reflejante parece menos bien determinado que el otro. Porque la relación entre un rostro y aquello en lo que él piensa es a menudo arbitraria. Si una muchacha de Griffith piensa en su marido, nosotros no podemos saberlo sino porque vemos la imagen del marido inmediatamente después: había que esperar, y el nexo parece únicamente asociativo. Tanto que puede ser más sólido si invierte el orden y empieza por un primer plano objeto que nos informará sobre el inminente pensamiento del rostro: en la *Lulú* de Pabst, el primer plano del cuchillo nos prepara para el terrible pensamiento de Jack el destripador (o en *El asesino vive en el 21*, de Clouzot, grupos tornasolados de tres objetos nos hacen comprender que la heroína está pensando en la cifra 3 como clave del misterio). Sin embargo, aún no hemos alcanzado lo más profundo del rostro-reflexión. Es indudable que la reflexión mental es el proceso por el cual se piensa en algo. Pero en el cine está acompañada por una reflexión más radical que expresa una cualidad pura, común a varias cosas muy diferentes (objeto que la lleva, cuerpo sobre el que se ejerce, idea que la representa, rostro que tiene esa idea...). En Griffith, los rostros reflejantes de las muchachas pueden expresar lo Blanco, pero es también el blanco de un copo de nieve retenido por una pestaña, el blanco espiritual de una inocencia interior, el blanco disuelto de una degradación moral, el blanco hostil y cortante del banco de hielo por el que la heroína deambulará (*Las dos tormentas*). En *Mujeres enamoradas*, Ken Russell supo instrumentar la cualidad común a un rostro endurecido, a una frigididad interior y a un glaciar mortuorio. En suma, el rostro reflejante no se contenta con pensar en algo. Así como el rostro intensivo expresa una Potencia pura, es decir que se define por una serie que nos hace pasar de una cualidad a otra, el rostro reflexivo expresa una Cualidad pura, es decir, un «algo» común a varios objetos de naturaleza diferente. En función de lo cual podemos trazar el cuadro de los dos polos:

Nervio sensible	Tendencia motriz
Placa receptiva inmóvil	Micro-movimientos de expresión
Contorno rostrificante	Rasgos de rostriedad
Unidad reflejante	Serie intensiva
Wonder	Deseo
(admiración, asombro)	(amor-odio)
Cualidad	Potencia
Expresión de una cualidad común a varias cosas diferentes	Expresión de una potencia que pasa de una cualidad a otra

2

Hasta qué punto se va de un polo al otro en una secuencia relativamente breve, esto lo muestra la *Lulú* de Pabst: primero los dos rostros, el de Jack y el de Lulú, están relajados, sonrientes, soñadores, *wonderingly*; después el rostro de Jack, por encima del hombro de Lulú, ve el cuchillo y entra en una serie de terror ascendente («*the fear becomes a paroxysm... his pupils grow wider and wider... the man gasps in terror...*»); por último el rostro de Jack se distiende, Jack acepta su destino y refleja ahora la muerte como cualidad común a su máscara de asesino, a la disponibilidad de la víctima y a la llamada irresistible del instrumento («*the knife blade gleams...*»³).

Cierto es que en cada autor prevalece un polo o el otro, pero siempre de una manera más compleja de lo que en un principio parecería. Eisenstein escribió un texto célebre: «El hervidor ha empezado...» (reconocéis aquí, dice, una frase de Dickens, pero también un primer plano de Griffith, el hervidor nos mira⁴). Eisenstein analiza en este texto su propia diferencia con Griffith desde el punto de vista del primer plano o de la imagen-afección. Dice que el primer plano de Griffith es únicamente subjetivo, es decir que incumbe a las condiciones de visión del espectador, que permanece separado y tiene sólo un papel asociativo o anticipador. Mientras que sus propios primeros planos son fundidos, objetivos y dialécticos, porque produ-

3. Véase Pabst, *Pandora's Box*, Classic Film scripts, Lorrimer, páginas 133-135.

4. Eisenstein, *Film Form*, pág. 195 y sigs.

cen una nueva cualidad, realizan un salto cualitativo. Reconocemos inmediatamente la dualidad del rostro reflexivo y del rostro intensivo, y es verdad que Griffith da predominio a uno y Eisenstein al otro. Sin embargo, el análisis de Eisenstein es demasiado sumario, o más bien parcial. Porque en él también hay rostros-contorno de fuerte pensamiento: la zarina Anastasia al presentir la muerte; Alejandro Nevski, héroe pensativo por excelencia. Y sobre todo en Griffith, hay ya series intensivas: en un solo rostro, por ejemplo, cuando a partir de una estupefacción o de un espanto global, la tristeza o el miedo crecen e invaden diferentes rasgos (*Corazones del mundo, La culpa ajena*); o bien en varios rostros, cuando primeros planos de combatientes van puntuando el conjunto de la batalla (*El nacimiento de una nación*).

Cierto es que en Griffith estos rostros diversos no se suceden inmediatamente, sino que sus primeros planos se alternan con planos de conjunto, conforme esa estructura binaria que le es tan querida (público-privado, colectivo-individual).⁵ En este sentido, la originalidad de Eisenstein no estaría en haber inventado el rostro intensivo, y tampoco en haber constituido la serie intensiva con varios rostros o varios primeros planos. Estaría en haber hecho series intensivas compactas y continuas, que desbordan toda estructura binaria y superan la dualidad de lo colectivo y lo individual. Estas series alcanzan más bien una nueva realidad que podríamos llamar lo Dividual, uniendo directamente una reflexión colectiva inmensa con las emociones particulares de cada individuo, expresando finalmente la unidad de la potencia y la cualidad.

Hay autores que privilegian siempre uno de los dos polos, rostro reflejante o rostro intensivo, pero que también emplean recursos para alcanzar el otro. En este aspecto sería útil considerar una nueva pareja, la del expresionismo y la abstracción lírica. Es indudable que el expresionismo no se eleva a la abstracción menos que el lirismo, pero lo hace por vías muy diferentes. El expresionismo es, esencialmente, el juego intensivo de la luz con lo opaco, con las tinieblas. Su combinación es como la potencia

5. Jacques Fieschi, «Griffith le précurseur», *Cinématographe*, n.º 24, febrero de 1977, pág. 10 (esta revista dedicó dos números al primer plano, 24 y 25, con estudios sobre Griffith, Eisenstein, Sternberg y Bergman).

que consuma la caída de las personas en el agujero negro o su ascensión hacia la luz. Esta mezcla constituye una serie, bien sea en una forma alternada de estrias o rayas, bien en la forma compacta, ascendente y descendente, de todos los grados de sombra que equivalen a colores. El rostro expresionista concentra la serie intensiva, bajo el uno y el otro aspectos que sacuden su contorno y se apoderan de sus rasgos. El rostro participa así de la vida no orgánica de las cosas como primer polo del expresionismo. Rostro estriado, rayado, captado en una red más o menos densa, recogiendo los efectos de una persiana, del fuego del hogar, de un follaje, de un sol a través de los árboles. Rostro vaporoso, nebuloso, borroso, envuelta en un velo más o menos denso. Cabeza de Atila tenebrosa y surcada de arrugas, en *Los Nibelungos*, de Lang. Pero, en el máximo de la concentración o en el extremo límite de la serie, se diría que el rostro se ha entregado a la luz indivisible o a la cualidad blanca, como a la inmovible reflexión de Kriemhilde. Reencuentra su firme contorno y pasa al otro polo, vida del espíritu o vida espiritual no psicológica. Los reflejos rojizos que acompañaban a toda la serie de grados de sombra se reúnen, forman un halo en torno a un rostro que se ha hecho fosforescente, centelleante, brillante, ser de luz. Lo brillante sale de las sombras, se pasa de la intensificación a la reflexión. Cierro es que esta operación también puede ser la del diablo, bajo la forma infinitamente melancólica de un demonio que refleja las tinieblas, dentro de círculo de llamas en que arde la vida no orgánica de las cosas (el demonio del *Gólem* de Wegener, o del *Fausto* de Murnau). Pero puede tratarse de una operación divina, cuando el espíritu se refleja en sí bajo la forma de una Gretchen salvada por un sacrificio supremo, ectoplasma o fotograma que se consumiría eternamente por sí mismo accediendo a la vida luminosa interior (también en Murnau, la Ellen de *Nosferatu* e incluso la Indre de *Amanecer*).

En Sternberg, la abstracción lírica procede muy distintamente. Sternberg no es menos goetheano que los expresionistas, pero se trata de otro aspecto de Goethe. Es el otro aspecto de la teoría de los colores: la luz ya no tiene que vérselas con las tinieblas, sino con lo transparente, lo translúcido o lo blanco. El libro traducido en francés por *Souvenirs d'un montreur d'ombres* se intitula en realidad *Drôleries dans una blanchisserie chi-*

noise.* Todo acontece entre la luz y lo blanco. Lo que Sternberg tuvo de genial fue realizar la espléndida fórmula de Goethe: «Entre la transparencia y la opacidad blanca, existe un número infinito de grados de turbiedad (...). Se podría llamar blanco al destello fortuitamente opaco de lo transparente puro».⁶ Porque lo blanco, para Sternberg, es ante todo lo que circunscribe un espacio que corresponde a lo luminoso. Y en este espacio se inscribe un primer plano-rostro que refleja la luz. Así pues, Sternberg parte del rostro reflexivo o cualitativo. En *Capricho imperial*, se ve primero el blanco rostro *wonder* de la muchacha inscribiendo su contorno en el estrecho espacio delimitado por una pared blanca y la puerta blanca que aquélla cierra. Pero más tarde, al nacer su hijo, el rostro de la joven es captado entre el blanco de un cortinaje y el blanco de la almohada y de las sábanas entre las que reposa, hasta la asombrosa imagen, que parece salida del vídeo, en que el rostro ya no es más que una incrustación geométrica del velo. El propio espacio blanco ha quedado a su vez circunscrito, redoblado por un velo o por una red que se superpone y que le da un volumen, o más bien lo que en oceanografía (y también en pintura) se llama profundidad escasa. Sternberg tiene un gran conocimiento práctico de linos, tules, muselinas, encajes: extrae de ellos todos los recursos de un blanco sobre blanco en el interior del cual el rostro refleja la luz. Refiriéndose a *The saga of Anatahan*, Claude Ollier analizó esa reducción del espacio por abstracción, esa comprensión del lugar por artificialidad definiendo un campo operatorio y conduciéndonos, por eliminación, del universo entero a un puro rostro de mujer.⁷ Entre el blanco del velo y el blanco del fondo, el rostro se está como un pez, y puede perder algo de su contorno en provecho de un «flou», de un «desenfoque», sin perder nada de su poder reflejante. Se alcanzan atmósferas de acuario, como en *Borzage*, otro paladín de la abstracción lírica. Las redes y cortinajes de Sternberg se distinguen así profundamente de los velos y redes expresionistas, y sus «flous», de su claroscuro.

* Los títulos respectivos serían, en castellano: «Recuerdos de un presentador de sombras» y «Rarezas en una lavandería china». [T.]

6. Goethe, *Théorie des couleurs*, Ed. Triades, § 495.

7. Claude Ollier, *Souvenirs écran*, Cahiers du cinéma-Gallimard, páginas 274-295.

No ya la lucha de la luz con las tinieblas, sino la aventura de la luz con el blanco: es el anti-expresionismo de Sternberg. De ello no se concluirá que Sternberg se atiene a la cualidad pura y a su aspecto reflejante, y que ignora las potencias o las intensidades. En unas bellas páginas Ollier demuestra que cuanto más cerrado y exiguo es el espacio blanco, más precario resulta, más abierto a las virtualidades del exterior. Como se dice en *El embrujo de Shangai*, «todo puede ocurrir en cualquier momento». Todo es posible... Un cuchillo corta la red, un hierro candente perfora el velo, un puñal traspasa el tabique de papel. El mundo cerrado va a pasar por series intensivas según los rayos, las personas y los objetos que lo penetran. El afecto está hecho de estos dos elementos: la firme cualificación de un espacio blanco, pero también la intensa potencialización de lo que en él va a suceder.

Ciertamente, no se puede decir que Sternberg ignore las sombras y su serie de grados hasta las tinieblas. Simplemente, él parte del otro polo, o de la reflexión pura. Ya en *Los muelles de Nueva York*, el humo es opacidad blanca y sus sombras nada más que consecuencias de aquél: por lo visto, Sternberg supo muy pronto lo que quería. Posteriormente, incluso en *Una aventura en Macao*, donde los velos, las redes y también los chinos han pasado a la sombra, el espacio queda determinado y distribuido por los trajes blancos de los dos protagonistas. Es que para Sternberg las tinieblas no existen por sí mismas: sólo indican el lugar donde la luz se detiene. Y la sombra no es una mezcla, sino nada más que un resultado, una consecuencia, consecuencia que no se puede separar de sus premisas. ¿Cuáles son estas premisas? El espacio transparente, translúcido o blanco que acabamos de definir. Un espacio como éste conserva el poder de reflejar la luz, pero obtiene también un poder diferente, el de refractarla desviando los rayos que lo atraviesan. Así pues, el rostro que permanece en este espacio refleja una parte de la luz, pero refracta otra. De reflexivo, se vuelve intensivo. Hay aquí algo único en la historia del primer plano. El primer plano clásico asegura una reflexión parcial en la medida en que el rostro mira en una dirección diferente a la de la cámara, y de este modo fuerza al espectador a rebotar sobre la superficie de la pantalla. Conocemos también bellísimas «miradas-cámara», como en *Un verano con Mónica*, de Bergman, que establecen

una reflexión total y confieren al primer plano una lejanía que le es propia. Pero parecería que Sternberg fue el único que duplicó la reflexión parcial en una refracción, gracias al medio translúcido o blanco que supo construir. Proust hablaba de los velos blancos «cuya superposición no hace otra cosa que refractar más ricamente el rayo central y prisionero que los atraviesa». Al mismo tiempo que los rayos luminosos manifiestan una desviación en el espacio, el rostro, es decir, la imagen-afección, sufre desplazamientos, relevamientos en la profundidad escasa, oscurecimientos en los bordes, y entra en una serie intensiva según que la figura se deslice hacia el borde oscuro o, inversamente, el borde hacia la figura clara. Los primeros planos de *El expreso de Shangai* forman una extraordinaria serie de variaciones por los bordes. Es lo contrario del expresionismo desde el punto de vista de una prehistoria del color: en lugar de una luz que sale de los grados de sombra por acumulación del rojo y desprendimiento de lo brillante, se tiene una luz que crea grados de sombra azul y pone a lo brillante en la sombra (así, en *El embrujo de Shangai*, las sombra que afectan en el rostro la zona de los ojos).⁸ Puede ser que Sternberg obtenga efectos análogos a los del expresionismo, como en *El ángel azul*; pero es por simulación, con recursos muy diferentes, en la medida en que la refracción está mucho más cerca de un impresionismo en el que la sombra es siempre una consecuencia. No se trata sólo de una parodia del expresionismo, sino más a menudo de una rivalidad, es decir, de una producción de los mismos efectos por principios opuestos.

3

Hemos examinado los dos polos del afecto, potencia y cualidad, y vimos cómo el rostro pasa necesariamente del uno al otro según el caso. En este sentido, lo que compromete la integridad del primer plano es la idea de que éste nos presenta un objeto parcial, separado de un conjunto o arrancado a un con-

8. Véase Sternberg, *Souvenirs d'un montreur d'ombres*, cap. XII, en que Sternberg expone su teoría de la luz. Los *Cahiers du cinéma* (n.º 63, octubre de 1956) publicaron una versión más completa de este texto bajo el goetheano título de «Plus de lumière!».

junto del que formaría parte. El psicoanálisis y la lingüística sacan provecho de ello, uno porque cree descubrir en la imagen una estructura del inconsciente (castración), y la otra, un procedimiento constitutivo del lenguaje (sinécdoque, *pars pro toto*). Cuando los críticos aceptan la idea del objeto parcial, ven en el primer plano la marca de un despedazamiento o de un corte, y unos dicen que es preciso conciliarlo con la continuidad del film, y otros que ese corte atestigua, por el contrario, una discontinuidad filmica esencial. Pero en realidad, el primer plano, el rostro-primer plano, no tiene nada que ver con un objeto parcial (salvo en un caso que examinaremos más adelante). Como había demostrado Balazs, el primer plano no arranca su objeto a un conjunto del que formaría parte, del que sería una parte, sino que, y esto es completamente distinto, *lo abstrae de todas las coordenadas espacio-temporales*, es decir, lo eleva al estado de Entidad. El primer plano no es una amplificación; si implica un cambio de dimensión, se trata de un cambio absoluto. Mutación del movimiento, que cesa de ser traslación para volverse expresión. «La expresión de un rostro aislado es un todo inteligible por sí mismo, no tenemos nada que añadirle con el pensamiento, ni por lo que respecta al espacio y al tiempo. Cuando un rostro que acabamos de ver en medio de una multitud se desprende de su entorno y se destaca, es como si de pronto estuviésemos cara a cara con él. O incluso, si antes lo vimos en una gran habitación, ya no pensaremos en ésta cuando escrutemos el rostro en primer plano. Porque la expresión de un rostro y la significación de esta expresión no tienen ninguna relación o enlace con el espacio. Frente a un rostro aislado, no percibimos el espacio. Nuestra sensación del espacio está abolida. Ante nosotros se abre una dimensión de otro orden.»⁹ Es lo que sugería Epstein al decir: ese rostro de un cobarde huyendo, en cuanto lo vemos en primer plano vemos la cobardía en persona, el «sentimiento-cosa», la entidad.¹⁰ Si es cierto que la imagen de cine está siempre desterritorializada, hay, pues, una desterritorialización muy especial propia de la imagen-afección. Y, cuando Eisenstein criticaba a otros autores, como Griffith o

9. Balazs, *Le cinéma*, Payot, pág. 57. Hay ed. castellana: *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*, Barcelona, Gustavo Gill. 1978.

10. Epstein *Ecrits*, I, Seghers, págs. 146-147.

Dovjenko, les acusaba de malograr a veces sus primeros planos, porque los dejaban connotados por coordenadas espacio-temporales de un lugar, de un momento, sin alcanzar lo que él denominaba el elemento «patético», *aprehendido en el éxtasis o en el afecto.*¹¹

Lo curioso es que Balazs rehúse a los otros primeros planos aquello que él acaba de consentirle al rostro: una mano, una parte del cuerpo o un objeto *permanecerían irremediabilmente en el espacio, y por lo tanto sólo pasarían a ser primeros planos a título de objetos parciales.* Pero esto implica desconocer, a la vez, la constancia del primer plano a través de sus variedades, y la fuerza de cualquier objeto desde el punto de vista de la expresión. En primer término, hay una gran variedad de primeros planos-rostro: unas veces contorno y otras rasgo; unas veces rostro único y otras varios; unas veces en forma sucesiva y otras simultánea. Pueden suponer un fondo, sobre todo en el caso de la profundidad de campo. Pero en todos estos casos, el primer plano conserva el mismo poder de arrancar la imagen a las coordenadas espacio-temporales para hacer surgir el afecto puro en tanto que expresado. *Hasta el lugar todavía presente en el fondo pierde sus coordenadas y se torna «espacio cualquiera» (lo cual limita la objeción de Eisenstein).* Un rasgo de rostredad no es menos un primer plano completo que un rostro entero. Es solamente otro polo del rostro, y un rasgo expresa tanta intensidad como el rostro entero expresa cualidad. Hasta tal punto que de ningún modo se debe distinguir entre primeros planos y primerísimos planos, o «inserts», que sólo mostrarían una parte del rostro. En muchos casos, *tampoco se debe distinguir entre planos cortos, americanos, y primeros planos.* ¿Por qué razón una parte del cuerpo, mentón, estómago o vientre, sería más parcial, más espacio-temporal y menos expresiva que un rasgo de rostredad intensivo o que un rostro entero reflexivo? Por ejemplo, la serie de los gordos kulaks en *Lo viejo y lo nuevo*, de Eisenstein. ¿Y por qué la expresión no habría de llegar a las cosas? Hay afectos de cosas. Lo «afilado», lo «cortante» o más bien lo «traspasante» del cuchillo de Jack el destripa-

11. Eisenstein, *Film Form*, págs. 241-242. Eisenstein muestra además que lo que desborda el espacio y el tiempo no debe ser considerado «supra-histórico»: véase *La non-indifférente Nature*, 10-18, I, págs. 391-393.

dor no es menos un afecto que el pavor impregnando sus rasgos y la resignación que se apodera finalmente de todo su rostro. Los estoicos mostraban que las cosas eran portadoras de acontecimientos ideales que no se confundían exactamente con sus propiedades, sus acciones y reacciones: lo cortante de un cuchillo...

El afecto es la entidad, es decir, la Potencia o la Cualidad. Es un expresado: el afecto no existe independientemente de algo que lo expresa, aunque se distinga de él por completo. Lo que lo expresa es un rostro, o un equivalente de rostro (un objeto rostificado), o incluso una proposición, como veremos más adelante. Se llama «Icono» al conjunto de lo expresado y de su expresión, del afecto y del rostro. Hay, pues, iconos de rasgos e iconos de contorno, o más bien todo icono tiene estos dos polos: es el signo de composición bipolar de la imagen-afección. La imagen-afección es la potencia o la cualidad consideradas por sí mismas, en tanto que expresadas. Es cierto que las potencias y las cualidades también pueden existir de otra manera: actualizadas, encarnadas en estados de cosas. Un estado de cosas supone un espacio-tiempo determinado, coordenadas espacio-temporales, objetos y personas, conexiones reales entre todos estos elementos. En un estado de cosas que las actualizan, la cualidad pasa a ser el «quale» de un objeto, la potencia pasa a ser acción o pasión, el afecto pasa a ser sensación, sentimiento, emoción o incluso pulsión en una persona, el rostro pasa a ser carácter o máscara de la persona (sólo desde este punto de vista puede haber expresiones mentirosas). Pero entonces ya no estamos en el ámbito de la imagen-afección, hemos entrado en el ámbito de la imagen-acción. Por lo que le atañe, la imagen-afección está abstraída de las coordenadas espacio-temporales que la referirían a un estado de cosas, y abstrae el rostro de la persona a la cual pertenece en el estado de cosas.

C. S. Peirce, cuya extrema importancia en cualquier clasificación de las imágenes y signos hemos ya señalado, distinguía entre dos especies de imágenes que él llamaba «Primeidad» y «Segundeidad».¹² La segundeidad estaba allí donde había dos por sí

12. Véase Peirce, *Ecrits sur le signe*, Ed. du Seuil, Remitimos al índice de esta edición, así como a los comentarios presentados por Gérard Deledalle respecto de estas dos nociones.

mismo: lo que es tal como es con respecto a un segundo. Así, todo aquello que no existe sino oponiéndose, por y dentro de un duelo, pertenece a la segundeidad: esfuerzo-resistencia, acción-reacción, excitación-respuesta, situación-comportamiento, individuo-medio... Es la categoría de lo Real, de lo actual, de lo existente, de lo individuado. Y la primera figura de la segundeidad es aquella en que las cualidades-potencias devienen «fuerzas», es decir, se actualizan en estados de cosas particulares, espacios-tiempo determinados, medios geográficos e históricos, agentes colectivos o personas individuales. Ahí nace y se desarrolla la imagen-acción. Pero por íntimas que sean las mezclas concretas, la primeidad es una categoría muy distinta, y remite a otro tipo de imagen, con otros signos. Peirce no oculta que la primeidad es difícil de definir, porque más que concebida, es sentida: concierne a lo nuevo en la experiencia, lo fresco, fugaz y sin embargo eterno. Veremos que Peirce da ejemplos muy extraños, pero equivalen a esto: son cualidades o potencias consideradas por sí mismas, sin referencia a ninguna otra cosa, independientemente de toda cuestión sobre su actualización. Es lo que es tal como es para sí mismo y en sí mismo. Por ejemplo, un «rojo» tan presente en la oración «esto *no es rojo*» como en «es rojo». Si se quiere, es una conciencia inmediata e instantánea, tal como está implicada por toda conciencia real que, por su parte, nunca es inmediata ni instantánea. No es una sensación, un sentimiento, una idea, sino la cualidad de una sensación, de un sentimiento o una idea posibles. Así pues, la primeidad es la categoría de lo Posible: ella da una consistencia propia a lo posible, expresa lo posible, sin actualizarlo pero haciendo de él, al mismo tiempo, un modo completo. Ahora bien, la imagen-afección no es otra cosa: es la cualidad o la potencia, es la potencialidad considerada por sí misma en cuanto expresada. El signo correspondiente es, por tanto, la expresión, no la actualización. Maine de Biran había hablado ya de afecciones puras, ilocalizables por carecer de relación con un espacio determinado, presentes bajo la sola forma de un «hay...» por carecer de relación con un yo (los dolores de un hemipléjico, las imágenes flotantes del adormecimiento, las visiones de la locura).¹³ El afecto es im-

13. Véase Maine de Biran, *Mémoire sur la décomposition de la pensée*. Se trata de un aspecto muy importante e insólito del pensamiento de

personal, y se distingue de todo estado de cosas individual: no por ello deja de ser *singular* y puede entrar en combinaciones o conjunciones singulares con otros afectos. El afecto es indivisible y sin partes; pero las combinaciones singulares que integra con otros afectos forman a su vez una cualidad indivisible, que no se dividirá más que cambiando de naturaleza (lo «dividual»). El afecto es independiente de todo espacio-tiempo determinado; pero no por ello deja de estar creado en una historia que lo produce como lo expresado y la expresión de un espacio o de un tiempo, de una época o de un medio (por eso el afecto es lo «nuevo» y no cesan de crearse nuevos afectos, especialmente con la obra de arte).¹⁴

En síntesis, los afectos, las cualidades-potencias pueden ser captados de dos maneras: o bien como actualizados en un estado de cosas, o bien como expresados por un rostro, un equivalente de rostro o una «proposición». Es la segundeidad, y la primeidad de Peirce. Todo conjunto de imágenes está hecho de primeidades, segundeidades, y aun muchas otras cosas más. Pero las imágenes-afecciones, en sentido estricto, no remiten más que a la primeidad.

Esta concepción fantasmática del afecto supone ciertos riesgos: «y cuando llegó al otro lado del puente, los fantasmas vinieron a su encuentro...». Por lo general, al rostro se le reconocen tres funciones: es individuante (distingue o caracteriza a cada cual), socializante (manifiesta un rol social), relacional o comunicante (asegura no sólo la comunicación entre dos personas,

Maine de Biran. Deledalle señala la influencia de Biran sobre Peirce: Biran no es únicamente el primer teórico de la relación de acción «fuerza-resistencia», que corresponde a la segundeidad de Peirce, sino también el inventor del concepto de afección pura, que corresponde a la primeidad.

14. Aquí se podrá hacer otra comparación. La fenomenología, primero con Max Scheler, deslindó la noción de *a priori material* y *afectivo*. Después, Mikel Dufrenne, en una serie de libros, dio a la noción una extensión y un estatuto pormenorizados (*Phénoménologie de l'expérience esthétique*, II, P.U.F., *La notion d'A-priori*, *L'inventaire des A-priori*, Bourgois), planteando el problema de la relación de estos a priori con la historia y la obra de arte: ¿en qué sentido hay a priori estéticos, en qué sentido no obstante se crearon, como determinado sentimiento nuevo en una sociedad, o determinado matiz de color en un pintor? Entre la fenomenología y Peirce o hubo cita alguna; sin embargo, estimamos que la Primeidad de Peirce y el A-priori material o afectivo de Scheler y Dufrenne coinciden en muchos aspectos.

sino también, para una misma persona, el acuerdo interior entre su carácter y su rol). Y bien, el rostro, que presenta estos aspectos tanto en el cine como fuera de él, los pierde a los tres en cuanto se trata del primer plano. Bergman es, sin duda, el autor que más insistió en el nexos fundamental que une cine, rostro y primer plano: «Nuestro trabajo empieza con el rostro humano (...). La posibilidad de acercarse al rostro humano es la originalidad primera y la cualidad distintiva del cine».¹⁵ Un personaje ha abandonado su oficio, ha renunciado a su rol social; ya no puede o no quiere comunicarse, se impone un mutismo casi absoluto; pierde incluso su individuación, hasta el punto de que cobra una extraña semejanza con el otro, una semejanza por defecto o por ausencia. En efecto, estas funciones del rostro suponen la actualidad de un estado de cosas en que unas personas actúan y perciben. La imagen-afección las disuelve, las hace desaparecer. Como en un guión de Bergman.

No hay primer plano de rostro. El primer plano no es sino el rostro, pero precisamente el rostro en tanto que ha anulado su triple función. Desnudez del rostro más grande que la de los cuerpos, inhumanidad más grande que la del animal. El beso testimonia ya la desnudez integral del rostro, y le inspira los micromovimientos que el resto del cuerpo esconde. Pero, lo que es más, el primer plano hace del rostro un fantasma, y lo entrega a los fantasmas. El rostro es el vampiro, y las cartas son murciélagos, sus medios de expresión. En *Los comulgantes*, «mientras el pastor lee la carta, la mujer en primer plano dice sus frases sin escribirlas», y, en *Sonata de otoño*, «el texto de la carta se reparte entre aquella que la escribe, su marido que va sabiendo lo que contiene, y la destinataria que aún no la ha recibido»¹⁶. Los rostros convergen, toman unos de otros sus recuerdos y tienden a confundirse. En *Persona*, es inútil preguntarse si se trata de dos personas que se parecían desde antes, o que se ponen a parecerse, o, por el contrario, de una sola persona desdoblándose. Es otra cosa. El primer plano no ha hecho más que llevar el rostro hasta esas regiones donde el principio

15. Bergman, en *Cahiers du cinéma*, octubre de 1959.

16. Denis Marion, *Ingmar Bergman*, Gallimard, pág. 37.

de individuación deja de reinar. No se confunden porque se parezcan, sino porque han perdido la individuación, no menos que la socialización y la comunicación. Es la operación del primer plano. El primer plano no desdobra a un individuo, como tampoco reúne a dos: el primer plano suspende la individuación. Entonces el rostro único y desfigurado une una parte de uno con una parte del otro. En este punto, ya no refleja ni siente nada, sólo experimenta un miedo sordo. Absorbe a dos seres, y los absorbe en el vacío. Y en el vacío él mismo es el fotograma que arde, con el Miedo por único afecto: el primer plano-rostro es, a la vez, la cara y su borramiento. Bergman llevó hasta su extremo el nihilismo del rostro, es decir, su relación en el miedo con el vacío o con la ausencia, el miedo del rostro frente a su nada. En toda una parte de su obra Bergman alcanza el límite supremo de la imagen-afección, quemando el icono, consumiendo y extinguiendo el rostro con la misma contundencia que Beckett.

¿Es éste el camino inevitable por el que nos arrastraría el primer plano como entidad? Los fantasmas nos amenazan tanto más cuanto que no vienen del pasado. Kafka distinguía dos estirpes tecnológicas igualmente modernas: por una parte, los medios de comunicación-traslación, que garantizan nuestra inserción y nuestras conquistas en el espacio y el tiempo (barco, automóvil, tren, avión...); por otra, los medios de comunicación-expresión, que suscitan fantasmas en nuestro camino y nos desvían hacia afectos incoordinados, fuera de coordenadas (las cartas, el teléfono, la radio, todos los «parlófonos» y cinematógrafos imaginables...). No era ésta una teoría sino una experiencia cotidiana de Kafka: cada vez que se escribe una carta, un fantasma bebe sus besos antes de que llegue, acaso antes de que salga, tanto que ya es preciso escribir otra.¹⁷ Pero, ¿cómo hacer para que las dos series correlativas no acaben en lo peor, una librada a un movimiento cada vez más militar y policial que arrastra a personajes-maniqués hacia roles sociales endurecidos, a caracteres coagulados, mientras que el vacío va en ascenso en la

17. Kafka, *Lettres à Milena*, Gallimard, pág. 260. Hay ed. castellana: *Cartas a Milena*, Madrid, Alianza, 1978.

otra serie, imprimiendo en los rostros supervivientes un solo y mismo miedo? Este es precisamente el caso de la obra de Bergman hasta en sus aspectos políticos (*La vergüenza, El huevo de la serpiente, La peur*), pero también el de la escuela alemana, que prolonga y renueva el proyecto de un cine del miedo. En esta perspectiva, Wenders intenta un trasplante y una reconciliación de las dos estirpes: «tengo miedo de tener miedo». Hay en él con frecuencia una serie activa en que los movimientos de traslación se invierten y se intercambian, tren, automóvil, metro, avión, barco...; e, interfiriendo sin cesar, sin cesar entremezclada, una serie afectiva en que hay búsqueda y encuentro de los fantasmas expresivos, en que se los suscita con la imprenta, la fotografía, el cinematógrafo. El viaje iniciático de *En el curso del tiempo* pasa por las máquinas hacedoras de fantasmas de la vieja imprenta y del cine ambulante. El viaje de *Alicia en las ciudades* es puntuado por las polaroides, de tal manera que las imágenes del film se van extinguiendo con el mismo ritmo hasta el momento en que la chiquilla dice: «¿ya no sacas fotos?», sin perjuicio de que entonces los fantasmas cobren otra forma.

Kafka sugería hacer mezcolanzas, poner las máquinas de hacer fantasmas sobre los aparatos de traslación: esto era muy nuevo para la época, el teléfono en un tren, los correos sobre un barco, el cine en avión.¹⁸ ¿No es ésta también la historia toda del cine, la cámara sobre vías, en bicicleta, aérea, etc.? Y esto es lo que quiere Wenders cuando instaura la penetración de las dos series en sus primeros filmes. Salvaremos la imagen-afección y la imagen-acción, mal que bien y una por la otra... Pero, ¿no hay además otra vía por la que la imagen-afección podría salvarse, deshaciéndose de su propio límite (vía esbozada en *El amigo americano* de Wenders)? Los afectos tendrían que formar combinaciones singulares, ambiguas, siempre recreadas, de tal manera que los rostros en relación se desviarán unos de otros justo lo suficiente para no fundirse y borrarse. Y el movimiento, a su vez, tendría que desbordar los estados de cosas, trazar líneas

18. Véase las perentorias sugerencias de Kafka en *Lettres à Félice*, I, Gallimard, pág. 299. Hay ed. castellana: *Cartas a Felice*, Madrid, Alianza, 1977.

de fuga, justo lo suficiente para abrir en el espacio una dimensión de otro orden favorable a estas composiciones de afectos. Así es la imagen-afección: su límite es el afecto simple del miedo, y el borramiento de los rostros en la nada. Pero su sustancia es el afecto compuesto del deseo y del asombro, que le da vida, y el desvío de los rostros hacia lo abierto, hacia lo vivo.¹⁹

19. Un texto inédito de Michel Courthial, *Le visage*, analiza la noción de entidad, y todos los aspectos del rostro resultantes, primero en función del Antiguo Testamento (el borramiento y el desvío, lo cerrado y lo abierto), pero también en referencia al arte, la literatura, la pintura y el cine.

7. La imagen-afección: cualidades, potencias, espacios cualesquiera

1

Están Lulú, la lámpara, el cuchillo del pan, Jack el destripador: personas supuestamente reales con sus características individuales y sus roles sociales, objetos con sus usos, conexiones reales entre estos objetos y estas personas; en suma, todo un estado de cosas actual. Pero también están lo brillante de la luz en el cuchillo, lo afilado del cuchillo bajo la luz, el terror y la resignación de Jack, el enternecimiento de Lulú. Estas son puras cualidades o potencialidades singulares, puros «posibles» en cierto modo. Las cualidades-potencias se relacionan, no hay duda, con las personas y los objetos, con el estado de cosas, y con sus causas. Pero se trata de unos efectos muy especiales: todos juntos no remiten más que a sí mismos y constituyen lo expresado del estado de cosas, mientras que las causas, por su lado, no remiten más que a sí mismas constituyendo el estado de cosas. Como dice Balazs, por más que el precipicio sea causa del vértigo, no por ello explica su expresión sobre un rostro. O en todo caso la explica, pero no la hace comprensible: «El precipicio por cuyo borde alguien se inclina explica quizá su expresión de espanto, pero no la crea. Porque la expresión existe incluso sin justificación, no se hace expresión porque el pensamiento le ad-

junte una situación».¹ Tampoco cabe duda de que las cualidades-potencias cumplen un papel anticipador, puesto que preparan el acontecimiento que va a actualizarse en el estado de cosas y a modificarlo (la cuchillada, la caída en el precipicio). Pero en sí mismas, o en tanto que expresadas, ellas son ya el acontecimiento en su parte eterna, en lo que Blanchot llama «la parte del acontecimiento que su cumplimiento no puede realizar».²

Así pues, más allá de sus implicaciones mutuas, distinguimos dos estados de las cualidades-potencias, es decir, de los afectos: en tanto que se los actualiza en un estado de cosas individuado y en las *conexiones reales* correspondientes (con tal espacio-tiempo, *hic et nunc*, tales caracteres, tales roles, tales objetos); en tanto que se los expresa por sí mismos, fuera de las coordenadas espacio-temporales, con sus singularidades propias ideales y sus *conjunciones virtuales*. La primera dimensión constituye lo esencial de la imagen-acción y de los planos medios; pero la otra constituye la imagen-afección o el primer plano. El afecto puro, lo puro expresado del estado de cosas remite, en efecto, a un rostro que lo expresa (o a varios rostros, o a equivalentes, o a proposiciones). Es el rostro, o su equivalente, el que recoge y expresa el afecto como una entidad compleja, y asegura las conjunciones virtuales entre puntos singulares de esa entidad (lo brillante, lo afilado, el terror, el enternecimiento...).

Los afectos no tienen la individuación de los personajes y de las cosas, pero no se confunden por ello en lo indiferenciado del vacío. Tienen singularidades que entran en conjunción virtual y constituyen cada vez una entidad compleja. Son como puntos de fusión, de ebullición, de condensación, de coagulación, etcétera. Por eso los rostros que expresan los afectos diversos o los puntos diversos de un mismo afecto, no se confunden en un miedo único que los borraría (el miedo que borra es sólo un caso límite). El primer plano suspende efectivamente la individuación, y Roger Leenhardt, que odia el primer plano, tiene razón al decir que el primer plano hace que todos los rostros se parezcan: todos los rostros no maquillados se pare-

1. Balazs, *L'esprit du cinéma*, Payot, pág. 131. En castellano, véase *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

2. Blanchot, *L'espace littéraire*, Gallimard, pág. 161. Hay edición castellana: *El espacio literario*, Bs. As., Paidós, 1970.

cen a Falconetti, todos los maquillados a Garbo.³ Pero esto es tanto como recordar que el propio actor no se reconoce en el primer plano (según testimonio de Bergman, «pusimos en marcha la mesa de montaje y Liv dijo: ¡has visto, Bibi está horrosa!, y entonces la propia Bibi dijo: no, no soy yo, eres tú...»). Es decir, sencillamente, que el rostro-primer plano no actúa ni por la individualidad de un rol o de un carácter, y ni siquiera por la personalidad del actor, al menos directamente. Y sin embargo, no es que sean todos equivalentes. Si un rostro es adecuado para expresar determinadas singularidades y no otras, esto se debe a la diferenciación entre sus propias partes materiales y a su capacidad para hacer variar sus relaciones: partes duras y partes blandas, umbrosas y luminosas, mates y brillantes, lisas y granulosas, quebradas y curvas, etc. Se entiende, pues, que un rostro tenga vocación por determinado tipo de afectos o entidades más que por otros. El primer plano hace del rostro el puro material del afecto, su *ulé*. De ahí aquellas extrañas nupcias cinematográficas en que la actriz presta su rostro y la capacidad material de sus partes, mientras el director inventa el afecto o la forma de lo expresable que los adoptan y moldean.

Hay, por consiguiente, una composición interna del primer plano, es decir, un encuadre, un «*découpage*» y un montaje propiamente afectivos. Lo que se puede llamar composición externa es la relación del primer plano con otros planos y con otros tipos de imágenes. Pero la composición interna es la relación del primer plano ya sea con otros primeros planos, ya sea consigo mismo, sus elementos y dimensiones. Además, entre los dos casos no hay gran diferencia: puede haber una sucesión de primeros planos, compacta o por intervalos; pero también un único primer plano puede destacar sucesivamente tales o cuales rasgos o partes del rostro, y desplegar ante nosotros sus cambios de relaciones. Y un solo primer plano puede reunir simultáneamente varios rostros, o partes de rostros diferentes (y no solamente en el beso). Por fin, puede implicar un espacio-tiempo, en profundidad o en superficie, como si lo hubiera arrancado a las coordenadas de las que se abstrae: se lleva consigo un fragmento de cielo, de paisaje o de apartamento, un jirón de visión con el cual el rostro se compone en potencia o cualidad. Es como un

3. Roger Leenhardt, citado por Pierre Lherminier, *L'art du cinéma*, Seghers, pág. 174.

cortocircuito de lo cercano y lo lejano. Primer plano de Eisenstein, el inmenso perfil de Iván, mientras la multitud miniaturizada de los suplicantes opone en longitud su propia línea sinuosa a los ángulos agudos de la nariz, la barbilla y el cráneo. Primer plano de Oliveira, los rostros de dos hombres y, esta vez en profundidad, el caballo que ha trepado la escalera prefigura los afectos del rapto amoroso y de la cabalgata musical. Hemos visto, en efecto, que no había por qué distinguir entre el primerísimo plano, el primer plano, el plano corto o incluso americano, puesto que el primer plano se define no por sus dimensiones relativas sino por su dimensión absoluta o su función, que es expresar el afecto como entidad. Lo que llamamos composición interna del primer plano incumbirá, pues, a los elementos siguientes: la entidad compleja expresada, con las singularidades que entraña; el o los rostros que la expresan, con tales o cuales partes materiales diferenciadas y tales relaciones variables entre las partes (un rostro se endurece, o bien se ablanda); el espacio de conjunción virtual entre las singularidades, que tiende a coincidir con el rostro o que, por el contrario, lo desborda; el desvío del o de los rostros, que abre y describe ese espacio...

Todos estos aspectos están vinculados. En primer lugar, el desvío no es lo contrario de «volverse *». Ambos son inseparables: uno sería más bien el movimiento motor del deseo, y el otro el movimiento reflejante de la admiración. Como demuestra Courthial, ambos pertenecen conjuntamente al rostro pero no se oponen el uno al otro, se oponen a la idea de un rostro indiferenciado, muerto y fijo, que borraría todos los rostros y los conduciría a la nada. Mientras hay rostros, giran como planetas alrededor del astro fijo y, girando, no cesan de desviarse. Un pequeñísimo cambio de dirección del rostro hace variar la relación de sus partes duras con sus partes blandas, y con ello modifica el afecto. Incluso un rostro solo tiene un coeficiente de desvío y de giro. Por el giro-desvío el rostro expresa el afecto, su crecimiento y su decrecimiento, mientras que el borramiento traspasa el umbral de decrecimiento, sume al afecto en el vacío y hace perder al rostro sus facetas. En la *Lulú* de Pabst, el ros-

* En el original, *détournement*, desvío, y *se tourner*, volverse. Los términos castellanos no presentan, como en francés, la misma raíz. Además, en lo que sigue, el autor utiliza el verbo *tourner* en su acepción de «girar». [T.]

tro de Jack se desvía del de la mujer, modifica el afecto y lo hace crecer en otra dirección, hasta el decrecimiento brutal en la nada. El cine de Bergman puede encontrar su finalidad en el borramiento de los rostros: él los habrá dejado vivir mientras cumplieran su extraña revolución, aun vergonzosa u odiosa. La vieja exoftálmica es como el sol negro en torno al cual gira, pero desviándose, la heroína de *Cara a cara... al desnudo*. La sirvienta de *Gritos y susurros* tiende su ancho rostro blando y mudo, pero las dos hermanas no sobreviven sino girando en su derredor y desviándose una de la otra; y es también el desvío mutuo el que permite sobrevivir a las hermanas de *El silencio*, y el que sostiene la vida vacilante de las dos protagonistas de *Persona*.⁴ Hasta el instante glorioso en que los rostros desviados reconquisten su plena fuerza, más allá de la nada, y, girando en torno de la momia, entren en una conjunción virtual que formará un afecto tan poderoso como un arma atravesando el espacio, haciendo arder el injusto estado de cosas en vez de quemarlos a ellos mismos, y volviendo a dar vida a la vida primera, bajo las especies de un rostro hermafrodita y de un rostro infantil (*Fanny y Alexander*).

La entidad expresada es lo que la Edad Media llamaba el «complejo significabile» de una proposición, distinto del estado de cosas. Lo expresado, es decir, el afecto, es complejo porque está compuesto por toda clase de singularidades que él unas veces reúne, mientras que otras en ellas se divide. Por eso no cesa de variar y de cambiar de naturaleza, según las reuniones que opere o las divisiones que padezca. Así es lo Dividual, lo que no crece ni decrece sin cambiar de naturaleza. Lo que en cada instante da unidad al afecto es la conjunción virtual asegurada por la expresión, rostro o proposición. Lo brillante, el terror, lo afilado, lo enternecido, son cualidades y potencias muy diferentes que ora se reúnen, ora se separan. Una es una potencia o cualidad «de» sensación, la otra de sentimiento, la otra de acción, la otra, por fin, de estado. Decimos «cualidad *de* sensación», etc., porque la sensación o el sentimiento, etc., serán precisamente aquello en lo cual se actualizará la cualidad-potencia. Sin embargo, la cualidad-potencia no se confunde con el estado

4. Sobre este aspecto del primer plano en Bergman, véase Claude Roulet, «Une épure tragique», *Cinématographe*, n.º 24, febrero de 1977.

de cosas que de este modo la actualiza: lo brillante no se confunde con determinada sensación, ni lo afilado con determinada acción, sino que son puras posibilidades, puras virtualidades, que se verán efectuadas en determinadas condiciones por la sensación que nos da el cuchillo bajo la luz, o por la acción que el cuchillo realiza bajo nuestra mano. Como diría Peirce, un color como el rojo, un valor como lo brillante, una potencia como lo afilado, una cualidad como lo duro o lo blando son, ante todo, posibilidades positivas que no remiten más que a sí mismas.⁵ Así, tanto como pueden separarse unas de otras, pueden reunirse y remitir la una a la otra en una conjunción virtual que, a su vez, no se confunde con la conexión real entre la lámpara, el cuchillo y las personas, aunque esta conjunción se actualice aquí y ahora en esa conexión. Siempre debemos distinguir las cualidades-potencias en sí mismas, en cuanto expresadas por un rostro, rostros o equivalentes (imagen-afección de primeidad), y estas mismas cualidades-potencias en cuanto actualizadas en un estado de cosas, en un espacio-tiempo determinado (imagen-acción de segundeidad).

En el film afectivo por excelencia, *La Passion de Jeanne d'Arc* de Dreyer, hay todo un estado de cosas histórico que subsiste, roles sociales y caracteres individuales o colectivos, conexiones reales entre ellos, Jeanne, el obispo, el inglés, los jueces, el reino, el pueblo; en suma, el proceso. Pero hay aun otra cosa que no es exactamente lo eterno o lo suprahistórico: es lo «interanal», decía Péguy. Es como dos presentes que no cesan de cruzarse, y el uno no acaba de llegar cuando el otro ya está adquirido. Péguy añadía que recorreremos a lo largo el acontecimiento histórico, pero que nos vamos adentrando en el otro acontecimiento: el primero se encarnó hace mucho tiempo, pero el segundo continúa expresándose, e incluso busca todavía una expresión. El acontecimiento es el mismo, pero una parte se ha

5. Peirce, *Ecrits sur le signe*, Ed. du Seuil, pág. 43: «Hay ciertas cualidades sensibles como el valor del magenta, el perfume de la esencia de rosa, el sonido del silbato de una locomotora, el sabor de la quinina, la cualidad de la emoción experimentada al contemplar una bella demostración matemática, la cualidad del sentimiento de amor, etc. No me refiero a la impresión de vivir actualmente la experiencia de estas sensaciones, sea directamente o con la memoria o la imaginación; es decir, algo que implica estas cualidades como uno de sus elementos. Sino que me refiero a las cualidades mismas que, en sí, son puros quizá no necesariamente realizados.»

cumplido profundamente en un estado de cosas mientras que la otra es tanto más irreductible a todo cumplimiento. En Péguy o en Blanchot, pero también en Dreyer y Bresson, este misterio del presente es la diferencia entre el proceso y la Pasión, no obstante inseparables. Las causas activas quedan determinadas en el estado de cosas; pero el propio acontecimiento, lo afectivo, el efecto, desborda sus propias causas y no remite sino a otros efectos, mientras las causas vuelven a caer de su lado. Es la ira *del* obispo y es el martirio *de* Jeanne; pero de los roles y situaciones no se conservará sino lo que es preciso para que el afecto se desprenda y opere sus conjunciones, determinada «potencia» de ira o de astucia, determinada «cualidad» de víctima y de mártir. Extraer la Pasión del proceso, extraer del acontecimiento esa parte inagotable y fulgurante que desborda su propia actualización, «el acabamiento nunca él mismo acabado». El afecto es como lo expresado del estado de cosas, pero este expresado no remite al estado de cosas, no remite más que a los rostros que lo expresan y que, componiéndose o separándose, le dan una materia propia moviente. Compuesto de primeros planos cortos, el film ha tomado sobre sí esa parte del acontecimiento que no se deja actualizar en un medio determinado.

Lo importante está también en la adecuación de los recursos técnicos a esta finalidad. El encuadre afectivo procede por *primeros planos fragmentados*. Unas veces, sobre la masa del rostro se recortan labios aulladores o risas burlonas desdentadas. Otras, el encuadre corta un rostro horizontalmente, verticalmente o de través, oblicuamente. Y los movimientos son cortados en pleno curso, los *raccords*, sistemáticamente falsos, como si hubiera que romper unas conexiones demasiado reales o demasiado lógicas. A menudo el rostro de Jeanne es relegado a la parte inferior de la imagen, y tanto que el primer plano se lleva un fragmento de decorado blanco, una zona vacía, un espacio de cielo en el que ella toma su inspiración. Extraordinario documento sobre el giro y el desvío de los rostros. Estos cuadros fragmentados responden a la noción de «espacios fuera de cuadro», propuesta por Bonitzer para designar ángulos insólitos que no se justifican completamente por las exigencias de la acción o de la percepción. Dreyer evita el procedimiento del campo-contracampo, que mantendría para cada rostro una relación real con el otro y participaría aún de una imagen-acción; prefie-

re aislar cada rostro en un primer plano, llenado sólo en parte, tanto que la posición a derecha o a izquierda induce directamente una conjunción virtual que ya no necesita pasar por la conexión real entre las personas.

El encuadre afectivo, a su vez, procede mediante lo que el propio Dreyer llamaba «primeros planos fluyentes». Consiste, sin duda, en un movimiento continuo por el cual la cámara pasa del primer plano al plano medio o general, pero es sobre todo una manera de tratar el plano medio y el plano general como primeros planos, por ausencia de profundidad o supresión de la perspectiva. Ahora no es el plano corto sino cualquiera el que puede asumir el estatuto de primer plano: las distinciones heredadas del espacio tienden a desvanecerse. Al suprimir la perspectiva «atmosférica», Dreyer hace triunfar una perspectiva propiamente temporal o incluso espiritual: aplastando la tercera dimensión, pone al espacio de dos dimensiones en relación inmediata con el afecto, con una cuarta y una quinta dimensiones, Tiempo y Espíritu. Es cierto que el primer plano, en principio, puede conquistar o adjuntarse planos segundos por profundidad de campo. Pero ello no es así para Dreyer, en quien la profundidad, cuando se abre, indica más bien el borramiento de un personaje. Por el contrario, en Dreyer es la negación de la profundidad y de la perspectiva, la planitud ideal de la imagen la que permitirá la asimilación del plano medio o general a un primer plano, la puesta en equivalencia de un espacio o un fondo blanco con el primer plano, no sólo en un film como *Jeanne d'Arc*, en que los primeros planos dominan, sino incluso y sobre todo en los filmes donde ya no dominan, donde ya no tienen necesidad de dominar porque se han «colado» tan bien que impregnan de antemano a todos los otros planos. Todo está dispuesto entonces para el montaje afectivo, es decir, para las relaciones entre fragmentados y fluyentes, que harán de todos los planos casos particulares de primer plano y los inscribirán o conjugarán sobre la planitud de un único plano-secuencia en derecho ilimitado (tendencia *La palabra y Gertrud*).⁶

6. En cuanto a todos estos puntos, encuadre, guión técnico y montaje en Dreyer, véase Philippe Parrain, *Dreyer, cadres et mouvements, Etudes cinématographiques. Y Cahiers du cinéma*, n.º 65, 1956: «Réflexions sur mon métier», donde Dreyer reclama la «supresión» de las nociones de primer plano, plano medio y segundo plano.

2

Aunque el primer plano extraiga el rostro (o su equivalente) de toda coordinada espacio-temporal, puede llevarse consigo un espacio-tiempo que le es propio, un jirón de visión, cielo, paisaje o fondo. Unas veces, la profundidad de campo dota al primer plano de una zona trasera, y otras, por el contrario, la negación de la perspectiva y de la profundidad asimila el plano medio a un primer plano. Pero si el afecto obtiene así un espacio, ¿por qué no podría hacerlo incluso sin rostro y con independencia del primer plano, con independencia de toda referencia al primer plano?

Considérese *Le procès de Jeanne d'Arc* de Bresson. Jean Sémolué y Michel Estève señalaron claramente sus diferencias y semejanzas con la *Passion* de Dreyer. La gran semejanza está en que se trata del afecto como entidad espiritual compleja: el espacio blanco de las conjunciones, reuniones y divisiones, la parte del acontecimiento que no se reduce al estado de cosas, el misterio de ese presente recomenzado. Sin embargo, el film está compuesto sobre todo de planos medios, campos y contracampos; y Jeanne es captada en su proceso más que en su Pasión, como prisionera que resiste más que como víctima y mártir.⁷ Ciertamente, si es verdad que este proceso expresado no se confunde con el proceso histórico, él mismo es Pasión, en Bresson tanto como en Dreyer, y entra en conjunción virtual con la de Cristo. Pero en Dreyer, la Pasión aparecía bajo la forma de lo «extático», y pasaba por el rostro, su agotamiento, su desvío, su enfrentamiento del límite. En Bresson, en cambio, es por sí misma «proceso», es decir, *estación*, *marcha* y *andadura* (*Le journal d'un curé de campagne* acentúa este aspecto de estaciones en un *via crucis*). Es la construcción de un espacio pedazo por pedazo, de valor táctil, y donde la mano acaba por tomar la función directriz que asume en *Pickpocket*, destronando al rostro. La ley de este espacio es «fragmentación»⁸. Las mesas

7. Véanse los artículos de Jean Sémolué y de Michel Estève en *Jeanne d'Arc à l'écran, Etudes cinématographiques*.

8. Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, págs. 95-96: «De la FRAGMENTACION: ella es indispensable si no se quiere caer en la REPRESENTACION. Ver los seres y las cosas en sus partes separables. Aislar estas partes. Hacerlas independientes a fin de darles una nueva dependencia.»

y las puertas no aparecen enteras. La alcoba de Jeanne y la sala del tribunal, la celda del condenado a muerte, no aparecen en planos de conjunto, sino que se las aprehende sucesivamente conforme unos *raccords* que hacen de ellas una realidad a cada instante cerrada, pero al infinito. De ahí el particular rol de los desencuadres. Ni siquiera el mundo exterior se muestra diferente de una celda, como el bosque-acuario de *Lancelot du Lac*. Es como si el espíritu tropezara con cada parte como con un ángulo cerrado, pero gozara de una libertad manual en el ajuste de las partes. En efecto, el *raccord* puede efectuarse de muchas maneras, y depende de nuevas condiciones de velocidad y movimiento, de valores rítmicos que se oponen a toda determinación previa. «Una nueva dependencia...» Longchamp, la estación de Lyon, en *Pickpocket*, sin vastos espacios a fragmentación, transformados según *raccords* rítmicos que corresponden a los afectos del ladrón. La pérdida y la salvación se juegan sobre una mesa amorfa cuyas partes sucesivas esperan de nuestros gestos, o más bien del espíritu, la conexión que les falta. El espacio mismo ha salido de sus propias coordenadas como de sus relaciones métricas. Es un espacio táctil. Con ello Bresson puede alcanzar un resultado que en Dreyer era tan sólo indirecto. El afecto espiritual ya no se expresa por medio de un rostro, y el espacio ya no necesita ser sometido o asimilado a un primer plano, tratado como un primer plano. Ahora el afecto es directamente presentado en plano medio, en un espacio capaz de corresponderle. Y el célebre tratamiento de las voces en Bresson, las voces blancas, no indican solamente una ascensión del discurso indirecto libre en toda la expresión, sino una potencialización de lo que sucede y se expresa, una adecuación del espacio al afecto expresado como potencialidad pura.

El espacio ya no es tal o cual espacio determinado, se ha vuelto *espacio cualquiera*, según el término de Pascal Augé. No es Bresson, ciertamente, el que inventa los espacios cualesquiera, aunque los construya para sí y a su manera. Augé preferiría buscar su fuente en el cine experimental. Pero del mismo modo se podría decir que estos espacios son tan viejos como el cine. Un espacio cualquiera no es un universal abstracto, en todo tiempo, en todo lugar. Es un espacio perfectamente singular, sólo que ha perdido su homogeneidad, es decir, el principio de sus relaciones métricas o la conexión de sus propias partes, hasta

el punto de que los raccords pueden obtenerse de infinidad de maneras. Es un espacio de conjunción virtual, captado como puro lugar de lo posible. Lo que manifiestan, en efecto, la inestabilidad, la heterogeneidad, la ausencia de vínculo de un espacio semejante, es una riqueza en potenciales o singularidades que son como las condiciones previas a toda actualización, a toda determinación. Por eso, cuando definimos la imagen-acción por la cualidad o la potencia en tanto que actualizadas en un espacio determinado (estado de cosas), no basta oponerle una imagen-afección que vincula las cualidades y potencias con el estado preactual que cobran sobre un rostro. Ahora decimos que hay dos clases de signos de imagen-afección, o dos figuras de la primeidad: *de una parte, la cualidad-potencia expresada por un rostro o equivalente; pero, de otra, la cualidad-potencia expuesta en un espacio cualquiera*. Y quizá la segunda sea más sutil que la primera, más apta para revelar el nacimiento, la andadura y la propagación del afecto. Porque el rostro resulta una gruesa unidad cuyos movimientos, como observaba Descartes, expresan afecciones compuestas y mezcladas. El célebre efecto Kulechov se explica menos por la asociación del rostro con un objeto variable que por una equivocidad de sus expresiones que siempre convienen a diferentes afectos. Por el contrario, tan pronto como dejamos el rostro y el primer plano, tan pronto como consideramos planos complejos que desbordan la distinción demasiado simple entre primer plano, plano medio y plano de conjunto, parece que entrásemos en un «sistema de las emociones» mucho más sutil y diferenciado, menos fácil de identificar, capaz de inducir afectos no humanos.⁹ Hasta tal punto que con la imagen-afección sucedería lo que con la imagen-percepción: ella tendría a su vez dos signos, uno que sólo sería un signo de composición bipolar, y el otro un signo genético o diferencial. El espacio cualquiera sería el elemento genético de la imagen-afección.

La joven esquizofrénica experimenta sus «primeros senti-

9. Se trata de una de las tesis esenciales del libro de Bonitzer, *Le champ aveugle*, Cahiers du cinéma-Gallimard: tan pronto como se superan las distinciones demasiado simples, y en cuanto los planos se vuelven «ambiguos» o incluso «contradictorios» (lo que ya sucedía eminentemente en Dreyer), el cine conquista un nuevo sistema, no sólo de percepción sino también de emoción.

mientos de irrealidad» ante dos imágenes: la de una compañera que se acerca y cuyo rostro se agranda exageradamente (un león, se diría); la de un campo de trigo que se vuelve ilimitado, «inmensidad amarilla resplandeciente».¹⁰ Si adoptamos los términos de Peirce, designaremos del siguiente modo los dos signos de la imagen-afección: *Icono*, para la expresión de una cualidad-potencia por un rostro, y *Cualisigno* (o *Potisigno*) para su presentación en un espacio cualquiera. Ciertos filmes de Jorge Ivens nos ofrecen una idea de lo que es un cualisigno: «Lluvia no es una lluvia determinada, concreta, que ha caído en alguna parte. Estas impresiones visuales no están unificadas en representaciones espaciales o temporales. Aquí se atisba con la sensibilidad más delicada no lo que la lluvia es realmente, sino la manera en que aparece cuando, silenciosa y continua, se escurre de hoja en hoja, cuando al espejo del estanque se le pone la carne de gallina, cuando una gota solitaria busca vacilante su camino sobre el cristal, cuando la vida de una gran ciudad se refleja sobre el asfalto mojado... E incluso si se trata de un objeto único, como el puente de acero de Rotterdam, en *De brug*, esta construcción metálica se disuelve en imágenes inmateriales encuadradas de mil maneras diferentes. El hecho de que este puente pueda ser visto de múltiples maneras lo vuelve por así decir irreal. No se nos aparece como una creación de ingenieros orientada a un fin determinado, sino como una curiosa serie de efectos ópticos. Son variaciones visuales sobre las que a un tren de carga le sería difícil circular...».¹¹ No se trata de un concepto de puente, pero tampoco del estado de cosas individuado definido por su forma, su materia metálica, sus usos y funciones. Es una potencialidad. El montaje rápido de setecientos planos hace que las diversas vistas puedan ajustarse de una infinidad de maneras y, no estando orientados unas en relación con las otras, constituyen el conjunto de singularidades conjugadas en el espacio cualquiera donde ese puente aparece como pura cualidad, ese metal como pura potencia, Rotterdam misma como afecto. Y la lluvia no es tampoco el concepto de lluvia, ni el estado de un tiempo y un lugar lluviosos. Es un conjunto de singularidades que presenta a la lluvia tal como es en sí, pura potencia o cualidad que con-

10. M.-A. Sechehayé, *Journal d'une schizophrène*, P.U.F., págs. 3-5.

11. Balazs, *Le cinéma*, Payot, pág. 167 (y *L'esprit du cinéma*, pág. 205).

juga sin abstracción todas las lluvias posibles, componiendo el espacio cualquiera correspondiente. Es la lluvia como afecto, y nada se opone más a una idea abstracta o general, aunque no esté actualizada en un estado de cosas individual.

3

¿Cómo construir un espacio cualquiera (en estudios o exteriores)? ¿Cómo extraer un espacio cualquiera de un estado de cosas dado, de un espacio determinado? El primer recurso fue la sombra, las sombras: un espacio llenado con sombras, o cubierto de sombras, se convierte en espacio cualquiera. Hemos visto cómo opera el expresionismo con las tinieblas y la luz, el fondo negro opaco y el principio luminoso: las dos potencias se acoplan, se abrazan como luchadores y dan al espacio una intensa profundidad, una perspectiva acusada y deformada que se va a llenar de sombras, bien sea en la forma de todos los grados del claroscuro, bien en la de unas estrías alternantes y contrastadas. Mundo «gótico» que ahoga o quiebra los contornos, que dota a las cosas de una vida no orgánica en la que pierden su individualidad y que potencializa el espacio haciéndolo como ilimitado. La profundidad es el lugar de la lucha, que unas veces atrae el espacio al sin-fondo de un agujero negro y otras lo saca hacia la luz. Y, por supuesto, a veces el personaje se vuelve en cambio extraña y terriblemente chato, sobre un fondo de círculo luminoso, o bien su sombra pierde todo espesor, por contraluz y sobre fondo blanco; pero esto se debe a una «inversión de los valores claros y oscuros», a una inversión de perspectiva que pone a la profundidad por delante.¹² La sombra ejerce entonces toda su función anticipadora y presenta en el estado más puro el afecto de Amenaza, como la sombra de *Tartufo*, la de *Nosferatu*, o la del sacerdote sobre los amantes dormidos en *Tabú*. La sombra se prolonga hasta el infinito. Determina así conjunciones virtuales que no coinciden con el estado de cosas o con

12. Bouvier y Leutrat han analizado estos procedimientos diferentes de Murnau: *Nosferatu*, Cahiers du cinéma-Gallimard, págs. 56-58, 135-137, 149-151. Sobre el papel de las sombras en el expresionismo, véase Lotte Eisner, *L'écran démoniaque*, Encyclopédie du cinéma, cap. VIII (L. E. analiza particularmente *Sombras*).

la posición de los personajes que la producen: en *Sombras*, de Arthur Robinson, dos manos se entrelazan tan sólo en la prolongación de sus sombras, una mujer es acariciada por la sombra de las manos de sus admiradores sobre la sombra de su cuerpo. Este film desarrolla libremente las conjunciones virtuales mostrando incluso lo que sucedería si los roles, los caracteres y el estado de cosas no se hurtaran finalmente a la actualización del afecto-celos: hace al afecto tanto más independiente del estado de cosas. En el espacio neogótico de los filmes de terror, Terence Fisher extrema sobremanera esta autonomía de la imagen-afeción cuando hace morir a Drácula clavado en el suelo, pero en conjunción virtual con las aspas de un molino llameante proyectando la sombra de una cruz en el lugar exacto del suplicio (*Las novias de Drácula*).

Otro procedimiento es la abstracción lírica. Hemos visto que se definía por la relación de la luz con el blanco, pero que la sombra conserva un importante papel, aunque muy diferente del que tiene en el expresionismo. Porque el expresionismo desarrolla un principio de oposición, conflicto o lucha: lucha del espíritu con las tinieblas. Mientras que para los representantes de la abstracción lírica, el acto del espíritu no es una lucha sino una alternativa, un «*O bien... O bien...*» fundamental. Aquí la sombra ya no es una prolongación al infinito o una inversión en el límite. Ya no prolonga al infinito un estado de cosas, sino que más bien va a expresar una alternativa entre el estado de cosas mismo y la posibilidad, la virtualidad que lo supera. Así, Jacques Tourneur rompe con la tradición gótica del film de terror; sus espacios pálidos y luminosos, sus noches sobre fondo claro, lo convierten en un representante de la abstracción lírica. En la piscina de *La mujer pantera*, el ataque no se ve sino sobre las sombras de la pared blanca: ¿la mujer se ha vuelto pantera (conjunción virtual), o bien es sólo que la pantera se ha escapado (conexión real)? Y en *Yo anduve con un zombie*, ¿se trata de una muerta-viva al servicio de la sacerdotisa o de una pobre muchacha influenciada por la misionera?¹³

13. En este aspecto véase el artículo sobre Jacques Tourneur en el diccionario *Les classiques du cinéma fantastique* de J.-M. Sabatier, Ed. Balland. Esta tendencia «alternativa» del cine de terror, por oposición a la tendencia gótica, no es independiente del productor Lewton y de la R.K.O. (véase Sabatier).

No ha de extrañar el que citeamos a representantes muy dispares de la «abstracción lírica»: no son más dispares que los expresionistas entre sí, y la diversidad de sus partidarios nunca fue obstáculo a la consistencia de un concepto. En efecto, lo esencial de la abstracción lírica está, para nosotros, en que el espíritu no aparece captado en un combate, sino presa de una alternativa. Esta alternativa puede presentarse bajo una forma estética o pasional (Sternberg), ética (Dreyer) o religiosa (Bresson), o incluso jugar entre estas diferentes formas. En Sternberg, por ejemplo, que la heroína tenga que elegir entre una andrógina blanca o centelleante, helada, y una mujer enamorada o incluso conyugal, puede no aparecer explícitamente sino en ciertas ocasiones (*Marruecos*, *La Venus rubia*, *El expreso de Shangai*), y estar empero presente en la totalidad de su obra: *Capricho imperial* incluye un único primer plano imbuido de sombras, precisamente aquel en que la princesa renuncia al amor y opta por la fría conquista del poder. Mientras que la heroína de *La Venus rubia* renuncia en cambio al esmoquin blanco para volver al amor conyugal y maternal. Las alternativas de Sternberg, con ser básicamente sensuales, no son menos alternativas del espíritu que las de Dreyer o Bresson, en apariencia suprasensuales.¹⁴ De todas maneras, sigue tratándose de pasión o de afecto, toda vez que, según dijera Kierkegaard, la fe es también asunto de pasión, de afecto, y no otra cosa.

De su relación esencial con lo blanco, la abstracción lírica saca dos consecuencias que reafirman su diferencia con el expresionismo: una alternancia de términos en lugar de una oposición; una alternativa, una opción del espíritu, en lugar de una lucha o un combate. Por un lado, la alternancia blanco-negro: el blanco que captura la luz, el negro allí donde la luz se detiene, y a veces el semitono, el gris como indiscernibilidad formando un tercer término. Las alternancias se establecen de una imagen a la otra o bien dentro de la misma imagen. Alternancias rítmicas en Bresson, como en *Le journal d'un curé de campagne* o incluso en *Lancelot du Lac*, entre el día y la noche. En Dreyer,

14. En su artículo de *Arts*, 30 de diciembre de 1959, Louis Malle insistió en los elementos 'sensuales' de la obra de Bresson, especialmente en *Pick-pocket*. Inversamente, podría darse de Sternberg una interpretación espiritualista, en particular en función de *El expreso de Shangai* (véase la gran escena de la oración).

las alternancias alcanzan una elevada composición geométrica y asimismo una «construcción tonal» y un enladrillado del espacio (*Días de ira* y *La palabra*). Por otra parte, la alternativa del espíritu parece corresponder efectivamente a la alternancia de los términos, el bien, el mal y la incertidumbre o la indiferencia, pero lo hace de una manera sumamente misteriosa. Es dudoso, en efecto, que «sea preciso» elegir el blanco. En Dreyer y Bresson, el blanco celular y clínico posee un carácter aterrador, monstruoso, no menos que el blanco helado de Sternberg. El blanco elegido por la heroína en *Capricho imperial* implica un cruel renunciamiento a los valores de la intimidad que *La Venus rubia* vuelve a hallar, en cambio, renunciando al blanco. Son los mismos valores de intimidad que la heroína de *Días de ira* encuentra por un instante en la sombra indiscernible, en lugar del blanco presbiteriano. El blanco que aprisiona la luz no vale más que el negro, que le sigue siendo extraño. Finalmente, la alternativa del espíritu nunca recae directamente sobre la alternancia de los términos, aunque ésta le sirva de base.¹⁵ De Pascal a Kierkegaard iba afirmándose una idea muy interesante: la alternativa no recae sobre términos a elegir, sino sobre modos de existencia de la persona que elige. Es que hay elecciones que no es posible hacer sino a condición de persuadirse de que no se tiene opción, a causa de una necesidad moral (el Bien, el deber), de una necesidad física (el estado de cosas, la situación), o de una necesidad psicológica (el deseo que uno tiene de algo). La elección espiritual se da entre el modo de existencia del que elige a condición de no saberlo, y el modo de existencia del que sabe que se trata de elegir. Es como si hubiera una elección de la elección o de la no elección. Si tomo conciencia de la elección, entonces hay elecciones que ya no puedo hacer, y modos de existencia que ya no puedo llevar, todos aquellos que llevaba a condición de persuadirme de que «no había opción». La apuesta de Pascal no dice otra cosa: la alternancia de los términos es efectivamente la afirmación de la existencia de Dios, su negación, y su suspensión (duda, incertidumbre); pero la alternativa del espíritu está en otra parte, está entre el modo

15. En lo tocante a las alternancias, y a la alternativa del espíritu, hallamos muchos elementos de análisis en Philippe Parrain a propósito de Dreyer (*ibid.*), y en Michel Estève con referencia a Bresson (*Robert Bresson, Seghers*).

de existencia del que «apuesta» a que Dios existe y el modo de existencia del que apuesta por la no existencia, o que no quiere apostar. Según Pascal, sólo el primero tiene conciencia de que se trata de elegir, y los segundos no pueden efectuar su elección sino a condición de no saber de qué se trata. En suma, la elección como determinación espiritual no tiene otro objeto que ella misma: yo elijo elegir, y con ello mismo excluyo toda elección hecha según el modo de no tener opción. Esto será también lo esencial de lo que Kierkegaard llama «alternativa», y Sartre «elección», en la versión atea que de ella ofrece.

De Pascal a Bresson, de Kierkegaard a Dreyer se dibuja toda una línea de inspiración. En los autores de la abstracción lírica hay una rica serie de personajes que *son* otros tantos modos de existencia concretos. Están los hombres blancos de Dios, del Bien y de la Virtud, los «devotos» de Pascal, tiránicos, acaso hipócritas, guardianes del orden en nombre de una exigencia moral o religiosa. Están los hombres grises de la incertidumbre (como el héroe de *La bruja vampiro* en Dreyer, o el *Lancelot* de Bresson, o incluso *Pickpocket*, para el que justamente se había previsto el título de «Incertitude» *). Están las criaturas del mal, numerosas en Bresson (la venganza de Hélène en *Les dames du bois de Boulogne*, la maldad de Gérard en *Au hasard Balthazar*, los robos del *Pickpocket*, los crímenes de Yvon en *Dinero*). Y, en su extremo jansenismo, Bresson muestra la misma infamia del lado de las obras, es decir, del lado del mal y del bien: en *Dinero*, el devoto Lucien no ejercerá la caridad sino en función del falso testimonio y del robo que se ha puesto como condición, mientras que Yvon no se precipita en el crimen sino a partir de la condición del otro. Diríase que el hombre de bien empieza necesariamente allí donde desemboca el hombre del mal. Pero, ¿por qué no habría, más que una elección del mal que aún sería deseo, una elección «por» el mal con todo conocimiento de causa? La respuesta de Bresson es la misma del Mefistófeles de Goethe: diablos o vampiros, somos libres de cumplir el primer acto, pero ya somos esclavos del segundo. Es lo que dice (no tan bien) el buen sentido, como lo hace el comisario de *Pickpocket*: «imposible parar», usted ha elegido una situación que ya no le permite elegir. Es en este sentido que los

* En castellano, «Incertidumbre». [T.]

tres tipos de personajes precedentes forman parte de la falsa elección, de esa elección que no se efectúa sino a condición de negar que haya opción (o que todavía haya opción). Se comprende con esto, desde el punto de vista de la abstracción lírica, lo que es la elección, la conciencia de elección como firme determinación espiritual. No es la elección del Bien, y tampoco la del Mal. Es una elección que no se define por lo que elige, sino por su potencia de poder volver a empezar a cada instante, de recomenzarse a sí misma y de confirmarse así por sí misma, volviendo a poner en juego cada vez todo lo que está en juego. E incluso si esta elección implica el sacrificio de la persona, ésta lo realiza tan sólo a condición de saber que lo recomenzaría cada vez, y que lo cumple para todas las veces (también aquí se trata de una concepción muy diferente de la del expresionismo, para el cual el sacrificio es de una vez para siempre). En el propio Sternberg, la verdadera elección no está del lado de la emperatriz en *Capricho imperial*, ni de la heroína que eligió la venganza en *El embrujo de Shangai*, sino de quien eligió hasta el sacrificio de sí misma en *El expreso de Shangai*, con una sola condición: no justificarse, no tener que justificarse, no tener que dar cuentas. El personaje de la verdadera elección se encontró en el sacrificio, o se reencontró más allá de un sacrificio que no cesa de ser recomienzo: en Bresson es Juana de Arco, el condenado a muerte, el cura de campaña; en Dreyer, también es Juana de Arco, pero asimismo la gran trilogía, Anne de *Días de ira*, Inger de *La palabra*, y por último *Gertrud*. Así pues, a los tres tipos precedentes hay que añadirles un cuarto: el personaje de la elección auténtica, o de la conciencia de la elección. Se trata propiamente del afecto; porque si los otros mantenían el afecto como actualidad dentro de un orden o un desorden establecidos, el personaje de la verdadera elección eleva el afecto a su pura potencia o potencialidad, como en el amor cortés de Lancelot, pero también la encarna y la efectúa tanto mejor cuanto que separa en él la parte de lo que no se deja actualizar, de lo que desborda todo cumplimiento (el eterno recomienzo). Y Bresson agrega aún un quinto tipo, un quinto personaje: la bestia o el Asno en *Au hasard Balthazar*. Con la inocencia del que no se halla en condiciones de elegir, el asno no conoce sino el efecto de las no elecciones o de las elecciones del hombre, es decir, la faz de los acontecimientos que se con-

suma en los cuerpos y los hiera, sin poder alcanzar (pero también sin poder traicionar) la parte de lo que desborda el cumplimiento, o la determinación espiritual. Así el asno es el objeto preferido de la maldad de los hombres, pero también la unión preferencial de Cristo o del hombre de la elección.

Extraño pensamiento este moralismo extremo que se opone a la moral, esta fe que se opone a la religión. No tiene nada que ver con Nietzsche, pero sí mucho con Pascal y Kierkegaard, con cierto jansenismo y reformismo (incluso en el caso de Sartre). Entre la filosofía y el cine ese pensamiento teje un conjunto de alambicadas relaciones.¹⁶ En Rohmer, por ejemplo, es toda una historia de modos de existencia, de elecciones, de falsas elecciones y de conciencia de elección, lo que preside la serie de los *Cuentos morales* (en especial *Ma nuit chez Maud*; más recientemente, *Le beau mariage* presenta a una muchacha que elige casarse y lo grita, justamente porque lo elige de la misma manera que habría podido elegir, en otra época, no casarse, con la misma conciencia pascaliana o la misma reivindicación de lo eterno, de lo infinito). ¿A qué se debe que estos temas tengan tanta importancia, filosófica y cinematográfica? ¿Por qué es preciso insistir en todos esos puntos? Es que, tanto en la filosofía como en el cine, en Pascal como en Bresson, en Kierkegaard

16. Hacia la segunda mitad del siglo XIX, la filosofía se esfuerza no sólo en renovar su contenido sino también en conquistar nuevos medios y formas de expresión, en pensadores muy diferentes que sólo tienen en común el sentirse los primeros representantes de una filosofía del porvenir. Es algo evidente en Kierkegaard. (En Francia, esta búsqueda de nuevas formas aparece en torno a Renouvier y Lequier, en un grupo injustamente olvidado entre cuyos temas principales está la idea de elección.) Por limitarnos a Kierkegaard, uno de sus recursos característicos es introducir en su meditación algo que al lector le es difícil identificar formalmente: ¿se trata de un ejemplo, del fragmento de un diario íntimo, o de un cuento, una anécdota, un melodrama, etc.? Por ejemplo, en *Le traité du désespoir*, es la historia del burgués tomando su desayuno y leyendo su periódico en familia, y que de golpe se precipita a la ventana gritando: «¡Lo posible, que me ahogo!» En *Etapas en el camino de la vida* es la historia del contable que enloquece una hora por día, y busca una ley que capitalizaría y fijaría la semejanza: un día había ido al burdel, pero no recuerda nada de lo que sucedió, es «la posibilidad lo que le vuelve loco...». En *Temor y temblor* es el cuento «Agnes et le triton» como un dibujo animado, del que Kierkegaard da varias versiones. Hay muchos otros ejemplos. Pero el lector moderno quizá tenga una manera de dar un nombre a estos pasajes insólitos: en cada caso se trataba ya de una especie de guión, de una auténtica sinopsis, lo que de este modo aparecía por vez primera en la filosofía y en la teología.

como en Dreyer, la verdadera elección, aquella que consiste en elegir la elección, se supone que nos lo volverá a dar todo. Nos hará reencontrarlo todo, con el espíritu del sacrificio, en el momento del sacrificio o incluso antes de que el sacrificio se consume. Kierkegaard decía: la verdadera elección hace que al abandonar a la prometida, con ello mismo nos sea restituida; y que al sacrificar a su hijo, Abraham con ello mismo lo recobre. Agamenón sacrifica a su hija Ifigenia pero por deber, nada más que por deber, y eligiendo no tener opción. Abraham, por el contrario, va a sacrificar a su hijo, al que ama más que a sí mismo, únicamente por elección, y por una conciencia de elección que lo une a Dios más allá del bien y del mal: entonces su hijo le es devuelto. Es la historia de la abstracción lírica.

Partíamos de un espacio determinado de los estados de cosas, hecho de una alternancia blanco-negro-gris, blanco-negro-gris... Y decíamos: el blanco señala nuestro deber, o nuestro poder; el negro, nuestra impotencia, o bien nuestra sed de mal; el gris nuestra incertidumbre, nuestra búsqueda o nuestra indiferencia. Y después nos elevábamos hasta la alternativa del espíritu, teníamos que elegir entre modos de existencia: unos, blanco, negro o gris, implicaban que no teníamos opción (o que ya no teníamos opción); pero sólo otro implicaba que elegíamos elegir, o que teníamos conciencia de la opción. Pura luz inmanente o espiritual, más allá del blanco, del negro y del gris. Apenas alcanzada esta luz, nos lo da de nuevo todo. Nos vuelve a dar el blanco, pero éste ya no aprisiona a la luz; nos vuelve a dar entonces el negro, que ya no es la cesación de la luz; nos devuelve incluso el gris, que ya no es la incertidumbre o la indiferencia. Hemos alcanzado un espacio espiritual donde lo que elegimos ya no se distingue de la propia elección. La abstracción lírica se define por la aventura de la luz y del blanco. Pero son los episodios de esta aventura los que hacen que, primero, el blanco que aprisiona a la luz se alterne con el negro donde ella se detiene; y después, que la luz quede liberada en una alternativa que nos devuelve el blanco y el negro. Sin movernos de sitio, hemos pasado de un espacio al otro, del espacio físico al espacio espiritual que nos restituye una física (o una metafísica). El primer espacio es celular y cerrado, pero el segundo no es diferente, es el mismo en tanto que sólo ha encontrado la apertura espiritual que supera todas sus obligaciones formales

y sus imposiciones materiales, mediante una evasión de hecho o de derecho. Es lo que Bergson sugería con su principio de «fragmentación»: pasamos de un conjunto cerrado, que fragmentamos, a un todo espiritual abierto que creamos o recreamos. O bien Dreyer: lo Posible ha abierto el espacio como dimensión del espíritu (cuarta o quinta dimensiones). *El espacio ya no está determinado, ha pasado a ser el espacio cualquiera idéntico a la potencia del espíritu*, a la decisión espiritual una y otra vez renovada: esta decisión es lo que constituye el afecto, o la «auto-afección», y que toma a su cargo el ajustamiento de las partes.

Las tinieblas y la lucha del espíritu, el blanco y la alternativa del espíritu: tales son los dos primeros procedimientos por medio de los cuales el espacio se torna espacio cualquiera y se eleva a la potencia espiritual de lo luminoso. Aun habría que considerar un tercer procedimiento, el color. Ya no se trata del espacio tenebroso del expresionismo, ni del espacio blanco de la abstracción lírica, sino del espacio-color del colorismo. Al igual que en la pintura, distinguimos el colorismo de la monocromía o de la policromía que, ya en Griffith o en Eisenstein, producían solamente una imagen matizada y precedieron a la imagen-color.

Las tinieblas expresionistas y el blanco lírico desempeñaban, en cierto sentido, el papel de colores. Pero la verdadera imagen-color constituye un tercer modo del espacio cualquiera. Las formas principales de esta imagen, el color-superficie de los grandes *aplats*, el color atmosférico que impregna a todos los demás, el color-movimiento que pasa de un tono a otro, tienen quizá su origen en la comedia musical y en su aptitud para desprender de un estado de cosas convencional un mundo virtual ilimitado. De estas tres formas, el color-movimiento parece ser la única que pertenece al cine, pues las otras son ya plenamente potencias de la pintura. Sin embargo, la imagen-color del cine nos parece definirse por otra peculiaridad, aunque la comparta con la pintura pero otorgándole un alcance y una función diferentes. Es su carácter *absorbente*. La fórmula de Godard, «no es sangre, es rojo», es la fórmula del colorismo. En oposición a una imagen simplemente matizada, la imagen-color no se relaciona con tal o cual objeto, sino que absorbe todo lo que puede: es la potencia apoderándose de todo lo que se pone a su alcan-

ce, o la cualidad común a objetos completamente distintos. Hay sin duda un simbolismo de los colores, pero no consiste en una correspondencia entre un color y un afecto (el verde y la esperanza...). Por el contrario, el color es el afecto mismo, es decir, la conjunción virtual de todos los objetos que el color capta. Ollier llega a decir que los filmes de Agnès Varda, especialmente *Le bonheur*, «absorben», y no absorben únicamente al espectador, sino a los propios personajes y situaciones, según movimientos complejos afectados por los colores complementarios.¹⁷ Y esto ya sucedía en *La pointe courte*, donde el blanco y el negro aparecían como complementarios, y donde el blanco se apoderaba del lado mujer, trabajo blanco, amor y muerte blancos, mientras que el negro ocupaba el lado hombre, y los dos protagonistas de la «pareja abstracta» trazaban al hablar el espacio de alternativa o de complementariedad. Esta composición alcanza en *Le bonheur* una perfección colorista, con la complementariedad del violeta malva y del oro anaranjado, y la absorción sucesiva de los personajes en el espacio de misterio que corresponde a los colores. Ahora bien, si en este caso seguimos invocando autores muy diferentes para despejar mejor la eventual validez de un concepto, hay que decir que, ya en el inicio de un cine total del color, Minnelli había hecho de la absorción la potencia propiamente cinematográfica de esta nueva dimensión de la imagen. De ahí el papel que el sueño cumple en Minnelli: el sueño no es más que la forma absorbente del color. Su obra fílmica, que incluía la comedia musical pero también los demás géneros, iba a continuar el tema obsesivo de personajes literalmente absorbidos por sus propios sueños, y sobre todo por el sueño y el pasado de otro (*Yolanda and the thief*, *El pirata*, *Gigi*, *Vuelve a mi lado*), por el sueño de poder de Otro (*Cautivos del mal*). Y Minnelli llega a la cúspide con *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, cuando los seres quedan atrapados en la pesadilla de la guerra. En toda su obra, el sueño se vuelve espacio, pero como una tela de araña cuyos lugares están destinados menos al propio soñante que a las presas vivas que atrae a sí. Y, si los estados de cosas devienen movimiento de mundo, si los personajes devienen figura de danza, esto es inseparable

17. Claude Ollier, *Souvenirs écran*, Cahiers du cinéma-Gallimard, páginas 211-218 (y pág. 217: «alienación por el color»).

del esplendor de los colores y de su función absorbente casi carnívora, devoradora, destructora (como el carromato amarillo vivo de *The long, long Trailer*). Es justo que Minnelli haya arrostrado el tema que mejor podía expresar esta aventura sin regreso: la vacilación, el temor y el respeto con los que Van Gogh se acerca al color, su descubrimiento y el esplendor de su creación, y su propia absorción en lo que él crea, la absorción de su ser y de su razón en el amarillo (*El loco del pelo rojo*).¹⁸

Antonioni, otro de los más grandes coloristas del cine, se servirá de los colores fríos llevados a su máxima plenitud o a su máxima intensificación para rebasar la función absorbente, que aún mantenía a personajes y situaciones transformados en el espacio de un sueño o de una pesadilla. Con Antonioni, el color lleva el espacio hasta el vacío, borra lo que ha absorbido. Bonitzer dice: «Desde *La aventura*, la gran búsqueda de Antonioni es el plano vacío, el plano deshabitado. Al final de *El eclipse* todos los planos recorridos por la pareja son revisados y corregidos por el vacío, como indica el título del film. (...) Antonioni busca el desierto: *El desierto rojo*, *Zabriskie Point*, *El reportero* (...), [que] se acaba en un travelling hacia adelante sobre el campo vacío, en un arabesco de recorridos insignificantes que linda con lo no figurativo. (...) El objeto del cine de Antonioni es arribar a lo no figurativo, a través de una aventura cuyo término es el eclipse del rostro, el borramiento de los personajes¹⁹». En verdad, ya mucho tiempo atrás el cine había logrado obtener grandes efectos de resonancia poniendo en contraste un mismo espacio una vez poblado y otra vacío (especialmente Sternberg en *El ángel azul* por ejemplo, con el camerino de Lola, o con el salón de clase). Pero en Antonioni la idea cobra una amplitud desconocida, y el que plasma la confrontación es el color. El color eleva el espacio a la potencia del vacío, una vez consumada la parte de lo que puede realizarse en el acon-

18. En la ficha sobre Minnelli de los *Dossiers du cinéma*, Tristan Renaud invoca constantemente un fenómeno de absorción: «El choque inopinado de dos mundos, su lucha y el triunfo, o la absorción de uno por el otro...». Véanse los artículos de Jean Douchet sobre el tema de la destrucción y la devoración en Minnelli: *Objectif 64*, febrero de 1964, y *Cahiers du cinéma*, n.º 150, enero de 1964 («flores venenosas o carnívoras...»).

19. Bonitzer, *ibíd.*, pág. 88 (Bonitzer establece una comparación con Bergman).

tecimiento. El espacio no resulta por ello despotencializado sino, por el contrario, tanto más *cargado* de potencial. Hay aquí a la vez una semejanza y una oposición con respecto a Bergman: Bergman sobrepasaba la imagen-acción hacia la instancia afectiva del primer plano o del rostro, que él confrontaba con el vacío. Pero, en Antonioni, el rostro desaparece al mismo tiempo que el personaje y la acción, y la instancia afectiva es la del espacio cualquiera llevado, a su vez, hasta el vacío.

Más aún, pareciera que el espacio cualquiera obtiene aquí una nueva naturaleza. Ya no es, como hasta ahora, un espacio definido por partes cuyo ajuste y orientación no están determinados de antemano y que pueden obtenerse de infinidad de maneras. Ahora es un conjunto amorfo que ha eliminado lo que sucedía y actuaba en él. Es una extinción o un desvanecimiento, pero que no se opone al elemento genético. Se ve a las claras que los dos aspectos son complementarios y que se presuponen recíprocamente: en efecto, el conjunto amorfo es una colección de lugares o de sitios que coexisten independientemente del orden temporal que va de una parte a la otra, independientemente de los ajustes y orientaciones que los personajes y la situación desaparecidos les daban. Hay, por tanto, dos estados del espacio cualquiera, o dos especies de «qualisignos»: qualisignos de desconexión, y de vacuidad. Pero, de estos dos estados siempre implicados el uno en el otro, diríase simplemente que uno está «antes» y el otro «después». El espacio cualquiera conserva una sola y misma naturaleza: ya no tiene coordenadas, es un puro potencial, expone solamente Potencias y Cualidades puras, independientemente de los estados de cosas o de los medios que los actualizan (o que los han actualizado o van a actualizarlos, o ni lo uno ni lo otro, poco importa).

Así pues, las sombras, los blancos, los colores son aptos para suscitar y constituir espacios cualesquiera, *espacios desconectados o vaciados*. Pero después de la guerra, con todos estos recursos y algunos otros, se había podido asistir a una proliferación de tales espacios tanto en decorados como en exteriores, bajo diversas influencias. La primera, independiente del cine, era la situación de posguerra, con sus ciudades demolidas o en reconstrucción, sus terrenos baldíos, sus barrios de chabolas e, incluso allí donde la guerra no había llegado, sus tejidos urbanos «desdiferenciados», sus vastas zonas desafectadas, docks,

depósitos, cúmulos de viguetas y de chatarra. Otra influencia, más interior como veremos, procedía de una crisis de la imagen-acción: los personajes se encontraban cada vez menos en situaciones sensoriomotrices «motivantes», más bien se hallaban en un estado de paseo, vagabundeo o errancia que definía *situaciones ópticas y sonoras puras*. La imagen-acción tendía entonces a estallar, mientras que los lugares determinados se difuminaban dejando emerger unos espacios cualesquiera en los que se desplegaban los afectos modernos de miedo, despreocupación, pero también de frescura, velocidad extrema y espera interminable.

Y ante todo, si el neorrealismo italiano se oponía al realismo, es porque rompía con las coordenadas espaciales, con el antiguo realismo de los lugares, desbarajustando los puntos de referencia motores (como en los pantanos o la fortaleza de *Païsa* de Rossellini), o bien conformando «abstractos» visuales (la fábrica de *Europa 1951*) en indefinidos espacios lunares.²⁰ También la *nouvelle vague* francesa fracturaba los planos, borraba su determinación espacial diferenciada en provecho de un espacio no totalizable: por ejemplo, los apartamentos sin terminar de Godard, que permitían discordancias y variaciones, como todas las maneras de pasar por una puerta a la que le falta el panel, que cobraban un valor casi musical y servían de acompañamiento al afecto (*Le mépris*). Straub construía sorprendentes planos amorfos, espacios geológicos desiertos, evasivos, o bien ahuecados, teatros vaciados de las operaciones que en ellos se habían cumplido.²¹ La escuela alemana del miedo, especialmente con Fassbinder y Daniel Schmid, elaboraba sus exteriores como ciudades-desiertos, sus interiores desdoblados en espejos, con un mínimo de puntos de referencia y una multiplicación de puntos de vista sin *raccord* (*Violanta*, de Schmid). La escuela de Nueva York imponía una visión horizontal de la ciudad, a ras de tierra, donde los acontecimientos nacían sobre la acera y su lugar ya no era sino un espacio desdiferenciado, como en Lumet. O, más aún, Cassavetes, que había empezado

20. Sobre el espacio neorrealista, véanse dos importantes artículos de Sylvie Trosa y de Michel Devillers, en *Cinématographe*, n.º 42 y 43, diciembre de 1978 y enero de 1979.

21. Jean Narboni, «Là»; Serge Daney, «Le plan straubien» (*Cahiers du cinéma*, n.º 275, abril de 1977, y n.º 305, noviembre de 1979).

por filmes dominados por el rostro y el primer plano (*Shadows, Faces*), ahora constrúa espacios desconectados, de fuerte contenido afectivo (*The killing of a chinese bookie, Too Late Blues*), pasando de un tipo a otro de la imagen-afección. Es que se trataba de deshacer el espacio no menos en función de un rostro que se abstrae de las coordenadas espacio-temporales, que de un acontecimiento que desborda de cualquier manera su actualización, bien sea porque tarda y se disuelve o, por el contrario, porque surge demasiado rápido.²² En *Gloria*, la heroína pasa largas esperas, pero además no tiene tiempo de volverse, sus perseguidores están ahí como instalados desde siempre, o más bien como si el lugar mismo hubiera cambiado bruscamente de coordenadas y no fuera ya el mismo lugar, en el mismo sitio, no obstante, del espacio cualquiera. Esta vez, es el espacio vacío el que se ha llenado de golpe...

Tendremos que volver sobre algunos de estos puntos. Pero quizás un origen de esta proliferación de los espacios cualesquiera esté, como dice Pascal Augé, en el cine experimental, que rompe con la narración de acciones y con la percepción de lugares determinados. Si es verdad que el cine experimental tiende hacia una percepción anterior a los hombres (o posterior), también tiende hacia el correlato de ésta, es decir, hacia un espacio cualquiera desembarazado de sus coordenadas humanas. *La région centrale*, de Michaël Snow, no eleva brusca y salvajemente la percepción a la universal variación sin obtener con ello un espacio sin punto de referencia en que suelo y cielo, horizontal y vertical se intercambian. La nada misma es desviada hacia lo que sale de ella o hacia lo que en ella vuelve a caer, el elemento genético, la percepción fresca o evanescente, que potencializa un espacio reteniendo de él tan sólo la sombra o el relato de los acontecimientos humanos. En *Longueur d'onde*, Snow se sirve de un zoom de cuarenta y cinco minutos para explorar una habitación a lo largo, de un extre-

22. Véase un análisis del espacio sin puntos de referencia ni coordenadas en Cassavetes por Philippe de Lara, *Cinématographe*, n.º 38, mayo de 1978. En general, los colaboradores de esta revista fueron quienes más profundizaron en el descubrimiento y análisis de estos espacios desconectados, de partes no ajustadas ni orientadas: respecto de Rossellini, Cassavetes, pero también de Lumet (Dominique Rinieri, n.º 74), y Schmid (Nadine Tasso, n.º 43). Los *Cahiers du cinéma* optaron más bien por el otro polo, el análisis de los espacios vacíos.

mo al otro, hasta la pared en la que cuelga una fotografía del mar: de esta habitación extrae un espacio potencial cuyas potencia y cualidad va agotando progresivamente.²³ Unas muchachas vienen a escuchar la radio, se oye a un hombre que sube las escaleras y se desploma sobre el suelo, pero el zoom ya lo ha rebasado, dando paso a una de las muchachas que cuenta el suceso por teléfono. Un fantasma de la chica, en sobreimpresión negativa, redobla la escena, mientras el zoom continúa hasta la imagen final del mar sobre la pared otra vez alcanza. El espacio entra en el mar vacío. Todos los elementos precedentes del espacio cualquiera, las sombras, los blancos, los colores, la inexorable progresión, la inexorable reducción, el bosquejo, las partes desconectadas, el conjunto vacío: todo interviene aquí en lo que, según Sitney, define al «film estructural».

Agatha et les lectures illimitées, de Marguerite Duras, sigue una estructura semejante, otorgándole la imperiosidad de un relato o más bien de una lectura (leer la imagen y no sólo verla). Es como si la cámara partiera del fondo de una gran habitación abandonada y vacía en la que los dos personajes no serán más que sus propios fantasmas, sus sombras. Enfrente, la playa vacía a la que dan las ventanas. El tiempo que pondrá la cámara en ir desde el fondo de la pieza hasta las ventanas y la playa, con sus altos y repeticiones, es el tiempo del relato. Y el propio relato, la imagen-sonido, une un tiempo posterior y un tiempo anterior, se remonta del uno al otro: un tiempo posterior a los hombres, puesto que el relato cuenta la historia ya concluida de una pareja primordial, y un tiempo anterior a los hombres, en que ninguna presencia venía a turbar la calma de la playa. Del uno al otro, una lenta celebración del afecto, aquí el incesto del hermano y la hermana.

23. P. A. Sitney describe y comenta este film, «Le film structurel», en *Cinéma, théorie, lectures* («Esta intuición del espacio e, implícitamente, del cine como potencialidad, es un axioma del film estructural. La habitación es siempre el lugar del puro posible...», pág. 342).

8. Del afecto a la acción: la imagen-pulsión

1

Cuando las cualidades y potencias se captan como actualizadas en estados de cosas, en medios geográfica e históricamente determinables, entramos en el ámbito de la imagen-acción. El realismo de la imagen-acción se opone al idealismo de la imagen-afección. Y sin embargo, entre las dos, entre la primeidad y la segundeidad, hay algo que sugiere un afecto «degenerado» o una acción «embrionada». Ha dejado de ser imagen-afección, pero todavía no es imagen-acción. La primera, como hemos visto, se despliega en el par Espacios cualesquiera-Afectos. La segunda se desplegará en el par Medios determinados-Comportamientos. Pero, entre los dos, nos topamos con un par extraño: Mundos originarios-Pulsiones elementales. Un mundo originario no es un espacio cualquiera (aunque pueda asemejarsele), porque no surge sino en el fondo de los medios determinados; pero tampoco es un medio determinado, el cual deriva solamente del mundo originario. Una pulsión no es un afecto, porque es una impresión, en el sentido más fuerte, y no una expresión; pero tampoco se confunde con los sentimientos o las emociones que regulan o desarreglan un comportamiento. Sin embargo, es preciso reconocer que este nuevo conjunto no es un simple intermediario, un lugar de pasaje, sino que posee una consistencia y una autonomía per-

fectas, que incluso hacen que la imagen-acción resulte impotente para representarlo, y la imagen-afección impotente para hacerlo sentir.

Una casa, un país, una región, son medios reales de actualización, geográficos y sociales. Pero se diría que, en todo o en parte, se comunican desde dentro con mundos originarios. El mundo originario puede caracterizarse por la artificialidad del decorado (un principado de opereta, un bosque o una ciénaga de estudios) tanto como por la autenticidad de una zona preservada (un verdadero desierto, un bosque virgen). Se lo reconoce por su carácter *informe*: es un puro fondo, o más bien un sinfondo hecho de materias no formadas, esbozos o pedazos, atravesado por funciones no formales, actos o dinamismos enérgicos que no remiten siquiera a sujetos constituidos. En él los personajes son como animales: el hombre de salón, un pájaro de presa; el amante, un macho cabrío; el pobre, una hiena. No es que tengan esa forma o ese comportamiento, sino que sus actos son previos a toda diferenciación entre el hombre y el animal. Son animales humanos. Y la pulsión no es otra cosa: es la energía que se apodera de pedazos en el mundo originario. Pulsiones y pedazos son estrictamente correlativos. Las pulsiones no carecen, ciertamente, de inteligencia: tienen incluso una inteligencia diabólica que hace que cada una elija su parte, espere su momento, suspenda su gesto y adopte los esbozos de forma bajo los cuales podrá cumplir mejor su acto. Y el mundo originario tampoco carece de una ley que le dé consistencia. Es, en primer lugar, el mundo de Empédocles, un mundo de esbozos y pedazos, cabezas sin cuello, ojos sin frente, brazos sin hombros, gestos sin forma. Pero es también el conjunto que lo reúne todo, no en una organización, sino que hace converger todas las partes en un inmenso campo de basuras o en una ciénaga, y todas las pulsiones en una gran pulsión de muerte. Así pues, el mundo originario es a un tiempo comienzo radical y fin absoluto; y, por último, él liga lo uno con lo otro, mete a uno dentro del otro, conforme una ley que es la del *declive* * *más grande*. Por eso, es un mundo de una violencia muy especial (en ciertos aspectos, es el mal radical); pero tiene el mérito de hacer surgir una imagen origi-

* En el original, *penite*. [T.]

naría del tiempo, con el comienzo, el fin y el declive, toda la crueldad de Cronos.

Es el naturalismo. El naturalismo no se opone al realismo, por el contrario, acentúa sus rasgos prolongándolos en un surrealismo particular. En literatura, el naturalismo es esencialmente Zola: es a Zola a quien se le ocurre duplicar los medios reales con mundos originarios. En cada uno de sus libros describe un medio preciso, pero también lo *agota* y lo devuelve al mundo originario: su fuerza de descripción realista viene de esta fuente superior. El medio real, actual, es el médium de un mundo que se define por un comienzo radical, un fin absoluto, una línea de más grande declive.

Y esto es lo esencial: los dos no se dejan separar, no se encarnan distintamente. El mundo originario no existe con independencia del medio histórico y geográfico que le sirve de médium. Es el medio el que recibe un inicio, un fin y sobre todo un declive. Por eso las pulsiones están *extraídas* de los comportamientos reales que circulan en un medio determinado, de las pasiones, sentimientos y emociones que los hombres reales experimentan en ese medio. Y los pedazos son *arrancados* a los objetos efectivamente formados en el medio. Se diría que el mundo originario no aparece sino cuando uno sobrecarga, espesa y prolonga las líneas invisibles que recortan lo real y desarticulan los comportamientos y los objetos. Las acciones se desbordan hacia actos primordiales que no las componían, los objetos, hacia pedazos que no los reconstituirán, las personas, hacia energías que no las «organizan». A la vez: el mundo originario no existe ni opera sino en el fondo de un medio real, y no vale sino por su inmanencia a este medio cuya violencia y crueldad él revela; pero, además, el medio no se presenta como real más que en su inmanencia al mundo originario, tiene el estatuto de un medio «derivado» que recibe del mundo originario una temporalidad como destino. Es preciso que las acciones o los comportamientos, las personas y los objetos, ocupen el medio derivado y se desarrollen en él, mientras que las pulsiones y los pedazos pueblan el mundo originario que arrastra con todo. Por eso los autores naturalistas merecen el nombre nietzscheano de «médicos de la civilización». Ellos hacen el diagnóstico de la civilización. La imagen naturalista, la imagen-pulsión, tiene, en efecto, dos signos:

los síntomas y los ídolos o fetiches. Los síntomas son la presencia de las pulsiones en el mundo derivado, y los ídolos o fetiches, la representación de los pedazos. Es el mundo de Caín, y los signos de Caín. En suma, el naturalismo remite simultáneamente a cuatro coordenadas: mundo originario-medio derivado, pulsiones-comportamientos. Imagínese una obra en que el medio derivado y el mundo originario son realmente distintos y están bien separados: aun si guardan entre sí toda clase de correspondencias, esa obra no es una obra naturalista.¹

El naturalismo ha tenido dos grandes creadores en el cine, Stroheim y Buñuel. En ellos, la inversión de mundos originarios puede presentarse con formas localizadas muy diversas, artificiales o naturales: en Stroheim, la cima de la montaña en *Blind husbands*, la cabaña de la bruja en *Esposas frívolas*, el palacio de *La reina Kelly*, la ciénaga del episodio africano del mismo film, el desierto al final de *Avaricia*; en Buñuel, la jungla de estudios en *La muerte en este jardín*, el salón de *El ángel exterminador*, el desierto con columnas de *Simón del desierto*, la rocalla de *L'âge d'or*. Aun localizado, el mundo originario es de todas formas el lugar desbordante en el que transcurre todo el film, es decir, el mundo que se revela en el fondo de los medios sociales tan vigorosamente descritos. Porque Stroheim y Buñuel son realistas: nunca se ha descrito el medio con tanta violencia o crueldad, con su doble repartición social «pobres-ricos», «gente de bien-gente de mal». Pero, precisamente, lo que da tanta fuerza a su descripción es su manera de referir sus rasgos a un mundo originario que ruje en el fondo de todos los medios, que se continúa bajo ellos. Este mundo no existe con independencia de los medios determinados, sino que, inversamente, los hace existir con caracteres y rasgos que vienen de más arriba, o más bien de un fondo más

1. Por ejemplo, *La pocilga* de Pasolini separa el mundo originario antropofágico y el medio derivado de la porquería, en dos partes bien marcadas: una obra así no es naturalista (y Pasolini detestaba el naturalismo, del que voluntariamente se hacía una concepción muy chata). Puede suceder en cambio, tanto en el ámbito del cine como en otros, que el mundo originario constituya por sí mismo el medio derivado supuestamente real: es el caso de los filmes prehistóricos como *En busca del fuego*, de Annaud, y de muchos filmes de terror o de ciencia ficción. Estos filmes pertenecen al naturalismo. En literatura, es Rosny el mayor, autor de *La guerre du feu*, quien abre el naturalismo en la doble dirección de la novela prehistórica y de la novela de ciencia ficción.

terrible aún. El mundo originario es un comienzo de mundo, pero también un fin de mundo, y el declive irresistible del uno al otro: él es el que arrastra al medio, y también el que hace de éste un medio cerrado, absolutamente clausurado, o bien lo entreabre a una esperanza incierta. El depósito de basuras al que será lanzado el cadáver: tal es la imagen común de *Esposas frívolas* y de *Los olvidados*. Los medios no cesan de salir del mundo originario y de volver a entrar en él; y no salen sino apenas, como esbozos ya condenados, ya confusos, para volver más definitivamente, si no reciben la salvación, que a su vez sólo puede venir de ese retorno al origen. Es el pantano del episodio africano de *La reina Kelly*, y sobre todo de la cinenovela *Poto-Poto*, donde los amantes colgando, atados cara a cara, esperan la subida de los cocodrilos: «Aquí, (...) la latitud es cero. (...) Aquí, (...) no hay tradición, no hay precedente. Aquí, (...) cada uno actúa según el impulso del momento (...) y hace lo que Poto-Poto le empuje a hacer. (...) Poto-Poto es nuestra única ley. (...) Y también nuestro verdugo. (...) Todos estamos condenados a muerte».² La latitud cero es también el lugar primordial de *El ángel exterminador*, que se encarnaba primero en el salón burgués misteriosamente clausurado, y que después, apenas reabierto el salón, se restablece en la catedral, donde los sobrevivientes se reúnen de nuevo. Es el lugar primordial de *El discreto encanto de la burguesía*, reconstituyéndose en todos los lugares derivados sucesivos para impedir el acontecimiento que en él se espera. Esta era ya la matriz de *L'âge d'or*, que puntuaba todas las conquistas de la humanidad y las reabsorbía apenas surgidas.

Con el naturalismo, el tiempo hace una vigorosa aparición en la imagen cinematográfica. Mitry tiene razón al decir que *Avaricia* es el primer film que da testimonio de una «duración psicológica» como evolución u ontogénesis de los personajes. Y el tiempo no está menos presente en Buñuel, pero más bien como

2. Stroheim, *Poto-Poto*, Ed. de la Fontaine, pág. 132. Es sabido que Stroheim publicó tres cine-novelas, más que guiones y otra cosa que novelas estrictamente hablando, para compensar por poco que fuese la imposibilidad de hacer películas en que se lo había colocado: *Poto-Poto*, *Paprika* (Ed. Martel) y *Les feux de la Saint-Jean* (Ed. Martel). *Poto-Poto* parece el desarrollo autónomo de lo que debía ser la continuación de *La reina Kelly*, continuación africana que Stroheim había comenzado (es el «décimo primer carrete» de *La reina Kelly*).

filogénesis, periodización de las edades del hombre (no sólo manifiestamente en *L'âge d'or*, sino también en *La Via Láctea*, que se abastece en todos los períodos pero alterando su orden).³ Sin embargo, lo primero a apuntar es que el tiempo naturalista parece señalado por una maldición consustancial. En efecto, se puede decir de Stroheim lo que Thibaudet decía de Flaubert: para él, la duración es menos lo que se hace que lo que se deshace, y que al deshacerse se precipita. Por consiguiente, no es separable de una entropía, de una degradación. E incluso es así como Stroheim salda sus cuentas con el expresionismo. Lo que comparte con éste, como hemos visto, es un manejo de las luces y las tinieblas que lo iguala a Lang o a Murnau. Pero en éstos el tiempo no existía sino en relación con la luz y con la sombra, a tal punto que la degradación de un personaje no hacía más que expresar una caída en las tinieblas, una caída en un agujero negro (como *El último*, de Murnau, pero también la *Lulú* de Pabst y hasta *El ángel azul* de Sternberg, en su ejercicio de imitación expresionista). Mientras que en Stroheim sucede lo inverso: siempre reguló las luces y las sombras según los estadios de una degradación que lo fascinaba: Stroheim subordinaba la luz a un tiempo concebido como entropía.

En Buñuel, el fenómeno de la degradación no presenta menos autonomía, y quizás incluso más, pues se trata de una degradación que se extiende explícitamente a la especie humana. *El ángel exterminador* da fe de una regresión como mínimo igual a la de *Avaricia*. Sin embargo, la diferencia entre Stroheim y Buñuel estaría en que el segundo concibe la degradación no tanto como entropía acelerada que como repetición precipitante, eterno retorno. El mundo originario impone así a los medios que en él se suceden no exactamente un declive, sino una encorvadura o un ciclo. Ciertamente es que, contrariamente a un descenso, un ciclo no puede ser enteramente «malo»: como en *Empédocles*, hace alternar el Bien y el Mal, el Amor y el Odio; y, en efecto, el enamorado, el hombre de bien e incluso el santo varón, cobran en Buñuel una importancia que en Stroheim no tienen. Pero en ciertos aspectos esto resulta secundario, porque la amante y el amante, el santo varón en persona, según

3. Véase el análisis de estos dos filmes por Maurice Drouzy, *Luis Buñuel architecte du rêve*, Ed. Lherminier.

Buñuel, no son menos nocivos que el perverso y el degenerado (*Nazarín*). Tiempo de la entropía o tiempo del eterno retorno, en ambos casos el tiempo encuentra su fuente en el mundo originario, que le confiere el rol de un destino inexpiable. Ovilado en el mundo originario que es como el comienzo y el fin del tiempo, el tiempo se desovilla en los medios derivados. Es casi un neoplatonismo del tiempo. Y haberse aproximado tan bien a una imagen-tiempo es, sin duda, una de las grandezas del naturalismo en el cine. Lo que no obstante le impedía alcanzar el tiempo por sí mismo, como forma pura, era la obligación de mantenerlo subordinado a las coordenadas naturalistas, de hacerlo depender de la pulsión. Esto hacía que el naturalismo no pudiese captar tiempo más que de los efectos negativos, desgaste, degradación, merma, destrucción, pérdida o simplemente olvido.⁴ (En su momento comprobaremos que cuando el cine tuvo que afrontar directamente la forma del tiempo, no pudo construir su imagen sino rompiendo con el escrúpulo naturalista del mundo originario y de las pulsiones.)

En efecto, lo esencial del naturalismo está en la imagen-pulsión. Esta comprende el tiempo, pero solamente como destino de la pulsión y devenir de su objeto. Un primer aspecto atañe a la naturaleza de las pulsiones. Porque si ellas son «elementales» o «brutas», en el sentido de que remiten a mundos originarios, pueden asumir figuras muy complejas, extravagantes e insólitas con respecto a los medios derivados en los que aparecen. Es verdad que a menudo son relativamente simples, como la pulsión de hambre, las pulsiones alimentarias, las pulsiones sexuales, o incluso la pulsión de oro en *Avaricia*. Pero son ya inseparables de los comportamientos perversos que ellas producen y animan, canibalísticos, sadomasoquistas, necrofilicos, etc. Buñuel enriquecerá este inventario tomando en consideración pulsiones y perversiones propiamente espirituales, aún más com-

4. En Buñuel el olvido interviene con frecuencia. Uno de los ejemplos más llamativos es el final de *Susana, carne y demonio*, donde es como si para todos los personajes no hubiese pasado nada. El olvido viene a reforzar, por tanto, la impresión de sueño o de fantasía. Pero estimamos que cumple también una función más importante, la de indicar el fin de un ciclo, tras el cual todo puede volver a empezar (gracias al olvido). Sabatier observaba asimismo en Terence Fisher la existencia de falsos *happy end*, en que los personajes honestos olvidan por completo los terrores por los que han pasado (*Les classiques du cinéma fantastique*, Balland, pág. 144).

plejas. Y no hay límites en estas sendas biopsíquicas. Marco Ferreri es, sin lugar a dudas, uno de los poquísimos autores recientes que heredaron una auténtica inspiración naturalista, así como el arte de evocar un mundo originario en el seno de medios realistas (por ejemplo, el inmenso cadáver de King-Kong sobre el campus del gran conjunto, o el museo-teatro de *Adiós al macho*). Instala allí extrañas pulsiones, como la pulsión maternal del macho en este mismo film, o la irresistible pulsión de inflar un globo en *Break up*.

El segundo aspecto es el objeto de la pulsión, es decir el pedazo, que pertenece al mundo originario y al mismo tiempo es arrancado al objeto real del medio derivado. El objeto de la pulsión es siempre «objeto parcial» o fetiche, trozo de carne, pieza cruda, desecho, braga de mujer, zapato. El zapato como fetiche sexual permite una confrontación Stroheim-Buñuel, particularmente en *La viuda alegre* del primero y en *Diario de una camarera* del segundo. Hasta tal punto que la imagen-pulsión es sin duda el único caso en que el primer plano se convierte efectivamente en objeto parcial; pero en modo alguno porque el primer plano «sea» objeto parcial, sino porque el objeto parcial, que es el de la pulsión, deviene ahí excepcionalmente primer plano. La pulsión es un acto que arranca, desgarrar, desarticula. Por consiguiente, la perversión no es su desviación, sino su derivación, es decir, su expresión normal en el medio derivado. Es una relación constante de animal de rapiña y presa. El lisiado es la presa por excelencia, pues no se sabe ya qué es en él pedazo, si la parte que falta o el resto de su cuerpo. Pero también es él animal de rapiña, y la insaciabilidad de la pulsión, el hambre de los pobres, no son menos despedazadoras que la saciabilidad de los ricos. La reina de *La reina Kelly* hurga en una caja de chocolates como un mendigo en el cesto de basuras. Si el lisiado o el monstruo están tan presentes en el naturalismo, es porque son al mismo tiempo el objeto deformado del que el acto pulsional se apodera, y el esbozo malformado que sirve a este acto de sujeto.

En tercer lugar, la ley o el destino de la pulsión es apoderarse con astucia, pero con violencia, de todo lo que en un medio dado *puede*, y, si puede, pasar de un medio a otro. No hay tregua en esta exploración y en este agotamiento de los medios. En cada ocasión, la pulsión elige su pedazo en un medio dado,

y sin embargo no elige, sino que toma como sea de lo que el medio le presenta, sin perjuicio de pasar acto seguido a otra cosa. Una escena de *Las novias de Drácula*, de Terence Fischer, muestra al vampiro en busca de la víctima que había elegido pero, al no hallarla, se contenta con otra: su pulsión de sangre ha de quedar satisfecha. Es una escena importante porque testimonia una evolución en el film de terror, del gótico al neogótico, del expresionismo al naturalismo: ya no estamos en el elemento del afecto, hemos pasado al medio de las pulsiones (de manera diferente, son también las pulsiones las que animarán la bellísima obra de Mario Bava). En *Esposas frívolas*, de Stroheim, el héroe seductor pasa de la camarera a la mujer de mundo, y acaba por la débil lisiada, empujado por la fuerza elemental de una pulsión depredadora que le hace explorar todos los medios y arrancar lo que cada uno de ellos presenta. El agotamiento completo de un medio, madre, sirviente, hijo y padre, es también lo que lleva a cabo la heroína de *Susana, carne y demonio* de Buñuel.⁵ La pulsión tiene que ser exhaustiva. Ni siquiera es suficiente decir que la pulsión se contenta con lo que un medio le da o le deja. Esta conformidad no es una resignación, sino un enorme gozo en el que la pulsión recobra su potencia de elección, puesto que, en lo más profundo, ella es deseo de cambiar de medio, de buscar un nuevo medio donde explorar, un nuevo medio para desarticular, contentándose tanto mejor con lo que este medio presenta, por bajo, repelente o repugnante que sea. El regocijo de la pulsión no se mide por el afecto, es decir, por las cualidades intrínsecas del objeto posible.

Es que el mundo originario comprende siempre una coexistencia y una sucesión de medios reales distintos, como se ve claramente en Stroheim y más aún en Buñuel. E indudablemente aquí hay que distinguir la situación de los ricos y los pobres,

5. También aquí es posible una confrontación con Pasolini. Porque el film *Teorema* también muestra un medio familiar literalmente agotado por la llegada de un personaje exterior. Pero en Pasolini se trata, ante todo, de un «agotamiento» lógico, en el sentido, por ejemplo, en que una demostración agota el conjunto de casos posibles de la figura. Incluso aquí radica la originalidad de Pasolini: de ahí el título *Teorema*, y el rol del personaje exterior como agente sobrenatural o demostrador espiritual. Por el contrario, en Buñuel y el naturalismo, el personaje exterior es el representante de las pulsiones, que procede al agotamiento físico del medio considerado (por ejemplo, *Susana, carne y demonio*).

de los amos y los criados. Le es menos fácil, a un criado pobre, explorar y agotar un medio rico, que a un rico, verdadero o falso, penetrar en un medio bajo, entre los pobres, para coger allí sus presas. No obstante, hay que desconfiar de la evidencia. Y si Stroheim retiene sobre todo el ir y venir del rico dentro de su propio medio y su descenso a los bajos fondos, Buñuel (como Losey después) considera el fenómeno inverso, quizá más aterrador por cuanto es más sutil, más insidioso, más próximo a la hiena o al buitre, que saben esperar: la invasión del pobre o el criado, su ocupación del medio rico y la particular manera en que lo agota; y no sólo *Susana*, sino también los mendigos y la sirvienta de *Viridiana*. Entre los pobres o entre los ricos, las pulsiones tienen el mismo fin y el mismo destino: hacer pedazos, arrancar pedazos, acumular desechos, constituir el gran campo de basuras y reunirse todas en una sola y misma pulsión de muerte. Muerte, muerte, pulsión de muerte: el naturalismo está saturado de ella. Alcanza aquí su perfidia extrema, aunque no sea ésta su última palabra. Y, antes de la última palabra, que no es tan desesperada como cabe esperar, Buñuel agrega todavía esto: quienes participan en la misma obra de degradación no son únicamente los pobres y los ricos, son también los hombres de bien, y los santos varones. Porque también ellos proliferan sobre los desechos, y se quedan pegados a los pedazos que se llevan. Por eso los ciclos de Buñuel no constituyen menos una degradación generalizada que la entropía de Stroheim. Animal de presa o parásito, todo el mundo es ambas cosas a la vez. Una voz diabólica puede decirle al santo varón de Nazarín, cuyas buenas obras no cesan de apresurar la degradación del mundo: «eres tan inútil como yo...», no eres más que un parásito. La rica, bella y buena *Viridiana* no actúa sino por su propia conciencia de inutilidad y parasitismo, inherentes a las pulsiones del Bien. *Por doquier, una misma pulsión de parasitismo*. Es el diagnóstico. Así los dos polos del fetiche, fetiches del Bien y fetiches del Mal, fetiches sagrados y fetiches del crimen o de la sexualidad, se aúnan y se intercambian, como la serie de Cristos grotescos de Buñuel o el crucifijo-puñal de *Viridiana*. Podríamos llamar a unos reliquias, y a los otros, según el vocabulario de la brujería, *vults* o cosas embrujantes: son las dos caras del mismo síntoma. Hasta los amantes de *L'âge d'or*, menos que remontar el curso del mundo, lo que ha-

cen es dejarse ir por su declive: se apegan a fetiches que se disputan, previendo cada cual el desgaste del tiempo sobre el otro o el accidente futuro, y ya están separados. Como dice Drouzy, es insólito que los surrealistas hayan creído ver aquí un ejemplo de amor loco.⁶ En verdad, desde un comienzo Buñuel estaba con el surrealismo en una situación prácticamente tan ambigua como Stroheim con el expresionismo: se sirve de él pero para fines muy distintos, los de un naturalismo todopoderoso.

2

Entre el naturalismo de Stroheim y el de Buñuel hay, sin embargo, grandes diferencias. Tal vez en la literatura ocurrió algo similar entre Zola y Huysmans. Huysmans decía que Zola no imaginaba otras pulsiones que las del cuerpo, dentro de medios sociales estereotipados en los que el hombre se aunaba meramente al mundo originario de las bestias. El aspiraba en cambio a un naturalismo del alma que reconociera mejor las construcciones artificiales de la perversión, pero también quizás el universo sobrenatural de la fe. De igual manera, en Buñuel, el descubrimiento de pulsiones propias del alma, tan fuertes como el hambre y la sexualidad e integrándose con ellas, dará a la perversión un papel espiritual que en Stroheim no tenía. Y, sobre todo, la crítica radical de la religión encontrará su alimento en las fuentes de una fe posible; la violenta crítica del cristianismo como institución dejará a Cristo una oportunidad como persona. No se equivocan quienes han visto en la obra de Buñuel una lucha interior con una pulsión cristiana: el perverso, y sobre todo Cristo, trazan un más allá antes que un más acá, y dejan resonar una cuestión que se expresa como de salvación, aun cuando Buñuel recele fuertemente de cada uno de los medios para alcanzarla, revolución, amor o fe.

Es casi imposible prejuizar sobre la evolución que hubiese tenido la obra de Stroheim de haber seguido filmando.⁷ Pero,

6. Drouzy, *ibíd.*, págs. 74-75.

7. Después de *La reina Kelly*, Stroheim realizó una película más, su único film hablado, que debía llamarse *Walking down Broadway*, pero que fue desnaturalizado y apareció con el título de *Hello Sister*, figurando

dentro del conjunto existente, el movimiento fundamental es el que el mundo originario impone a los medios, es decir, una degradación, un descenso o una entropía. De ahí que la cuestión de la salvación sólo pueda plantearse en la forma de un ascenso local de la entropía, que alegraría en favor de una capacidad del mundo originario para abrir un medio en lugar de cerrarlo. Así, la célebre escena de amor purísimo entre los manzanos en flor, de *La marcha nupcial*; y la segunda parte, *Luna de miel*, que quizá debía evocar el nacimiento de una vida espiritual. Pero hemos visto que, en Buñuel, el ciclo o el eterno retorno reemplazaban a la entropía. Ahora bien, por más que el eterno retorno sea tan catastrófico como la entropía, y el ciclo tan degradante en todas sus partes, no por ello dejan de desprender una potencia espiritual de repetición que plantea de una manera nueva la cuestión de una salvación posible. El hombre de bien, el santo varón, no están menos aprisionados en el ciclo que la bruta y el malvado. Pero la repetición, ¿no es capaz de salir de su propio círculo y de «saltar» más allá del bien y del mal? La repetición es lo que nos pierde y nos degrada, pero también lo que puede salvarnos y hacernos salir de la otra repetición. Kierkegaard ya oponía una repetición del pasado, encadenante, degradante, a una repetición de la fe, vuelta hacia el porvenir y que nos lo devolvía todo en una potencia que no era la del Bien sino la del absurdo. Al eterno retorno como reproducción de un ya-hecho desde siempre, se opone el eterno retorno como resurrección, nuevo don de lo nuevo, de lo posible. Más cercano a Buñuel, Raymond Roussel, autor amado por los surrealistas, desarrollaba «escenas» o repeticiones contadas dos veces: en *Locus solus*, ocho cadáveres en una jaula de vidrio reproducen

otro nombre como realizador: basándose en testimonios y documentos, Michel Ciment efectuó un pormenorizado análisis de las «escenas» atribuibles a Stroheim (*Les conquérants d'un nouveau monde*, Gallimard, págs. 78-94). Pero estimamos que los episodios verosíblemente atribuibles, así como la sinopsis de Stroheim, continúan la línea de su obra anterior. Elementos de una evolución posible aparecerían quizá más en *Luna de miel*, continuación de *La marcha nupcial*, que le fue retirada a Stroheim. En efecto, iba a producirse una conversión espiritual de la heroína que sin duda abría a Stroheim nuevos dominios. Otros elementos de evolución aparecen en las cine-novelas, ya sea con el mundo africano de *Poto-Poto* y la manera en que los dos amantes son salvados por el amor, ya sea con el mundo gitano de *Paprika* y la muerte de los amantes en el campo de flores.

el acontecimiento de sus vidas; y Lucius Egroizard, artista y científico de genio que ha enloquecido tras el asesinato de su hija, repite indefinidamente las circunstancias del crimen hasta que inventa una máquina que registra la voz de una cantante, la deforma y reconstruye tan perfectamente la voz de la niña muerta que todo le es devuelto, hija y felicidad. Se va de una repetición indefinida a la repetición como instante decisivo, de una repetición cerrada a una repetición abierta, de una repetición que no sólo fracasa sino que además hace fracasar, a una repetición que no sólo triunfa sino que recrea el modelo o lo originario.⁸ Parece un guión de Buñuel. En efecto, la mala repetición no se produce simplemente porque el acontecimiento fracasa, es ella la que hace fracasar al acontecimiento, como en *El discreto encanto de la burguesía*, donde la repetición del almuerzo prosigue su obra de degradación a través de todos los medios, que ella cierra a su vez sobre sí mismos (Iglesia, ejército, diplomacia...). Y en *El ángel exterminador*, la ley de la mala repetición mantiene a los invitados en la habitación de límites infranqueables, mientras que la buena parece abolir los límites y abrirlos al mundo.

Tanto en Buñuel como en Roussel, la repetición mala aparece bajo la forma de la inexactitud o la imperfección: en *El ángel exterminador*, la presentación de los dos mismos invitados es una vez calurosa y la otra glacial; y el brindis del anfitrión transcurre una vez en medio de la indiferencia y la otra despertando la atención general. En cambio, la repetición salvadora aparece como exacta, la única exacta: sólo cuando la virgen se ha ofrecido al Dios-anfitrión, sólo entonces recuperan los invitados exactamente su primera posición, y con ello quedan liberados. Pero la exactitud es un falso criterio, y ocupa el lugar de otra cosa. La repetición del pasado es materialmente posible, pero imposible espiritualmente, y ello a causa del Tiempo; en cambio, la repetición de la fe, vuelta hacia el futuro, parece materialmente imposible pero espiritualmente posible, porque consiste en volver a empezar todo y en remontar el curso que el ciclo aprisiona, en virtud de un instante creador del tiempo. ¿Hay entonces dos repeticiones que se enfrentan, como una pul-

8. Michel Butor analiza y compara el tema de la repetición en Kierkegaard y en Roussel: *Répertoire I*, Ed. de Minuit. Hay ed. castellana: *Repertorio*, Barcelona, Seix Barral, 1970.

sión de muerte y una pulsión de vida? Buñuel nos deja en la mayor de las incertidumbres, empezando por la distinción o la confusión de las dos repeticiones. Los invitados del Angel quieren conmemorar, es decir, repetir la repetición que los ha salvado, pero con ello mismo vuelven a caer en la repetición que los pierde: reunidos en la iglesia para un Tedeum, volverán a quedar prisioneros, más prisioneros que nunca, mientras se oye el bramido de la revolución. En *La vía láctea*, Cristo como persona ha mantenido largo tiempo la posibilidad de una apertura del mundo, a través de los medios variados que los dos peregrinos atraviesan; pero parece indudable que al final todo vuelve a cerrarse, y que el propio Cristo es un cierre en lugar de un horizonte.⁹ Para alcanzar una repetición que salve o que cambie la vida, más allá del bien y del mal, ¿no habría que romper con el orden de las pulsiones, deshacer los ciclos del tiempo, dar con un elemento que sea como un verdadero «deseo» o como una opción capaz de recomenzar sin descanso (ya lo habíamos visto respecto de la abstracción lírica)?

De todas formas, Buñuel ha ganado algo al hacer de la repetición, más que de la entropía, la ley del mundo. *Buñuel introduce la potencia de la repetición en la imagen cinematográfica*. Con ello supera el mundo de las pulsiones para tocar a las puertas del tiempo y liberarlo del declive o de los ciclos que aún lo sujetaban a un contenido. Buñuel no se limita a los síntomas y fetiches, elabora otro tipo de signo que podríamos llamar «escena» y que quizá nos dé una imagen-tiempo directa. Aspecto este de su obra que más tarde volveremos a encontrar, porque desborda al naturalismo. Pero Buñuel supera al naturalismo desde dentro, sin renunciar jamás a él.

3

Por el momento, lo que nos interesa no es la manera de salir de los límites del naturalismo sino más bien la forma en que ciertos grandes autores no consiguieron entrar en él, a pesar de reiteradas tentativas. Es que el mundo originario de las pul-

9. Maurice Drouzy hace un examen de los planos de *La vía láctea* en que interviene Cristo, y plantea la cuestión de la manera en que Buñuel concibe una liberación posible: pág. 174 y sigs.

siones los acosaba, pero su genio propio los volvía no obstante hacia otros problemas. Visconti, por ejemplo, desde su primero hasta su último film (*Ossessione* y *El inocente*), intenta alcanzar pulsiones brutas y primordiales. Pero es demasiado «aristócrata» y no lo consigue, porque su verdadero tema está en otra parte y concierne inmediatamente al tiempo. El caso de Renoir es diferente pero análogo. Renoir solía tender hacia las pulsiones perversas y brutales (sobre todo *Nana*, *Memorias de una doncella*, *La bête humaine*), pero se halla infinitamente más cerca de Maupassant que del naturalismo. En efecto, ya en Maupassant el naturalismo no es más que una fachada: las cosas se ven como a través de un cristal, o como sobre el «escenario» de un teatro, impidiendo a la duración constituir una sustancia espesa en trance de degradación; y, cuando el hielo sobre el cristal se descongela, es en provecho de un agua que corre y que tampoco se concilia con los mundos originarios, sus pulsiones, sus pedazos y sus esbozos. Así, todo lo que inspira a Renoir lo desvía de este naturalismo que sin embargo no cesa de atormentarlo.

Por último, los autores americanos: algunos, en especial Fuller, están profundamente acosados por el naturalismo y por el mundo de Caín.¹⁰ Pero si no llegan a él es porque quedan apresados en el realismo, es decir, en la construcción de una pura imagen-acción que debe ser aprehendida directamente en la relación exclusiva de los medios y los comportamientos (una violencia muy distinta de la violencia naturalista). Es la imagen-acción reprimiendo a la imagen-pulsión, demasiado indecente por su brutalidad, su sobriedad inclusive y su irrealismo. Si el cine americano muestra algunos arranques naturalistas, quizá lo haga en ciertos roles femeninos y por intermedio de ciertas actrices. En el naturalismo, efectivamente, la idea de una mujer originaria es más fácil de asimilar que todo el resto, incluso y sobre todo para los americanos. Zola presentaba a Naná como «la carne central», «el fermento», «el lunar de oro», buena chica en el fondo, pero que corrompe todo lo que toca arrastrándolo

10. Véase Pierre Domeyne, *Dossiers du cinéma*: «En uno de sus más caros proyectos, *Caïn et Abel*, Fuller quiere contar justamente el nacimiento de las emociones (la primera mentira, los primeros celos, etc.) y añade, complemento natural, el nacimiento del mal. Este proyecto, como la mayor parte de sus filmes, revela las raíces primitivas de la obra de Fuller, cineasta del instinto, del retorno a las pulsiones naturales y elementales, de la violencia física».

a una irresistible degradación que se volverá contra ella misma. Ava Gardner suele representar otro tipo de mujer originaria, imperial y atlética: en tres ocasiones la pulsión la empuja irresistiblemente a unirse al hombre muerto o impotente (*Pandora* de Lewin, *La condesa descalza* de Mankiewicz, *The sun also rises* de Henry King). Pero el único autor americano que supo desplegar en torno a una heroína todo un mundo originario poblado de pulsiones violentas, fue King Vidor: precisamente en el período de posguerra, cuando se aleja de Hollywood y del realismo. Se trata de *Pasión bajo la niebla*, en que la chica del fango (Jennifer Jones) persigue su venganza y acaba destruyendo el medio ya exhausto de la ciudad y los hombres, haciendo que el fango retorne al fango: uno de los más espléndidos lodazales de estudios que se hayan construido. También fue el caso de *Duelo al sol*, western naturalista, y de *Beyond the forest*, donde los personajes parecían obedecer «a una fuerza secreta, todavía no identificable».¹¹

Lo que hace que la imagen-pulsión sea tan difícil de alcanzar, e incluso de definir o identificar, es el hecho de estar en cierto modo encajonada entre la imagen-afección y la imagen-acción. En este aspecto la evolución de Nicholas Ray sería ejemplar. Cierta es que su inspiración fue calificada muchas veces de «lírica»: Ray pertenece a la abstracción lírica. Su colorismo, que da a los colores un máximo de poder absorbente, tanto como el que tienen en Minelli, no anula el blanco y el negro sino que los trata como verdaderos colores. Desde esta perspectiva, las tinieblas no son un principio, sino una consecuencia que emana de las relaciones de la luz con los colores y con el blanco. Hasta la sombra de Cristo, en los exteriores luminosos de *Rey de reyes*, se extiende expulsando a las tinieblas; y en *Los dientes del diablo*, los planos inmóviles captan un blanco luminoso que despa-cha a las tinieblas la civilización de los blancos (la versión italia-

11 Christian Viviani, «La garce ou le côté pile», *Positif*, n.º 163, noviembre de 1974. Este mismo número contiene un artículo de Michel Henry («Le blé, l'acier et la dynamite») que analiza este período de Vidor, 1947-1953: demuestra de qué modo la «desmesura» de Vidor cambia entonces de sentido, abandonando los temas de la colectividad y de la regeneración propias de la imagen-acción del realismo americano. Y la oposición frecuente en Vidor entre la *country girl* y la *city girl*, cobra un nuevo aspecto: la primera se transforma en una mujer violenta y devoradora, y la segunda en una mujer débil y agotada.

na se llama *Ombre blanche* *). Es como una superación de la violencia: en este último período de Nicholas Ray, lo que los personajes han conquistado es el nivel de abstracción y de serenidad, la determinación espiritual que les permite elegir, y elegir necesariamente el lado que les permite renovar, recrear sin descanso la misma elección sin dejar de aceptar el mundo. Lo que buscaba ya la pareja de *Johnny Guitar*, o la de *Busca tu refugio*, y que comenzaban a obtener, la pareja de *Chicago, año 30* acabará por cumplirlo plenamente: esa recreación de un vínculo elegido que de otra manera volvería a caer en las tinieblas. En todos estos sentidos, la abstracción lírica se muestra claramente como el elemento puro que Ray no cesó de querer alcanzar: incluso en sus primeros filmes, en los que la noche tiene tanta importancia, la vida nocturna de los héroes es tan sólo una consecuencia, y el hombre joven no se refugia en la sombra sino por reacción. En *On dangerous ground*, la casa que cobija a la muchacha ciega y al asesino irresponsable es como el reverso del blanco paisaje nevado que una tenebrosa horda de linchadores viene a ennegrecer.

De todas formas, Ray tuvo que cumplir una lenta evolución para dominar este elemento de la abstracción lírica.¹² Realizó sus primeros filmes siguiendo un modelo americano de la imagen-acción que lo acercaba a Kazan: la violencia del joven es una violencia actuada, una violencia de reacción, contra el medio, contra la sociedad, contra el padre, contra la miseria y la injusticia, contra la soledad. El joven quiere hacerse hombre violentamente, pero esta misma violencia no le ofrece otra opción que morir o seguir siendo un niño, tanto más niño cuanto más violento (tema igualmente de *Rebelde sin causa*, aunque aquí el

* En castellano, «Sombra blanca». [T.]

12. Véase François Truchaud, *Nicholas Ray*, Ed. Universitaires. Este libro constituye un análisis ejemplar de la evolución de un autor. Truchaud distingue tres períodos, que él define en relación con la violencia y en función de la concepción de la «opción» que cada uno presenta: 1) en los primeros filmes, la violencia juvenil y la contradictoria opción que implica; 2) en un segundo período que comienza ya con *Johnny Guitar*, la violencia interior instintiva, y la alternativa entre una elección por el mal y un esfuerzo por superar la violencia; 3) finalmente, la violencia superada de los últimos filmes y la elección del amor y de la aceptación. Truchaud suele insistir en una inspiración de Ray cercana a Rimbaud, a quien Ray quería consagrar un film: una cierta relación entre belleza y «convulsión».

héroe parezca ganar su apuesta, «hacerse hombre en un día», pero demasiado rápido para quedar apaciguado). Sin embargo, un segundo período, muchos de cuyos elementos estaban en germen en el primero, va a modificar profundamente la imagen de la violencia y de la velocidad. Estas dejan de ser una reacción ligada a una situación y se vuelven interiores y naturales al personaje, innatas: diríase que el rebelde ha elegido, no exactamente el mal, sino «para» el mal, y que alcanza una suerte de belleza por y en una convulsión permanente. Ya no se trata de una violencia actuada sino comprimida, de la que salen únicamente actos cortos, eficaces y precisos, a menudo atroces, que dan testimonio de una pulsión bruta. Con *Chicago, año 30*, esta violencia se expresa en la vida y muerte del gangster amigo, pero también en el amor exasperado de la pareja, en la intensidad de los bailes de la mujer. Y es sobre todo la nueva violencia de *Wind across the Everglades* la que hace de este film una obra maestra del naturalismo: el mundo originario, el pantano de Everglades, sus verdes luminosos, sus grandes pájaros blancos, el Hombre de las pulsiones, que quiere «dispararle a Dios en plena cara», su banda de «hermanos de Caín», matadores de pájaros. Y su ebriedad responde a la tempestad y a la tormenta. Pero ya estas imágenes deben ser superadas: ya la apuesta recae sobre la salida del pantano, a riesgo de morir, descubriendo la posibilidad de una aceptación, de una reconciliación. Por último, la violencia superada, la serenidad adquirida, van a constituir la forma última de una elección que se elige a sí misma y no cesa de recomenzarse, reuniendo en un último período todos los elementos de la abstracción lírica que el realismo del primero y el naturalismo del segundo habían ido elaborando lentamente.

Es difícil alcanzar la pureza de la imagen-pulsión, y sobre todo quedarse en ella, hallar en ella la apertura y la creatividad suficientes. A los grandes autores que lo hicieron se les llama naturalistas. Losey (americano, pero tan poco...) es precisamente el tercero, y se equipara a Stroheim y a Buñuel. En efecto, Losey inscribe toda su obra en las coordenadas naturalistas, renovándolas a su manera como lo habían hecho sus dos predecesores. Lo primero que aparece en Losey es una violencia muy particular que impregna o llena a los personajes, y que precede a toda acción (un actor como Stanley Baker parece dotado de esta violencia que lo predestina a Losey). Es lo contrario de la

violencia de acción, realista. Es una violencia en acto, antes de entrar en acción. No está más ligada a una imagen de acción que a la representación de una escena. Es una violencia no sólo interior o innata, sino *estática*, de la que no encontramos otro equivalente que Bacon en la pintura, cuando evoca una «emancipación» que se desprende de un personaje inmóvil, o que Jean Genet en literatura, cuando describe la extraordinaria violencia que puede albergar una mano inmóvil en reposo.¹³ *Time without pity* presenta a un joven acusado de quien se nos dice que es no sólo inocente sino además tierno y afectuoso; y sin embargo el espectador tiembla, tanto como el propio personaje tiembla de violencia, tiembla bajo su propia violencia contenida.

En segundo lugar, esta violencia originaria, esta violencia de la pulsión, invadirá de parte a parte un medio dado, un medio derivado, al que agota literalmente según un prolongado proceso de degradación. Losey gusta elegir para ello un medio «victoriano», ciudad o casa victorianas donde el drama transcurre y donde las escaleras adquieren una importancia esencial en tanto que trazan una *línea de más grande declive*. La pulsión hurga en el medio, y no sabe de otra satisfacción que la de apoderarse de lo que parece estar cerrado para ella y pertenecer en derecho a un medio distinto, de un nivel superior. De ahí la perversión en Losey, que consiste a la vez en esa propagación de la degradación, y en la elección o la opción por el «pedazo» más difícil de alcanzar. *El sirviente* atestigua esa ocupación del amo y de la casa por el doméstico. Es un mundo de animales de rapiña: *Ceremonia secreta* enfrenta precisamente unos con otros a varios tipos de ellos, la fiera, los dos rapaces y la hiena, humilde, afectuosa y vengativa. *El mensajero* multiplica estos procesos, puesto que además del granjero que se apodera de la hija del castillo, los dos amantes se apoderan del niño, sometido y fascinado, petrificándolo en su papel de *go-between* y ejerciendo sobre él una extraña violación que redobla su placer. En el mundo de las pulsiones de Losey, quizás una de las más importantes sea la del «servilismo», erigida al estado de auténtica pulsión elemental del hombre, en acto en el sirviente pero latente y clamorosa en el amo, en los amantes, en el niño (ni

13. Francis Bacon, *L'art de l'impossible*, II, Skira, págs. 30-32. Jean Genêt, *Journal du voleur*, Gallimard, pag. 14 y sigs. Hay ed. castellana: *Diario del ladrón*, Barcelona, Planeta, 1976.

siquiera *Don Giovanni* está libre de ella).¹⁴ Como el parasitismo en Buñuel, el servilismo está en el amo tanto como en el sirviente. La degradación es el síntoma de esa pulsión de servilismo universal a la que corresponden, como otros tantos fetiches, los espejos cautivadores y las estatuas embrujantes. Los fetiches aparecen incluso en la inquietante forma de *vults*, con la cábala de *El otro señor Klein* o sobre todo la belladona de *El mensajero*.

Si es cierto que la degradación naturalista pasaba en Stroheim por una suerte de entropía, y en Buñuel por el ciclo o la repetición, ahora adquiere otra figura. Es lo que se podría llamar, en tercer lugar, la vuelta contra sí misma. Esta noción cobra aquí un sentido muy simple, propio de Losey. La violencia originaria de las pulsiones está siempre en acto, pero es demasiado grande para la acción. Se diría que no hay acción lo bastante grande como para serle adecuada en el medio derivado. Presa él mismo de la violencia de la pulsión, el personaje teme por sí mismo, y en este sentido es que se hace presa, víctima de su propia pulsión. Losey tiende así unas trampas que son otros tantos contrasentidos psicológicos en su obra. El personaje puede dar la impresión de ser un débil que compensa su debilidad con una brutalidad aparente, a la que se abandona cuando ya no sabe qué hacer, sin perjuicio de desplomarse inmediatamente después. Así parece ocurrir ya en *Time without pity*, y más recientemente en *La truite*: el adulto que mata en una situación de impotencia y se derrumba como un niño. Pero, a decir verdad, Losey no describe ningún mecanismo psicológico, sino que inventa una lógica extrema de las pulsiones. Hablar de masoquismo no tiene interés alguno. En la base está la pulsión, y ésta, por naturaleza, es demasiado fuerte para el personaje, sea cual fuere su carácter. Lejos de ser una mera apariencia, esta violencia se alberga en su interior, pero no puede des-

14. A propósito de *El sirviente*, Losey declara: «Para sí, el film es únicamente un film sobre el servilismo, servilismo de nuestra sociedad, servilismo del amo, servilismo del servidor y servilismo en la actitud de toda clase de gentes que representan clases y situaciones diferentes (...). Es una sociedad del miedo, y la reacción ante el miedo es, en la mayoría de los casos, no la resistencia y el combate, sino el servilismo, y el servilismo es un estado de espíritu» (*Présence du cinéma*, n.º 20, marzo de 1964). Véase también Michel Ciment, *Le livre de Losey*, Stock, pág. 275 y sigs.; y respecto de *Don Giovanni*, pág. 408 y sigs.

pertarse, es decir, surgir en el medio derivado, sin quebrar de un golpe al personaje o embarcarlo en un devenir que es el de su propia degradación y el de su propia muerte. Los personajes de Losey no son falsos duros, sino falsos débiles: están condenados de antemano por la violencia que los habita y que los empuja a ir hasta el fin de un medio que la pulsión explora, pero al precio de hacerlos desaparecer a ellos mismos con él. Más aún que cualquier otro film de Losey, *El otro señor Klein* es ejemplo de un devenir que nos tiende la trampa de las interpretaciones psicológicas o psicoanalíticas. El héroe es efectivamente el condensado de violencia que siempre encontramos en Losey (Alain Delon posee esa violencia estática que el actor de Losey necesita). Pero lo propio de *El otro señor Klein* es que la violencia de las pulsiones que lo habitan lo arrastra al devenir más extraño: tomado por un judío, confundido con un judío bajo la ocupación nazi, comienza por protestar y vuelca toda su oscura violencia en una investigación con la que quiere denunciar la injusticia de tal atribución. Pero no lo hace en nombre del derecho, o por haber tomado conciencia de una justicia más fundamental; sólo en nombre de la violencia que él mismo guarda irá haciendo poco a poco un descubrimiento decisivo: aun si fuera judío, todas sus pulsiones seguirían oponiéndose a la violencia derivada de un orden que no es el suyo, sino que es el orden social de un régimen dominante. Hasta tal extremo que el personaje comienza a asumir el estado de judío, y consciente en su propia desaparición en medio de la masa de judíos arrastrados a la muerte. Exactamente el devenir-judío de un no-judío.¹⁵ Respecto de *El otro señor Klein*, se comentó mucho el rol del doble y el curso que siguió la investigación; pero estos temas nos parecen secundarios y subordinados a la imagen-pulsión, es decir, a la violencia estática de un personaje que no tiene más salida en el medio derivado que volverse con-

15. Este es también el tema de una de las mejores novelas de Arthur Miller, *Focus*, Ed. de Minuit: un norteamericano medio, tomado erróneamente por judío, perseguido por el K. K. K., abandonado por su mujer y sus amigos, comienza por protestar, intentando probar que es un ario puro; después, progresivamente, va tomando conciencia de que estas persecuciones no serían menos odiosas si él fuera realmente judío, y acaba confundiendo voluntariamente con el judío que no es. El film de Losey nos parece muy próximo, en espíritu, a la novela de Miller.

tra sí mismo, devenir que lo lleva a la desaparición como a la más conmovedora de las asunciones.

¿Hay en Losey una salvación, aun una salvación tan ambigua como en Stroheim o Buñuel? Si la hay, habría que buscarla del lado de las mujeres. Parecería que el mundo de las pulsiones y el medio de los síntomas cercaran herméticamente a los hombres, abandonándolos a una especie de juego homosexual masculino del que no podrían salir. Por el contrario, en el naturalismo de Losey no hay mujer originaria (salvo *Modesty Blaise*, mujer de pulsiones y fetiches pero que se presenta como una parodia). En Losey las mujeres suelen aparecer anticipándose al medio, rebelándose contra éste, y por fuera del mundo originario de los hombres, del que serán sólo víctima unas veces y otras utilizadora. Son ellas quienes trazan una línea de salida y quienes conquistan una libertad creadora, artística o simplemente práctica: no tienen ni vergüenza, ni culpa, ni violencia estática que pudiera volverse en su contra. Es la mujer escultora de *Estos son los condenados*, pero también *Eva*, y la nueva *Eva* que Losey descubre en *La truite*. Salen del naturalismo para alcanzar la abstracción lírica. Estas mujeres que se anticipan se parecen un poco a las de Thomas Hardy, con funciones análogas.

Inseparables de los medios derivados, los mundos originarios de Losey poseen rasgos peculiares que corresponden a su estilo. Son extraños espacios chatos, a menudo inclinados —aunque no siempre—, rocosos o pedregosos, surcados de canales, galerías, zanjas, túneles que forman un laberinto horizontal: el acantilado de *Estos son los condenados*, las altiplanicies de *Caza humana*, el elevado bancale de *La mujer maldita*; pero puede ser, más abajo, la ciudad muerta «casi prehistórica», la Venecia de *Eva*, una península que parece un último extremo de mundo, el Norfolk de *El mensajero*, un jardín a la italiana en *Don Giovanni*, un parque abandonado como aquel en que el héroe de *Time without pity* ha instalado su empresa y su circuito de automóviles, una simple plazoleta de grava como en *El sirviente*, un campo de cricket (que Losey gusta filmar, aunque no le guste el deporte), un velódromo de invierno con sus túneles en *El otro señor Klein*. El mundo originario está poblado de grutas y de pájaros, pero también de fortalezas, helicópteros, esculturas, estatuas; y no se sabe si sus canales son artificiales o naturales, lunares. El mundo originario no opone, pues, la Naturaleza a

las construcciones del hombre: ignora esta distinción, que sólo vale en los medios derivados. Pero, surgiendo entre un medio que no acaba de morir y otro que no llega a nacer, se apropia tanto de los restos de uno como de los esbozos del otro, para convertirlos en sus «síntomas mórbidos», como dice Gramsci en una fórmula que sirve de exergo a *Don Giovanni*. El mundo originario abraza el futurismo y el arcaísmo. Le pertenece, como al maestro loco del acantilado, todo lo que es acto o gesto de la pulsión. Y de arriba abajo, por caminos de declive esta vez verticales, o del exterior al interior, el mundo originario se comunica con los medios derivados, a la vez como animal de rapaña que elige en él sus presas y como parásito que precipita su degradación. El medio es la casa victoriana, así como el mundo originario es la región salvaje que se cierne sobre ella o la rodea.

Así se organizan en Losey las cuatro coordenadas propias del naturalismo. El mismo autor lo muestra claramente con referencia a *Estos son los condenados*, al definir una doble «yuxtaposición»: por una parte, los acantilados de Portland, «su paisaje primitivo y sus instalaciones militares», sus hijos mutantes radiactivos (mundo originario); pero también «el lastimoso estilo victoriano de la pequeña estación balnearia de Weymouth» (medio derivado); por la otra, las grandes figuras de pájaros y de helicópteros, y las esculturas (imágenes y actos pulsionales); pero también la banda en motocicleta cuyos manillares son como alas (acciones perversas en el medio derivado).¹⁶ De film en film, las cuatro dimensiones varían y entran en relaciones diversas de oposición o de complementariedad, según lo que Losey quiera decir y mostrar.

16. Citado por Pierre Rissient, *Losey*, Ed. Universitaires, págs. 122-123.

9. La imagen-acción: la gran forma

1

Entramos ahora en un dominio más fácil de definir: los medios derivados se independizan y comienzan a valer por sí mismos. Las cualidades y potencias ya no se exponen en espacios cualesquiera, ya no pueblan mundos originarios, sino que se actualizan directamente en espacios-tiempos determinados, geográficos, históricos y sociales. Ahora los afectos y las pulsiones se presentan encarnados en comportamientos, en forma de emociones o de pasiones que los ordenan y los trastornan. Es el Realismo. Hay, sin duda, toda clase de transiciones posibles. Ya el expresionismo alemán tendía a instalar sus sombras y claroscuros en espacios física y socialmente definidos (Lang, Pabst). Inversamente, un medio determinado puede actualizar de tal manera una potencia que él mismo equivalga a un mundo originario o a un espacio cualquiera: por ejemplo, el lirismo sueco. Así pues, el realismo se define por su nivel específico. En este nivel, no excluye en absoluto la ficción y hasta el sueño; admite lo fantástico, lo extraordinario, lo heroico y sobre todo el melodrama; puede comprender un exceso y una desmesura, pero que le son propios. El realismo está constituido simplemente por esto: medios y comportamientos, medios que actualizan y comportamientos que encarnan. La imagen-acción no es otra cosa que la relación entre los dos, con todas las variedades de

esa relación. Y este modelo fue el que aseguró el triunfo universal del cine americano, hasta el punto de servir de pasaporte a aquellos autores extranjeros que participaron en su constitución.

El medio actualiza siempre varias cualidades y potencias. Realiza una síntesis global de éstas, él mismo es el Ambiente o lo Englobante, mientras que las cualidades y potencias han pasado a ser *fuerzas* en el propio medio. El medio y sus fuerzas se incurvan, actúan sobre el personaje, le lanzan un desafío y configuran una situación en la que el personaje queda atrapado. El personaje reacciona a su vez (acción propiamente dicha) con objeto de responder a la situación, de modificar el medio o bien su relación con el medio, con la situación, con otros personajes. Debe adquirir una nueva manera de ser (*habitus*) o elevar su manera de ser a las exigencias del medio y de la situación. De ello resulta una situación modificada o restaurada, una nueva situación. Todo está individuado: el medio como tal o cual espacio-tiempo, la situación como determinante y determinada, el personaje colectivo tanto como individual. Se trata, como observábamos ya conforme la clasificación de las imágenes de Peirce, del reino de la «segundidad», en el que todo es dos por sí mismo. En el propio medio distinguimos las cualidades-potencias y el estado de cosas que las actualiza. La situación, y el personaje o la acción, son como dos términos a la vez correlativos y antagónicos. La acción en sí misma es un duelo de fuerzas, una serie de duelos: duelo con el medio, con los otros, consigo misma. Finalmente, la nueva situación que sale de la acción forma un par con la situación de comienzo. Tal es el conjunto de la imagen-acción, o al menos su primera forma. Constituye la representación orgánica, que parece dotada de aliento o de respiración. Porque se dilata del lado del medio, y se contrae del lado de la acción. Más precisamente, se dilata o se contrae de cada lado, según los estados de la situación y las exigencias de la acción.

En conjunto, no obstante, se puede decir que son como dos espirales inversas, una que se estrecha hacia la acción y otra que se ensancha hacia la nueva situación: una forma huevera, o reloj de arena, que toma a la vez el espacio y el tiempo. La fórmula de esta representación orgánica y espirálica es S-A-S' (de la situación a la situación transformada por intermedio de

la acción). Esta fórmula nos parece corresponder a lo que Burch llamaba «gran forma¹». Esta imagen-acción o representación orgánica tiene dos polos, o más bien dos signos, uno que remite sobre todo a lo orgánico y el otro a lo activo o a lo funcional. Llamamos al primero *synsigno**, ajustándonos parcialmente a Peirce: el *synsigno* es un conjunto de cualidades-potencias en cuanto actualizadas en un medio, en un estado de cosas o en un espacio-tiempo determinado.² Y al otro propondríamos llamarlo *binomio*, para designar todo duelo, es decir, aquello que en la imagen-acción es propiamente activo. Hay binomio tan pronto como el estado de una fuerza remite a una fuerza antagónica, y en particular cuando, siendo una de las fuerzas «voluntaria» (o las dos), envuelve en su mismo ejercicio un esfuerzo por prever el ejercicio de la otra: el agente actúa en función de lo que piensa que el otro va a hacer. Los fingimientos, los alardes, las trampas son, pues, casos ejemplares de binomio. El western presenta el binomio por excelencia con el momento del duelo, cuando la calle se vacía y el héroe sale y se echa a andar con ritmo singular, procurando adivinar dónde está el otro y lo que éste puede hacer.

Consideremos, por ejemplo, *El viento*, de Sjöström (su primer film americano). El viento sopla y sopla sobre la llanura. Es casi un mundo originario naturalista, o incluso un espacio cualquiera expresionista, el espacio del viento como afecto. Pero es también todo un estado de cosas actualizando esta potencia y combinándola con la de la pradera, en un espacio determinado, Arizona: un medio realista. Una muchacha procedente del Sur

1. Término propuesto por Noël Burch para caracterizar la estructura de *M o el vampiro de Dusseldorf*, de Lang: «Le travail de Fritz Lang», en *Cinéma, théorie, lectures*.

* Véase la nota 2. Ante las razones expuestas por el autor para diferenciar su concepto del «sinsigno» de Peirce, la traducción se ve obligada a mantener el elemento francés *syn-*, sólo traducible al castellano por «sin-», pero esto es precisamente lo que la elaboración del autor impide. *Syn-* es, conforme el *Petit Robert*, elemento de la preposición griega *sun* [«syn-»], que indica la idea de reunión en el espacio o el tiempo. [T.]

2. Peirce escribe «sinsigno» para insistir sobre la individualidad del estado de cosas. Pero la individualidad del estado de cosas, y del agente, no debe ser confundida con la singularidad, que pertenece a las cualidades y potencias puras. Por eso preferimos el prefijo «syn-», que indica, en conformidad con el análisis de Peirce, que hay siempre varias cualidades o potencias actualizadas en un estado de cosas. Escribimos, pues, «*synsigno*».

llega a esta región, nueva para ella, y se ve implicada en una serie de duelos: duelo físico con el medio, duelo psicológico con la familia hostil que la recibe, duelo sentimental con el rudo cowboy que se ha enamorado de ella, duelo cuerpo a cuerpo con el tratante en ganado que quiere violarla. Da muerte a éste y, desesperada, intenta enterrarlo en la arena, pero el viento descubre el cadáver una y otra vez. Es el momento en que el medio le lanza el mayor desafío, y en que ella toca en lo más hondo del duelo. Comienza entonces la reconciliación: con el cowboy, que la comprende y ayuda; y con el viento, cuya potencia ella comprende al mismo tiempo que siente nacer dentro de sí una nueva manera de ser.

¿Cómo se desarrolla este tipo de imagen-acción en algunos de los grandes géneros cinematográficos? En primer término, el documental. Toynbee había dado cuerpo a una filosofía pragmática de la historia según la cual las civilizaciones eran respuestas a desafíos lanzados por el medio.³ Si el caso normal, o mejor dicho normativo, era el de comunidades enfrentadas a desafíos considerablemente grandes, pero sin embargo no lo bastante como para absorber todas las capacidades del hombre, se podían concebir otros dos casos: aquel en que los desafíos del medio son tan fuertes que el hombre no puede hacer otra cosa que responder a ellos o precaverse de ellos, empleando la totalidad de sus energías (civilización de supervivencia), y aquel en que el medio es tan favorable que el hombre se presta a vivir en él tranquilamente (civilización de ocio y tiempo libre). Los documentales de Flaherty consideran estos casos y descubren la nobleza de esas civilizaciones límite. Poco le afecta la objeción de ser roussoísta y de descuidar los problemas políticos planteados por las sociedades primitivas, así como el papel de los blancos en la explotación de estas sociedades. Ello equivaldría a introducir un tercero, una terceidad que nada tiene que ver con las condiciones fijadas por Flaherty: captar del natural un frente a frente con el medio (etología más que etnología). *Nanuk el esquimal* comienza por la exposición del medio, cuando el esquimal lo afronta con su familia. Inmenso *synsigno* del cielo opaco y de las cuevas de hielo, con Nanuk afirmando su supervivencia en un medio tan hostil: duelo con el hielo para construir el iglú,

3. Véase Toynbee, *L'Histoire*, Gallimard.

y sobre todo el célebre duelo con la foca. Tenemos aquí una grandiosa estructura SAS', o más bien SAS, porque la grandeza de las acciones de Nanuk consiste menos en modificar la situación que en sobrevivir en un medio inmovible. Opuestamente, *Moana* nos mostrará una civilización sin desafíos de la Naturaleza. Pero, como si el hombre no pudiese ser hombre de otro modo que por el esfuerzo y la resistencia al dolor, le es preciso suplantar a un medio demasiado benévolo e inventarse la prueba del tatuaje, que le permite acceder a un duelo fundamental consigo mismo.

En segundo lugar, el film psicosocial: en toda la parte realista de su obra, King Vidor supo erigir grandes síntesis globales que iban de la colectividad al individuo y del individuo a la colectividad. A esta forma se la puede llamar «ética», forma que además se impone en todos los géneros en la medida en que el *ethos* designa, a la vez, el lugar o el medio, la estancia en un medio, y el hábito o el *habitus*, la manera de ser. Lejos de excluir el sueño, esta forma ética o realista incluye los dos polos del sueño americano: por una parte, la idea de una comunidad unanímista o de una nación-medio, crisol y fusión de todas las minorías (el unánime estallido de risa al final de ...*Y el mundo marcha*, o la misma expresión sobre el rostro de un amarillo, un negro y un blanco, en *La calle*); por otra parte, la idea de un jefe, es decir, de un hombre de esta nación que sabe responder a los desafíos del medio tanto como a las dificultades de una situación (*El pan nuestro de cada día*, *An american romance*). Aun a través de las más graves crisis, este unanimismo bien dirigido se desplaza, y no deja un lugar sino para volver a constituirse en otra parte: perdido por la ciudad, pasa a las comunidades agrícolas y después salta «del trigo al acero», a la gran industria. Sin embargo, la unanimidad puede ser falsa, y el individuo hallarse librado a sí mismo. ¿No era éste, precisamente, el caso de ...*Y el mundo marcha*, en que la ciudad constituía tan sólo una colectividad humana, artificial e indiferente, y el individuo un ser abandonado, privado de recursos y reacciones? La figura SAS', donde el individuo modifica la situación, tiene sin duda su reverso en una situación SAS tal que el individuo ya no sabe qué hacer y vuelve a encontrarse, en el mejor de los casos, en una situación idéntica: la pesadilla americana de ...*Y el mundo marcha*.

Incluso puede suceder que la situación empeore, y que el individuo caiga cada vez más bajo, en una espiral descendente: SAS". Cierto es que el cine americano prefiere presentar personajes ya degradados, como los alcohólicos de Hawks, cuya historia será la de un ascenso. Pero cuando muestra justamente un proceso de degradación, es evidente que lo hace de muy distinto modo que en el expresionismo o el naturalismo. Ya no se trata de la caída en un agujero negro, ni de una entropía como declive de la pulsión (aunque King Vidor se haya acercado a este enfoque naturalista). La degradación realista, a la manera americana, va a verterse en el molde medio-comportamiento, situación-acción. No expresa una suerte del afecto o un destino de las pulsiones, sino una patología del medio y un trastorno del comportamiento. Es heredera de una tradición literaria deslumbrante, de Fitzgerald o de Jack London: «Beber era uno de los modos de existencia que yo llevaba, un hábito de los hombres entre quienes vivía...» La degradación caracteriza al hombre que frecuenta medios sin ley, falso unanimismo o falsa comunidad, y no puede venir más que de conductas falsamente integradas, comportamientos descalabrados que ya no consiguen organizar sus propios segmentos. Ese hombre «nació perdedor», «se pasa de la raya». Es el mundo de los bares en *Días sin huella*, de Wilder (pese al final feliz), el mundo del billar en *El buscavidas*, de Rosen, y sobre todo el mundo criminal ligado a la prohibición, que va a constituir el gran género del cine negro. En este aspecto, el cine negro describe vigorosamente el medio, expone las situaciones, se concentra en la preparación de la acción y en la acción cronometrada (el modelo del *hold-up*, por ejemplo), y finalmente desemboca en una nueva situación, las más de las veces el restablecimiento del orden. Pero precisamente, si los gangsters son gente que, a pesar de la potencia de su medio y de la eficacia de sus acciones, han nacido para perder, algo debe estar minando a una y a otra, invirtiendo la espiral en su detrimento. Por una parte, el «medio» es una falsa comunidad, en realidad una selva donde toda alianza resulta precaria y reversible; por la otra, los comportamientos, por experimentados que sean, no son verdaderos *habitus*, verdaderas respuestas a las situaciones, sino que encubren una falla o grietas que los desintegran. Es la historia de *Scarface*, de Hawks, en que todas las fisuras del héroe, todas las pequeñas fallas que lo llevaban a

pasarse de la raya, se reúnen en una crisis abyecta que lo arrastra consigo al morir su hermana. O bien, de una manera diferente, en *La jungla de asfalto*, de Huston, la extremada minuciosidad del doctor y la competencia del asesino no resistirán la traición de un comparsa, que libera en uno la pequeña fisura erótica, en el otro la nostalgia de la tierra natal, y conduce a ambos al fracaso o a la muerte. ¿Debe concluirse que la sociedad está hecha a imagen de sus crímenes, y que todos los medios son patológicos y todas las conductas resquebrajadas? Esto estaría más cerca de Lang o de Pabst. Pero el cine americano tenía los recursos necesarios para dejar a salvo su sueño: pasar por las pesadillas.

El western es un cuarto gran género, y se arraiga sólidamente en un medio. Desde Ince y según la fórmula SAS' (veremos que no es ésta la única fórmula del western), el medio es el Ambiente o lo Englobante. Aquí la cualidad principal de la imagen es el aliento, la respiración. Ella no solamente inspira al héroe sino que reúne las cosas en un todo de la representación orgánica, y se contrae o se dilata según las circunstancias. Cuando el color se apodera de este mundo, lo hace siguiendo una gama cromática en la que se difunde y en la que lo saturado resuena con lo aguado (color ambiente que reaparecerá en los decorados artificiales de *Qué verde era mi valle*, de Ford). El englobante último es el cielo y sus pulsaciones, no sólo en Ford sino también en Hawks, quien, en *Río de sangre* (*Big Sky*), hace decir a un personaje: éste es un gran país, lo único aún más grande es el cielo... Englobado por el cielo, el medio engloba a su vez a la colectividad. Es como representante de la colectividad si el héroe se hace capaz de una acción que lo iguala al medio, y restablece en éste un orden que se verá accidental o periódicamente comprometido: hacen falta las mediaciones de la comunidad y del *land* para producir un jefe y volver capaz de una acción tan grande a un individuo. Reconocemos el mundo de Ford, con los momentos colectivos intensos (boda, fiesta, bailes y canciones), la presencia constante del *land* y la inmanencia del cielo. Hubo quienes de esto concluyeron en un espacio cerrado en Ford, sin movimiento ni tiempo reales.⁴ Nosotros pen-

4. Según Mitry (*Ford*, Ed. Universitaires), Ford es mucho más trágico que épico, y tiende a construir un espacio cerrado, sin tiempo ni movimiento reales: es como una «idea de movimiento» sugerida por

samos más bien que el movimiento es real, pero, en lugar de hacerse parte por parte, o bien en relación con un todo cuyo cambio traduciría, se hace *dentro* de un englobante, cuya respiración expresa. El afuera engloba el adentro, ambos se comunican y se avanza pasando del uno al otro en los dos sentidos, como en las imágenes de *La diligencia* donde el interior de ésta se alterna con su vista desde el exterior. Se puede ir de un punto conocido a un punto desconocido, tierra prometida como en *Wagonmaster*: lo esencial sigue siendo el englobante que los comprende a los dos, y que se dilata con el esforzado avance y se contrae cuando hay parada y descanso. La originalidad de Ford estriba en que sólo lo englobante da la medida del movimiento o el ritmo orgánico. Además, es el crisol de las minorías, es decir, aquello que las reúne, que revela sus correspondencias incluso cuando tienen aspecto de oponerse, que muestra ya su fusión para el nacimiento de una nación: así, los tres grupos de perseguidos encontrándose en *Wagonmaster*, los mormones, los actores ambulantes y los indios.

Mientras nos limitemos a esta primera aproximación, estaremos en una estructura SAS que se ha vuelto cósmica o épica: en efecto, el héroe se hace igual al medio por mediación de la comunidad, y no lo modifica sino que restablece en él un orden cíclico.⁵ Sin embargo, sería aventurado reservar a Ince y a Ford el don de lo épico, mientras que autores más recientes habrían ideado el western trágico e incluso novelesco. El esquema de Hegel y Lukács, si lo referimos a la sucesión de estos géneros, no se aplica bien al western: como demostró Mitry, ya desde su inicio el western explora en todas las direcciones, épica, trágica, novelesca, presentando cowboys nostálgicos, solitarios, envejecidos o incluso nacidos para perder, indios rehabilitados.⁶ A lo largo de toda su obra, Ford no cesó de captar la

imágenes estáticas y lentas. Henri Agel retoma este punto de vista, de acuerdo con su alternativa «cerrado-abierto», «dilatado-contraído» (*L'espace cinématographique*, Delarge, págs. 50-51, 139-141).

5. Véase Bernard Dort, en *Le western*, 10-18: la epopeya (pastoral) se define por la adecuación del alma y el mundo, del héroe y el medio; incluso los indios son tan sólo potencias malas, pero que no cuestionan más el cosmos y su orden que un cataclismo, fuego o inundación; y el trabajo del héroe no modifica el medio sino que lo restablece, lo reconquista, un poco como se debe rehacer una pista.

6. Mitry, *Cahiers du cinéma*, n.º 19-21 enero-marzo de 1953.

evolución de una situación que introduce un tiempo perfectamente real. Hay sin duda una gran diferencia entre el western y lo que podríamos llamar el neo-western; pero no se explica por una sucesión de géneros, y tampoco por un paso de lo cerrado a lo abierto en el espacio. En Ford, el héroe no se contenta con restaurar el orden episódicamente amenazado. La organización del film, la representación orgánica, no es un círculo sino una espiral, donde la situación de llegada difiere de la situación de partida: SAS'. Es una forma ética, más que épica. En *El hombre que mató a Liberty Valance*, se da muerte al bandolero y el orden queda restablecido; pero el cowboy que lo mató deja creer que quien lo hizo fue el futuro senador, aceptando así la transformación de la ley, que deja de ser la tácita ley épica del Oeste para convertirse en la ley escrita o novelesca de la civilización industrial. Igualmente, en *Dos cabalgan juntos*, esta vez el sherif renuncia a su puesto y se niega al progreso de la pequeña ciudad.⁷ En ambos casos, Ford inventa un procedimiento muy interesante, la imagen modificada: una imagen es mostrada dos veces, pero la segunda, modificada o completada para hacer sentir la diferencia entre S y S'. En *Liberty Valance*, el final muestra la verdadera muerte del bandido y al cowboy disparando, mientras que antes se había visto la imagen parcial a la que se atenderá la versión oficial (el que mató al bandido era el futuro senador). En *Dos cabalgan juntos*, se nos muestra la misma silueta de sherif en una misma actitud, pero ya no se trata del mismo sherif. Entre las dos, entre S y S' hay, en verdad, mucha ambigüedad e hipocresía. El héroe de *Liberty Valance* se empeña en quitarse la mancha del crimen para convertirse en un senador respetable, mientras que los periodistas se obstinan en dejarle su leyenda, sin la cual no sería nada. Y, como demostró Roy, el tema de *Dos cabalgan juntos* es la espiral del dinero que, desde el comienzo, socava a la comunidad y no hará más que extender su imperio.

Pero se diría que, en los dos casos, lo que cuenta para Ford es que la comunidad pueda hacerse ciertas ilusiones sobre sí

7. Podrá encontrarse un análisis minucioso de *Dos cabalgan juntos* en Jean Roy, *Pour John Ford*, Ed. du Cerf: el autor insiste en el carácter «espiroidal» del film, y demuestra que esta forma de espiral es frecuente en Ford (pág. 120). Asimismo, su magnífico análisis de *Wagon-master*, págs. 56-59.

misma. Esta sería la gran diferencia entre los medios sanos y los medios patógenos. Jack London escribía bellas páginas para demostrar que, finalmente, la comunidad alcohólica carece de ilusión sobre sí misma. Lejos de hacer soñar, el alcohol «se niega a dejar soñar al soñante», actúa como una «razón pura» que nos convence de que la vida es una mascarada, la comunidad, una jungla, la vida, desesperación (de ahí la risa sarcástica del alcohólico). Se podría decir otro tanto de las comunidades criminales. Por el contrario, una comunidad será sana mientras reine una suerte de consenso que le permita hacerse ilusiones sobre sí misma, sobre sus motivos, deseos y codicias, valores e ideales: ilusiones «vitales», ilusiones realistas más verdaderas que la verdad pura.⁸ Es el mismo punto de vista de Ford, quien, en *El delator*, mostraba la degradación casi expresionista de un traidor delator, que ya no podía hacerse ilusiones. No será posible, en consecuencia, reprochar al sueño americano el no ser más que un sueño: eso es lo que quiere ser, y todo su poder le viene de ser un sueño. La sociedad cambia y cambia sin cesar, tanto para Ford como para Vidor, pero sus cambios tienen lugar dentro de un Englobante que los cubre, y que los bendice con una sana ilusión como continuidad de la nación.

Finalmente, el cine americano no cesó de rodar y de volver a rodar un mismo film fundamental, que era Nacimiento de una nación-civilización, y cuya primera versión se debió a Griffith. Con el cine soviético tiene en común la creencia en una finalidad de la historia universal, aquí la eclosión de la nación americana, allí la llegada del proletariado. Pero en los americanos la representación orgánica no conoce, evidentemente, un desarrollo dialéctico, es por sí sola toda la historia, la estirpe germinal de la que cada nación se desprende como un organismo, y cada una prefigura a América. De ahí el carácter profundamente analógico o paralelista de esta concepción de la historia, tal como se la encuentra en *Intolerancia* de Griffith, que entremezcla cuatro períodos, o en la primera versión de *Los diez mandamientos* de Cecil B. De Mille, que pone en paralelo dos períodos, de los cuales América es el último. Las naciones decadentes son organismos enfermos, como la Babilonia de Griffith o la Roma de De

8. Jack London, *Le cabaret de la dernière chance*, 10-18, pág. 283 y sigs. Y Ford: «Yo creo en el sueño americano» (Andrew Sinclair, *John Ford*, Ed. France-Empire, pág. 124).

Mille. La Biblia es fundamental porque los hebreos, y después los cristianos, hacen nacer naciones-civilizaciones sanas que presentan ya los dos rasgos del sueño americano: ser un crisol donde las minorías se funden, y un fermento que engendra jefes capaces de reaccionar ante todas las situaciones. Inversamente, el Lincoln de Ford recapitula la historia bíblica, juzgando con la misma perfección que Salomón, instaurando como Moisés el paso de la ley nómada a la ley escrita, del nomos al logos, entrando en la ciudad a lomos de su asno a la manera de Cristo (*El joven Lincoln*). Y, si el film histórico constituye un gran género del cine americano, quizá sea porque, dadas las condiciones propias de América, todos los otros géneros eran ya históricos, cualquiera que fuese su grado de ficción: el crimen en el gangsterismo, la aventura en el western, tenían el estatuto de estructuras históricas, patógenas o ejemplares.

Es fácil burlarse de las concepciones históricas de Hollywood. Nos parece que, al contrario, esas concepciones recogen los aspectos más serios de la historia según la veía el siglo XIX. Nietzsche distinguía tres de esos aspectos, «la historia monumental», «la historia anticuaria» y «la historia crítica» o más bien ética.⁹ El aspecto monumental atañe al englobante físico y humano, el medio natural y arquitectónico. Babilonia y su derrota en Griffith, los hebreos, el desierto y el mar abriéndose, o bien los filisteos, el templo de Dagón y su destrucción a manos de Sansón, en Cecil B. De Mille: inmensos synsignos que hacen que la propia imagen sea monumental. El tratamiento puede ser muy diferente: como grandes frescos en *Los diez mandamientos*, o como serie de grabados en *Sansón y Dalila*; la imagen sigue siendo sublime, y si el templo de Dagón nos hace reír, lo que se apodera del espectador es una risa olímpica. Según el análisis de Nietzsche, este aspecto de la historia favorece los paralelos o analogías de una civilización con otra: se supone que los grandes momentos de la humanidad, por distantes que sean, se comunican a través de sus cumbres, y constituyen «una colección de efectos en sí» que se dejan comparar tanto mejor y

9. Nietzsche, *Considérations intempêtes*, «De l'utilité et des inconvenients des études historiques», §§ 2 y 3. Este texto sobre la historia de Alemania, en el siglo XIX, nos parece conservar un pleno valor actual y aplicarse especialmente a toda una categoría de filmes de historia, del cine «péplum» italiano al cine norteamericano.

actúan tanto más sobre el espíritu del espectador moderno. Así pues, la historia monumental tiende naturalmente hacia lo universal, y encuentra su obra maestra en *Intolerancia*, porque en este film los diferentes períodos no se suceden simplemente, sino que se alternan con arreglo a un montaje rítmico extraordinario (Buster Keaton ofrecerá una versión burlesca en *Las tres edades*). Y, proceda como proceda, una confrontación de períodos continuará siendo el sueño del film de historia monumental, incluso en Eisenstein.¹⁰ Sin embargo, esta concepción de la historia presenta un gran inconveniente: el de tratar los fenómenos como efectos en sí, separados de cualquier causa. Es lo que ya señalaba Nietzsche, y lo que Eisenstein critica en el cine histórico y social americano. No sólo se impone un paralelismo a las civilizaciones, sino que los fenómenos principales de una misma civilización, por ejemplo los ricos y los pobres, son tratados como «dos fenómenos paralelos independientes», como puros efectos que se constatan, en todo caso lamentándolos y sin tener, no obstante, una causa que asignarles. De este modo resulta inevitable que las causas sean arrojadas a otro lado y no aparezcan sino en la forma de duelos individuales que oponen, ora a un representante de los pobres con uno de los ricos, ora a un decadente con un hombre del porvenir, ora a un justo con un traidor, etc. La fuerza de Eisenstein estriba, pues, en mostrar que, desde Griffith, los principales *aspectos técnicos* del montaje americano, el montaje alternado paralelo que compone la situación y el montaje alternado concurrente que desemboca en el duelo, remiten a esa concepción histórica social y burguesa. Este es el defecto capital que Eisenstein quiere remediar: él reclamará una presentación de las verdaderas causas, que deberá someter lo monumental a una construcción «dialéctica» (de todos modos, la lucha de clases en lugar de un traidor, un decadente o un malvado).¹¹

10. Sobre el proyecto de un «tríptico de la lucha del hombre por el agua» (Tamerlan - el zarismo - los koljoses), véase Eisenstein, *La non-indifférente Nature*, I, 10-18, pág. 325.

11. Eisenstein, *Film Form*, Meridian Books, pág. 235: «Naturalmente, la concepción del montaje en Griffith, ante todo como montaje paralelo, aparece como la reproducción de su visión dualista del mundo, avanzando sobre las dos líneas paralelas de los pobres y los ricos hacia una hipotética reconciliación. Es lícito pensar que nuestra concepción del montaje debía nacer de una manera muy diferente de comprender los fenómenos, basada en una visión del mundo a la vez monista y dialéc-

Si la historia monumental considera los efectos tomados en sí, y sólo retiene de las causas simples duelos que enfrentan a los individuos, es preciso que la historia anticuaria se ocupe de éstos y reconstituya las formas habituales de su época: guerras y enfrentamientos, combates de gladiadores, carreras de carros, torneos de caballería, etc. Y el cine anticuario no se contenta con duelos en sentido estricto, sino que se extiende hacia la situación exterior y se contrae en los medios de acción y en los usos íntimos: vastas colgaduras, vestimentas, adornos, máquinas, armas o herramientas, joyas, objetos privados. En la orgía, el gigantismo y el intimismo coexisten. Lo anticuario duplica lo monumental. También aquí se ironiza fácilmente sobre las reconstrucciones hollywoodenses, y sobre el aspecto «recién hecho» de los accesorios: lo nuevo es, como en la tienda de antigüedades, el signo de la actualización de la época. Los paños pasan a ser un elemento fundamental del film histórico, sobre todo con la imagen-color, como en *Sansón y Dalila*, donde la exposición de las telas por el mercader y el robo de las treinta túnicas por Sansón, constituyen dos cúspides de color. Las máquinas también son una cúspide, bien sea que hagan nacer una nueva nación-civilización, o bien, por el contrario, que anuncien su ocaso o su desaparición. En lo que se puede considerar, estrictamente hablando, su único film histórico, *Tierra de faraones*, Hawks parece haberse interesado nada más que en un episodio, todo el final en que el arquitecto es también ingeniero y ha construido para el faraón una nueva máquina extraordinaria que combina la arena y la piedra, el fluir de la arena y el descenso de la piedra, para posibilitar un cierre interior absolutamente hermético de la sala fúnebre de la pirámide.

Por último, es cierto que la concepción monumental y la concepción anticuaria de la historia no se unirían tan bien sin la imagen ética que las mide y distribuye a las dos. Como dice Cecil B. De Mille, se trata del Bien y del Mal, con todas las seducciones o los horrores del Mal (los bárbaros, los incrédulos,

tica». Esto es igualmente válido para el proyecto de historia universal: el tríptico de Eisenstein debía fundarse en una dialéctica de las formaciones sociales, que Eisenstein compara con un cohete de tres cuerpos. Como los tres cuerpos debían ser: formación despótica - capitalismo - socialismo, se comprende que el proyecto quedara interrumpido (Stalin detestaba toda referencia histórica a las formaciones despóticas).

los intolerantes, la orgía, etc.). Es preciso que el pasado antiguo o reciente sufra un proceso, que se lo someta a juicio, para revelar aquello que produce decadencia y aquello que produce nacimiento, cuáles son los fermentos de la decadencia y los gérmenes del nacimiento, la orgía y el signo de la cruz, la omnipotencia de los ricos y la miseria de los pobres. Es preciso que un contundente juicio ético denuncie la injusticia de las «cosas», aporte la compasión y anuncie la nueva civilización en marcha; en suma, que no cese de volver a descubrir América... tanto más cuanto que desde el comienzo se habrá renunciado a todo examen de las causas. El cine americano se contenta con invocar la debilitación de una civilización en el medio, y la intervención de un traidor en la acción. Pero lo admirable es que, con todas estas limitaciones, haya conseguido proponer una concepción sólida y coherente de la historia universal, monumental, anti-cuararia y ética.¹²

2

¿Cuáles son, a través de todos estos géneros, las leyes de la imagen-acción? La primera atañe a la imagen-acción como representación orgánica en su conjunto. Es estructural, porque los lugares y momentos están bien definidos en sus oposiciones y complementariedades. Desde el punto de vista de la situación (S), desde el punto de vista del espacio, del cuadro y del plano, ella organiza la manera en que el medio efectúa varias potencias, la parte de cada una, por ejemplo los cielos de Ford, el conflicto o acuerdo de estas potencias, el particular rol de la tierra, del *land*, que es, a un tiempo, una potencia entre las demás y el lugar del enfrentamiento o de la reconciliación de

12. Una misma pregunta debería formularse respecto de cada gran corriente del cine de historia: ¿qué concepción de la historia trasunta? El análisis de las relaciones cine-historia se encuentra ya muy avanzado, gracias a los trabajos de Marc Ferro (*Cinéma et Histoire*, Denoël-Gonthier) [hay ed. castellana: *Cine e Historia*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980] y a los estudios de *Cahiers du cinéma* (n.ºs 254, 257, 277, 278, en especial los artículos de Jean-Louis Comolli). Pero el problema planteado es más fundamental que el que aquí indicamos, y concierne a la relación entre la enunciación y los enunciados históricos por una parte, y a la enunciación y las imágenes cinematográficas por la otra. Nuestra pregunta no sería más que una sección de ésta.

todas; pero también la manera en que el todo se incurva alrededor del grupo, del personaje o del hogar, constituyendo un englobante del que se desprenden las fuerzas hostiles o favorables, la manera en que los indios surgen en lo alto de una colina, en el límite del cielo y la tierra... Y, desde el punto de vista del tiempo o de la sucesión de planos, ella organiza el paso de S a S', la gran respiración, la alternancia de los momentos de contracción y dilatación, las alternancias del afuera y el adentro, la división de la situación principal en situaciones secundarias que son como otras tantas pequeñas labores locales dentro de la tarea global. En todos estos aspectos, la representación orgánica es una espiral de desarrollo que incluye cesuras espaciales y temporales. Encontraremos esta concepción en Eisenstein, aunque éste conciba de un modo muy distinto la repartición y sucesión de los vectores sobre la espiral. En Griffith y en el cine americano, el montaje alternado paralelo basta para organizar empíricamente el nexo de los vectores entre sí.

El montaje alternado supone también otra figura, no ya paralela sino concurrente o convergente. Aquí el paso de S a S' se cumple por mediación de A, la acción decisiva, casi siempre colocada muy cerca de S'. Es preciso que el *synsigno* se contraiga en un binomio, o duelo, para que las potencias que él actualiza se redistribuyan de una manera nueva, se pacifiquen o reconozcan el triunfo de una de ellas. La segunda ley rige, pues, el paso de S a A. Ahora bien, la acción decisiva o el duelo sólo pueden producirse si desde diversos puntos del englobante emanan líneas de acción esta vez concurrentes, que posibilitarán el último enfrentamiento individual, la reacción modificadora. Estas líneas de acción constituyen el objeto del montaje alternado convergente, segunda figura del montaje en Griffith. Pero tal vez quien alcanzó la perfección haya sido Lang, en *M o el vampiro de Dusseldorf* (que preparó justamente la marcha de Lang a América). Precisamente analizando el montaje convergente de este film en su diferencia con la obra precedente del mismo autor, Noël Burch propone la noción de «gran forma». En efecto, la situación global se expone primeramente en un espacio-tiempo determinado e individuado: el patio del edificio de apartamentos en la ciudad, el rellano y la cocina de un apartamento en el edificio, el trayecto del apartamento a la escuela, los carteles sobre las paredes, la excitación de la gente... Pero muy pron-

to en este medio se desprenden dos puntos, y después dos líneas de acción que van a alternarse sin descanso mientras convergen, con «rimas» constantes de una a otra, hasta formar una pinza que atraparé al criminal: la línea de policía, y la línea de hampa (que teme que el asesino de niñas perjudique sus actividades). Obsérvese que, en virtud del carácter fuertemente estructural de la representación orgánica, el lugar del héroe negativo o positivo estaba preparado de mucho tiempo atrás, desde antes de que llegara a ocuparlo e incluso cuando aún no sabíamos que iba a ocuparlo: es un progresivo desvelamiento del asesino. Y sólo cuando el hampa se ha apoderado de él asistimos a la verdadera acción y conocemos realmente al criminal. Se trata del duelo de M con el tribunal de malhechores y mendigos. La doble línea, con sus cesuras y sus rimas, nos ha conducido de la situación al duelo, del *synsigno* al binomio. La representación orgánica conserva, sin duda, su ambigüedad final; porque cuando la policía viene a sustituir al hampa y le arranca al asesino para someterlo al tribunal legal, no se sabe si la situación quedará con ello modificada, restablecida, expiada del crimen, o si ya nada será como antes y el crimen continuará llamado a resurgir («ahora será mejor vigilar a las pequeñas...»): ¿S' o S?

La tercera ley es como la inversa de la segunda. En efecto, si el montaje alternado es absolutamente necesario para el paso de la situación a la acción, parecería que en la acción así comprimida, en el fondo del duelo, algo permanece rebelde a todo montaje. A esta tercera ley se la podría llamar ley de Bazin, o ley del «montaje vedado». André Bazin demostraba que, si dos acciones independientes que concurren a la producción de un efecto son de la incumbencia del montaje, en el efecto producido hay necesariamente un momento en que dos términos se enfrentan cara a cara y deben ser captados en una irreductible simultaneidad, sin que sea posible recurrir a un montaje y ni siquiera a un contracampo. Bazin citaba *El circo*, de Chaplin: todos los trucajes están permitidos, pero Charlot tiene que entrar por fuerza en la jaula del león y encontrarse con éste en un plano común. También es preciso que Nanuk y la foca se enfrenten en un mismo plano.¹³ Esta ley del binomio ya no concierne a SS', ni a SA, sino a A por sí mismo.

13. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Ed. du Cerf, pág. 59.

Por otra parte, el duelo no es un momento único y localizado de la imagen-acción. El duelo jalona las líneas de acción, marcando siempre simultaneidades necesarias. El paso de la situación a la acción es acompañado, pues, por la encajadura de unos duelos en otros. El binomio es un polinomio. Hasta en el western, que presenta el duelo en su estado más puro, en última instancia es difícil circunscribirlo. ¿Con quién es el duelo del cowboy? ¿Con el bandolero o con el indio? ¿O bien el duelo es con la mujer, con el amigo, con el recién llegado que va a suplantarlo (como en *Liberty Valance*)? En *M o el vampiro de Dusseldorf*, ¿entre quiénes es el verdadero duelo? ¿Entre M y la policía o la sociedad, o bien entre M y el hampa, que ya no quiere nada con él? El verdadero duelo, ¿no estará incluso en otra parte? Finalmente, podría ser exterior al film, aunque interior al cine. En la escena del tribunal del hampa, los bandoleros y mendigos hacen valer los derechos del crimen-habitus o comportamiento, del crimen como organización racional, y reprochan a M que haya actuado movido por la pasión. A lo cual M responde que esto es lo que lo absuelve: él no puede hacer otra cosa, no actúa sino por pulsión o afecto, y justamente en ese preciso momento, y sólo en ese momento, el actor realiza una interpretación expresionista. Finalmente, el verdadero duelo de *M o el vampiro de Dusseldorf*, ¿no es entre el propio Lang y el expresionismo? Es su adiós al expresionismo, su entrada en el realismo, que *El testamento del Dr. Mabuse* vendrá a confirmar (cuando Mabuse se eclipse en provecho de la fría organización realista).

Pero si hay, pues, toda una encajadura de duelos, ello se debe a una quinta ley: entre lo englobante y el héroe, entre el medio y el comportamiento que lo modificará, entre la situación y la acción, hay necesariamente una *gran desviación*, que sólo podrá ser colmada progresivamente, a todo lo largo del film. Es posible imaginar una situación que se convertiría en duelo instantáneamente, pero esto sería «burlesco»: en una breve obra maestra (*The fatal glass of beer*), Fields abre a intervalos regulares la puerta de su cabaña del gran Norte exclamando «con este tiempo ni al perro se podría sacar», y acto seguido recibe dos bolas de nieve anónimas en plena cara. Sin embargo, por lo general hay un largo camino desde el medio hasta el duelo último. Porque el héroe no está inmediatamente maduro para la acción;

como Hamlet, la acción por cumplir es demasiado grande para él. No es que el héroe sea débil: por el contrario, es igual al englobante, pero sólo potencialmente. Su grandeza y su potencia tienen que actualizarse. Debe renunciar a su retiro y a su paz interior, o bien recobrar las fuerzas de que la situación lo ha privado, o bien esperar el momento favorable en que recibirá el apoyo necesario de una comunidad y de un equipo. En efecto, el héroe tiene necesidad de un pueblo, de un grupo fundamental que lo consagre, pero también de un grupo de choque que lo ayude, más heterogéneo y más restringido. Debe hacer frente a los desmayos y traiciones de uno como a las escabullidas del otro. Variables éstas que hallamos también en el western, en el film histórico. Incluso en Eisenstein, lo que la crítica soviética no apreciará es el carácter hamletiano de *Iván el terrible*: los dos grandes momentos de duda que atraviesa, como dos cesuras del film; y también su naturaleza aristocrática, debido a la cual el pueblo no puede ser para él grupo fundamental sino sólo un grupo de choque que le servirá de instrumento. En general el héroe ha de pasar por momentos de impotencia, internos o externos. La intensidad de *Sansón y Dalila*, de Cecil B. De Mille, está dada por las imágenes que muestran a Sansón ciego y haciendo girar la rueda del molino, y que después lo muestran cargado de cadenas y empujado al recinto del templo, marchando a tientas, saltando bajo las mandíbulas de unos felinos que son agitados por grotescos enanos; por último, una vez recobrada toda su potencia, se le ve haciendo deslizarse en su pedestal la enorme columna del templo, en una imagen que «rima» con la de su extrema impotencia, cuando hacía girar la rueda chirriante. Inversamente, las mandíbulas de felino que muerden al Sansón impotente riman con la mandíbula de asno de la que el Sansón potente se servía al comienzo para abatir a sus agresores. En suma, hay todo un camino espacio-temporal que se confunde con el proceso de actualización, y por el cual el héroe se vuelve «capaz» de la acción y su potencia se iguala a la del englobante. A veces se asiste incluso a un relevo entre dos personajes, uno que deja de ser capaz a medida que el propio estado de cosas progresa, y el otro que comienza a serlo: de Moisés a Josué. Ford tiene una gran inclinación por esta estructura dualista, que indica también un binomio: el hombre de ley relevando al hombre del Oeste en *Liberty Valance*; o, en *Las*

uvas de la ira, la madre matriarcal de la familia agrícola, que deja de «ver claro en el asunto» a medida que el grupo se descompone, mientras que el hijo comienza a ver claro a medida que comprende el sentido y el alcance del nuevo combate. Desde todos estos puntos de vista, la representación orgánica está regida por la última ley de desarrollo: *hace falta una gran desviación entre la situación y la acción futura, pero esa desviación sólo existe para ser colmada*, y mediante un proceso marcado por cesuras que serán otras tantas regresiones y progresiones.

3

La imagen-acción 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 instaurar 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.¹⁴ Pero esta perspectiva exige un nexo sensorio-motor muy fuerte, exige que el comportamiento esté realmente estructurado. La gran representación orgánica, SAS', no sólo debe estar compuesta, también debe ser engendrada: es preciso, por una parte, que la situación impregne profunda y continuamente al personaje; por la otra, que el personaje impregnado estalle en acción, a intervalos discontinuos. Es la fórmula de la violencia realista, diferente por completo de la violencia naturalista. La estructura es un huevo: un polo vegetal o vegetativo (la impregnación) y un polo animal (el *acting-out*). Es sabido que, en este sentido, la imagen-acción fue sistematizada en el Actors Studio y el cine de Kazan: un esquema sensorio-motor se ha adueñado de la imagen, y un elemento genético tiende a desprenderse. Desde un principio, las reglas del Actors Studio no rigen sólo la interpretación del actor sino también la concepción y desenvolvimiento del film, sus encuadres, su guión técnico, su montaje. Se ha de concluir de lo uno a lo otro, de la interpretación del actor realista a la índole realista del film, y a la inversa. Sin embar-

14. Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, Nagel, «Le cinéma et la nouvelle psychologie». Hay ed. castellana: *Sentido y sinsentido*, Barcelona, Edicions 62, 1977.

go, no basta decir que el actor nunca es neutral, y que no para. Cuando no explota, se impregna, y jamás queda tranquilo. La neurosis de base, tanto en el actor como en el personaje, es la histeria. En efecto, el polo vegetativo no está menos en movimiento, in situ, que el polo animal en desplazamiento violento. La impregnación esponjosa tiene tanta intensidad como el *acting-out*, de extensión brusca. Por ello incluso esta representación estructural y genética de la imagen-acción proporciona una fórmula cuyas aplicaciones son cabalmente infinitas. Kazan aconsejaba que los personajes en conflicto comiesen juntos: la absorción común hará aún más fuerte el estallido de los duelos. Considérese un film reciente que aplica el Método o el Sistema: *Georgia*, de Arthur Penn. Una escena muestra reunidos en una comida al padre millonario de la joven y al novio, emigrado proletario; es visible cómo se interioriza en los protagonistas la tensión de la situación; luego el padre dice «no tengo costumbre de dar lo que es mío», y estas palabras son ya como una explosión que modifica la situación, pues introducen el nuevo elemento de una relación incestuosa del padre con la hija. Más tarde, durante la fiesta de esponsales, el padre, casi imperceptible, borroso detrás de un gran ventanal, parece impregnarse de la situación como una planta venenosa; sólo un chiquillo lo observa y espera; y el padre se precipita al exterior, mata a su hija y hiere gravemente al novio, modificando nuevamente la situación con este *acting-out* animal.

Es como la diferenciación de la vida según Bergson: la planta o el vegetal se han impuesto por tarea almacenar lo explosivo, in situ, mientras que el animal se ha encargado de hacerlo detonar, en movimientos bruscos.¹⁵ Tal vez la originalidad de Fuller radique en haber llevado al máximo esta diferenciación, incluso procediendo por tirones y rompiendo los encadenados. El film de guerra se presta bien a ello, con sus esperas interminables y sus impregnaciones de atmósfera por una parte y, por la otra, con sus explosiones brutales y sus *acting-out*. En última instancia, Fuller encontrará las figuras de su violencia en los locos vegetativos que se están como plantas en el pasillo de *Corredor sin retorno*, y en el perro racista de *White Dog*, que estalla en actos de ataque. Es cierto que los locos tienen sus propias detonacio-

15. Bergson, *L'évolution créatrice*, cap. II.

nes imprevisibles, y que el perro ha tenido su larga impregnación misteriosa. «Explicué al perro que él era un actor...» Pero Fuller también sabe explicárselo a las plantas. En él lo que cuenta es esa extrema disociación que redobla cada uno de los dos lados de la violencia, y que a veces produce una inversión de los polos: entonces es la situación la que alcanza un sombrío naturalismo.

Kazan también sabe disociar los polos, y *Baby Doll* es uno de los más bellos filmes vegetativos, expresando a la vez la vida venenosa y en marcha lenta del Sur, y la existencia vegetal de la joven mujer en la cuna. Pero lo que interesaba a Kazan y lo que determina la evolución de su obra, es el encadenamiento de impregnaciones y explosiones, de modo que se obtenga una estructuración continua antes que una estructura de dos polos. El formato alargado del cinemascope refuerza esta tendencia. Y ésta es sin duda la ortodoxia del Actors Studio: una gran «tarea global», SAS', se divide en «tareas locales», sucesivas y continuas (s1 a1 s2 a2 s3...). En *América, América*, cada secuencia tiene su geografía, su sociología, su psicología, su tonalidad, su situación que depende de la acción precedente y que va a suscitar una nueva acción, arrastrando a su vez al héroe a la situación siguiente, cada vez por impregnación y explosión, hasta la explosión final (abrazar el muelle de Nueva York). Saqueado, prostituido, criminal, novio, traidor, el héroe atraviesa estas secuencias, todas ellas englobadas en la gran tarea presente por doquier, escapar de Anatolia (S) para llegar a Nueva York (S'). Y el englobante, la gran tarea, santifica o al menos absuelve al héroe por todo lo que ha tenido que hacer aquí y allí: deshonrado por fuera, ha salvado su honor íntimo, la pureza de su corazón y el porvenir de su familia. No es que encuentre la paz. Se trata del mundo de Caín, del signo de Caín, que no conoce la paz, pero que hace coincidir en una neurosis histérica la inocencia y la culpabilidad, la vergüenza y el honor: lo que es y sigue siendo una abyección en tal o cual situación local, es también el heroísmo exigido por la gran situación global, el precio que hay que pagar. *La ley del silencio* desarrolla abundantemente esta teología: si no traiciono a los otros, me traiciono a mí mismo y traiciono a la justicia. Es menester pasar por muchas sucias situaciones impregnantes y por muchas explosiones vergonzosas, para vislumbrar a través de ellas la señal que nos expurga y la detona-

ción que nos salva o nos perdona. *Al este del Edén* representa el gran film bíblico, la historia de Caín y de la traición, que también acosaba, de maneras diferentes, a Nicholas Ray y a Samuel Fuller.¹⁶ El tema estaba ahí desde siempre, en el cine americano y en su concepción de la Historia, sagrada y profana. Pero ahora ha pasado a ser lo esencial, Caín se ha hecho realista. Lo curioso de Kazan es la manera en que el sueño americano y la imagen-acción se endurecen juntos. El sueño americano se afirma cada vez más como un sueño, ninguna otra cosa que un sueño, desmentido por los hechos; pero de él extrae un sobresalto de potencia acrecentada, pues ahora ese sueño engloba acciones tales como la traición y la delación (las mismas que, según Ford, el sueño tenía la función de excluir). Y precisamente después de la guerra, en el mismo momento en que el sueño americano se derrumba y cuando la imagen-acción, como veremos, entra en una crisis definitiva, precisamente en ese momento el sueño encuentra su forma más dominante, y la acción, su esquema más violento, más detonante. Es la agonía del cine de acción, aunque se sigan haciendo filmes de este tipo mucho tiempo más.

Este cine de comportamiento no se contenta con un esquema sensorio-motor simple, del tipo arco reflejo incluso condicionado. Es un conductismo mucho más complejo que tiene en cuenta básicamente factores internos.¹⁷ En efecto, lo que debe aparecer en el exterior es lo que sucede en el interior del personaje, en el cruce de la situación que lo impregna y de la acción que él va hacer detonar. Es la regla del Actors Studio: *sólo cuenta lo interior*, pero este interior no está más allá, y tampoco está oculto, sino que se confunde con el elemento genético del comportamiento, que debe ser mostrado. No es un perfecciona-

16. Sobre todos estos puntos relativos a Kazan (a la vez los problemas estéticos de estructuración y los problemas personales de delación que reaccionan sobre la obra), véanse los análisis de Roger TAILLEUR, *Kazan*, Seghers. Hemos visto cómo el cine americano, especialmente el film de historia, daban una gran importancia al tema del traidor. Pero después de la guerra, y con el macarthismo, cobra una importancia aún mayor. En Fuller puede hallarse un tratamiento original de este tema del traidor: véase Jacques LOURCELLES, «Thème du traître et du héros», *Présence du cinéma*, n.º 20, marzo de 1964.

17. Acerca del desarrollo de una psicología conductista que cada vez tenía más en cuenta los factores internos del comportamiento, véase TILQUIN, *Le behaviorisme*, Vrin.

miento de la acción, es la condición absolutamente necesaria del desarrollo de la imagen-acción. En efecto, esta imagen realista jamás olvida que por definición presenta situaciones ficticias y acciones fingidas: no es que uno esté «de veras» en una situación de urgencia, y uno no mata, o no bebe «de veras». Es sólo teatro, o cine... Los grandes actores realistas son perfectamente conscientes de ello, y el Actors Studio les propone un método. Por una parte, es preciso establecer un contacto sensorial con objetos contiguos a la situación: contacto incluso imaginario con una materia, con un vaso, cierto tipo de vaso, o bien un paño, un traje, un instrumento, una goma de mascar. Por otra parte, es preciso que el objeto despierte así una memoria afectiva, que reactualice una emoción no forzosamente idéntica pero sí análoga a aquella que el rol moviliza.¹⁸ Manipular un objeto contiguo, despertar una emoción correspondiente a la situación: este vínculo interno del objeto y la emoción será lo que produzca el encadenamiento exterior de la situación ficticia con la acción fingida. El Actors Studio, como no lo hacen tampoco otros métodos, no invita al actor a identificarse con su rol; lo que lo caracteriza es incluso la operación inversa, entendiéndose que el actor realista identifica el rol con ciertos elementos interiores que él posee y selecciona en sí mismo.

Pero el elemento interior no es solamente una formación del actor, sino que aparece en la imagen (de ahí la agitación constante del actor). El es en sí mismo y directamente elemento de comportamiento, formación sensorio-motriz. El regula, una según la otra, la impregnación y la explosión. El par compuesto por el objeto y la emoción aparecerá, pues, en la imagen-acción como su signo genético. El objeto será captado en todas sus virtualidades (utilizado, vendido, comprado, intercambiado, quebrado, abrazado, arrojado...), al mismo tiempo que las emociones correspondientes se verán actualizadas: por ejemplo, en *América, América*, el cuchillo entregado por la abuela, los zapatos abandonados, el fez y el sombrero de paja que valen para S

18. Sobre lo interior, el contacto y la memoria afectiva, véase Stanislavski, *La formación de l'acteur*, Payot. Hay edición castellana: *Preparación del actor*, Bs. As., La Pleyade, 1974; Lee Strasberg, *Le travail à l'Actors Studio*, Gallimard, págs. 96-142. Sobre el Actors Studio y sus repercusiones, Odette Aslan, *L'acteur au XX^e siècle*, Seghers, pág. 258 y sigs.

y S'... Hay en todos estos casos un par emoción-objeto que no pertenece más que al realismo, pero que a su manera equivale al de la pulsión y el fetiche, o al del afecto y el rostro. No es que el cine de comportamiento evite necesariamente el primer plano (Tailleur analizar una bellísima imagen de *Baby Doll* en que el hombre «entra» literalmente en el primer plano de la joven, su mano aventurándose sobre el rostro, sus labios al borde de los cabellos¹⁹). Incluso puede decirse que la manipulación emocional de un objeto, un acto de emoción en relación con el objeto, pueden tener en la imagen-acción más efecto que un primer plano. En una situación de *La ley del silencio*, en que la mujer tiene un comportamiento ambivalente y el hombre se siente tímido y culpable, éste recoge el guante que ella ha dejado caer, lo retiene, juega con él, y finalmente desliza por él su mano.²⁰ Es como un signo genético o embrionario para la imagen-acción, que podríamos llamar *Huella* * (objeto emocional), y que funciona ya como un «símbolo» en el ámbito del comportamiento. De una extraña manera, reúne a un tiempo el inconsciente del actor, la culpabilidad personal del autor, la histeria de la imagen, como por ejemplo la mano quemada, la huella que no cesa de surgir en los filmes de Dmytrick. En su definición más general, la huella es el nexo interior, pero visible, entre la situación impregnante y la acción explosiva.

19. Tailleur, pág. 94.

20. Michel Ciment, con las preguntas que hace a Kazan, deslinda claramente ese tipo de imagen que tiende a reemplazar al primer plano: *Kazan par Kazan*, Stock, pág. 75 y sigs.

* En el original, *Empreinte*. [T.]

10. La imagen-acción: la pequeña forma

1

Hemos de considerar ahora un diferente aspecto de la imagen-acción. Si ésta reúne siempre «dos», en todos sus niveles, es normal que ella misma tenga dos aspectos diferentes. La gran forma, SAS', iba de la situación a la acción, que modificaba la situación. Pero existe otra forma que va, por el contrario, de la acción a la situación, hacia una nueva acción: ASA'. Esta vez es la acción la que revela la situación, un pedazo o un aspecto de la situación, el cual desencadena una nueva acción. La acción avanza a ciegas, y la situación se revela en la oscuridad o en la ambigüedad. De acción en acción, la situación surgirá poco a poco, variará, se aclarará por fin o conservará su misterio. Llamábamos gran forma a la imagen-acción que iba de la situación como englobante (synsigno) a la acción como duelo (binomio). Por comodidad, llamaremos pequeña forma a la imagen-acción que va de una acción, de un comportamiento o de un *habitus* a una situación parcialmente revelada. Es un esquema sensorio-motor invertido. Una representación de este género ya no es global, sino local. Ya no es espirálica, sino elíptica. Ya no es estructural sino por acontecimientos. Ya no es ética sino cómica (decimos «cómica» porque esta representación da lugar a una comedia, aunque no sea necesariamente cómica y pueda ser dramática). El signo de composición de esta nueva imagen-acción es el índice.

Esta imagen-acción parece haber tomado conciencia de sí particularmente en *Una mujer de París*, film del que Chaplin fue autor sin ser actor, o bien en toda la obra de Lubitsch. Aun efectuando un análisis meramente superficial, de todas formas se advierte que hay dos clases o dos polos de índice. En un primer caso, una acción (o un equivalente de acción, un simple gesto) revela una situación que no está dada. La situación se deduce, pues, de la acción, por inferencia inmediata o por razonamiento relativamente complejo. Puesto que la situación no se da por sí misma, el índice es aquí índice de falta, implica un agujero en el relato y corresponde al primer sentido de la palabra «eclipse». Por ejemplo, en *Una mujer de París*, Chaplin insistía en el agujero de un año que nada venía a colmar pero que se deducía del nuevo comportamiento y de la indumentaria de la heroína, ahora amante de un hombre rico. Asimismo, los rostros no tenían solamente un valor expresivo o afectivo autónomo, pero tampoco ofrecían la simple indicación de lo que se prolongaba fuera de campo: funcionaban realmente como índices de una situación global. Así la célebre imagen del tren cuya llegada sólo se ve en las luces que pasan por el rostro de la mujer, o las imágenes eróticas que los asistentes sólo nos permiten inferir. Los ejemplos son todavía más sorprendentes cuando el índice envuelve un razonamiento, por rápido que sea: por ejemplo, «la camarera abre una cómoda, y cae accidentalmente al piso el cuello de una camisa de hombre, lo que revela la relación de Edna ¹». En Lubitsch encontramos sin cesar estos razonamientos rápidos introducidos en la propia imagen, que entonces funciona como índice. En *Una mujer para dos*, film cuya audacia permanece intacta, mientras la heroína reclama con naturalidad o simplicidad el derecho a vivir y cohabitar con dos amantes, uno de ellos ve al otro vistiendo un esmoquin, de madrugada, en casa de la amada común: concluye de este índice (y el espectador lo hace al mismo tiempo) que su amigo ha pasado la noche con la joven. El índice consiste, pues, en lo siguiente: en que uno de los personajes está «demasiado» vestido, demasiado bien vestido

1. Charles Chaplin, *Histoire de ma vie*, Laffont (se verá el dossier sobre «L'opinion publique» en *Cinématographe*, n.º 64, enero de 1981: especialmente el artículo de Jean Tédesco, contemporáneo del film, y el análisis de Jacques Fieschi). Hay ed. castellana: *Historia de mi vida*, Madrid, Taurus, 1965.

con un traje de gran velada para no haber vivido durante la noche una situación muy íntima que no fue mostrada. Es una imagen-razonamiento.

Hay un segundo tipo de índice, más complejo, índice de equívocidad, que corresponde al segundo sentido de la palabra «elipse» (geométrica). En *Una mujer de París*, muchos índices del primer tipo hacen pensar que la heroína no siente demasiado apego por su enamorado (se sonríe de una manera extraña). En cambio, con su amante rico tiene una relación más equívoca, y el espectador se preguntará todo el tiempo: ¿se ha unido a él por el dinero, el lujo y una cierta complicidad, o bien lo ama con un amor mucho más amplio y profundo? La misma pregunta surge en *La octava mujer de Barba Azul*, de Lubitsch. En estos casos es todo un mundo de detalles, un tipo diferente de índices lo que nos hace vacilar; y no a causa de algo que falta o que no está dado, sino en virtud de una equívocidad que pertenece de lleno al índice (así, la escena del collar arrojado y recuperado en *Una mujer de París*). Es como si una acción, un comportamiento, encubriera una pequeña diferencia que basta empero para remitirlo simultáneamente a dos situaciones absolutamente distantes, absolutamente alejadas. O bien es como si dos acciones, dos gestos, fueran muy poco diferentes y sin embargo, en su ínfima diferencia, remitiesen a dos situaciones oponibles u opuestas. Las dos situaciones pueden ser tales que una sola sea real y la otra aparente o engañosa; pero también pueden ser reales las dos; y, por último, pueden permutarse tan bien que una se vuelva real y la otra aparente, y a la inversa. Algunos de estos casos son corrientes en cualquier film: por ejemplo, el inocente tomado por culpable (un hombre con un cuchillo cerca de un cadáver, ¿es que ha matado o sólo que acaba de retirar el cuchillo?). Los casos más complejos que acabamos de citar presentan un mayor interés. Permiten despejar la ley del nuevo índice: *una pequeñísima diferencia en la acción o entre dos acciones induce una enorme distancia entre dos situaciones*. Se trata de una elipse, en el segundo sentido del término, porque las situaciones distantes son como un doble foco. Es un índice de equívocidad, o más bien de distancia, no ya de falta. Y poco importa que una de las situaciones sea desmentida o negada, porque esto no sucede sino tras haber agotado su función, y nunca se la desmiente o niega lo bastante como para suprimir

la equívocidad del índice y la distancia entre las situaciones evocadas. Donde Lubitsch alcanza un manejo perfecto de estos índices complejos es, sin duda alguna, en *To be or not to be*. Unas veces en imágenes aislables, por ejemplo cuando un espectador deja su butaca ni bien el actor comienza su monólogo: ¿lo hace por fastidio, o porque tiene una cita con la mujer del actor? Otras veces, sobre el conjunto de una intriga que pone en juego el montaje entero: la pequeñísima diferencia en el gesto, pero también la enormidad de la distancia entre dos situaciones, según que la compañía de actores interprete roles de alemanes ante los espectadores de una obra, o que, por el contrario, «haga» de alemanes ante unos alemanes que, desde ese momento, parecerían estar interpretando su propio rol. Cuestión de vida o muerte: las situaciones son tanto más distantes cuanto que los personajes saben que *todo depende* de pequeñísimas diferencias en el comportamiento.

De cualquier manera, en la pequeña forma, de la acción se deduce la situación o situaciones. Parecería que esta forma es, en principio, menos costosa, más económica: así, Chaplin explica que utilizó la sombra y la luz del tren reflejados sobre un rostro porque no disponía de un auténtico tren francés que pudiera mostrar directamente... Esta irónica observación es importante, porque plantea un problema general: la acción de las películas de serie B, o de escaso presupuesto, sobre la invención de imagen en el cine. Es indudable que restricciones económicas suscitaron inspiraciones fulgurantes, y que imágenes inventadas por razones de economía han podido tener una resonancia universal. El neorrealismo, la *nouvelle vague*, ofrecerían muchos ejemplos, pero esto siempre fue así, y a menudo se puede considerar la serie B como un centro activo de experimentación y creación. Así pues, la «pequeña forma» no tiene por fuerza su origen, y ciertamente no su plena expresión, en filmes de escaso presupuesto. El cinemascope, el color, la suntuosidad de una puesta en escena, los decorados, proporcionan tantos factores de expresión como la propia gran forma. Lllamarla pequeña forma es en sí inadecuado, y sólo lo hacemos para oponer las dos fórmulas de la imagen-acción: SAS' y ASA', es decir, el gran organismo unívoco que engloba a los órganos y las funciones, o bien, por el contrario, las acciones y los órganos que se componen poco a poco en una organización equívoca.

Sobre esta base, es fácil poner en correspondencia las dos fórmulas de la imagen-acción con los géneros o los estados de género que ellas inspiran. La que acabamos de examinar es la comedia de costumbres, de pequeña forma ASA, en cuanto se distingue del film psicosocial de gran forma, SAS. Pero análogas distinción u oposición son válidas en los ámbitos más diversos. Volvamos primeramente al gran cine histórico SAS, la historia monumental y anticuaria. A ella se opone un tipo de film no menos histórico, del tipo ASA, al que se denominó, acertadamente, «film à costume»*. En este caso, el traje, la vestimenta e incluso el paño funcionan como comportamientos o *habitus*, y son índices de una situación que ellos ponen al descubierto. No es en absoluto como en el film histórico, donde habíamos visto que los paños y los trajes tenían una gran importancia pero en cuanto se integraban dentro de una concepción monumental y anticuaria. Aquí se trata de una concepción modística o modelística, como si el modisto o el decorador hubiesen ocupado el lugar del arquitecto y del anticuario. Tanto en el film «à costume» como en la comedia de costumbres, los *habitus* son inseparables de las vestimentas; las acciones, inseparables del estado de los trajes cuya forma constituyen; y, la situación resultante, inseparable de los paños y colgaduras. No es extraño que Lubitsch, al comienzo de su obra, en su período expresionista alemán, haya realizado filmes «à costume» que ya mostraban el sello de su genio (*Ana Bolena*, *Madame Dubarry*, y sobre todo la fantasía oriental *Una noche de Arabia*): paños, ropas, estados de vestir de los que sabía mostrar su textura, lo mate o lo luminoso en la imagen, y que funcionaban como índice.²

En el terreno del cine documental, la escuela inglesa de 1930 se oponía al gran documental-Flaherty. Grierson y Rotha re-

* Literalmente, «film de traje». Expresión utilizada en el lenguaje de cine en Francia para designar los filmes donde las vestimentas desempeñan una función capital, y que el autor ha de comentar seguidamente. [T.]

2. Lubitsch tenía un conocimiento profesional de los tejidos y de la «confección» tan grande como el de Sternberg en materia de encajes y «mercería». Lotte Eisner, pese a su severidad con los filmes «à costume» de Lubitsch, reconoce que aporta un elemento nuevo al expresionismo y su afición a las profundidades: los juegos de luz sobre los paños, en la superficie de la imagen. Este será también, posteriormente, uno de los deslumbrantes logros de Murnau en *Tartufo o el hipócrita*. Véase *L'écran démoniaque*, Encyclopédie du cinéma, págs. 39-43 y 141.

prochaban a Flaherty su indiferencia social y política. En lugar de partir de un englobante, de un medio del que el comportamiento de los hombres se deducía «naturalmente», era preciso partir de los comportamientos para inducir de ellos la situación social, que no venía dada como un en-sí, sino que remitía a luchas y comportamientos siempre en acción o en transformación. El *habitus* atestiguaba así las diferencias de civilización, y las diferencias dentro de una misma civilización. Se iba, pues, del comportamiento a la situación, de tal manera que, del uno a la otra, hubiese posibilidad de una «interpretación creativa de la realidad». Esta actitud reaparecerá, con otras condiciones, en el cine directo y en el cine-verdad.

Está también el cine policiaco, y su diferencia con el film criminal. En el film criminal puede haber policías, y en cambio no haberlos en el film policiaco. Lo que distingue ambos tipos es que, en la fórmula criminal SAS, se va de la situación o medio hacia acciones que son duelos, mientras que, en la fórmula policiaca ASA, se va de acciones ciegas, como índices, a situaciones oscuras que varían completamente, o que basculan por entero según una variación minúscula del índice. La fórmula del novelista Hammett expresa exactamente este tipo de imagen: «dejar caer una llave inglesa dentro de la máquina». Es el gesto a ciegas que hará estallar la situación absolutamente oscura, que hará arrancar jirones de situación. De aquí salieron espléndidos filmes: *El sueño eterno* de Hawks, *El halcón maltés* de Huston (autores que también se revelaron en la gran forma del film criminal). La obra maestra del género quizá fue alcanzada por Lang, con *Más allá de la duda*: el héroe, dentro del marco de una campaña contra el error judicial, fabrica falsos indicios que lo acusan de un crimen; pero las pruebas de la fabricación han desaparecido y es arrestado y condenado; sin embargo, a punto de obtener el indulto, en una última visita de su prometida se contradice, y deja escapar un indicio por el cual ésta comprende que él es culpable y que efectivamente ha cometido el asesinato. La fabricación de los falsos indicios era una manera de borrar los verdaderos, pero desembocaba, por una vía indirecta, en la misma situación que los verdaderos. Ningún otro film se consagra a semejante danza de índices, con tanta movilidad y convertibilidad de situaciones distantes opuestas.

2

Por último, el western plantea el mismo problema pero en unas condiciones singularmente ricas. Habíamos visto que la gran forma a respiración no se contentaba, evidentemente, con lo épico, pero a través de sus variedades mantenía un medio englobante, una situación global que iba a suscitar una acción, capaz a su vez de modificar la situación desde dentro. Esta gran representación orgánica tenía, en Ford por ejemplo, caracteres bien precisos: comprendía un grupo fundamental, o varios, cada uno perfectamente definido, homogéneo, con sus lugares, sus interiores, sus costumbres (como los cinco grupos de *Wagon-master*); comprendía también un grupo de choque o de circunstancia, más heterogéneo, heteróclito, pero funcional. Por último, *había una gran desviación entre la situación y la acción a emprender, pero esa desviación no existía sino para ser colmada*: en efecto, el héroe debía actualizar la potencia que lo equipararía a la situación, debía hacerse capaz de la acción y lo conseguía poco a poco, en la medida en que representaba al «buen» grupo fundamental y encontraba la ayuda necesaria en el grupo de choque (el médico alcohólico, la hija frívola pero de buen corazón, etc., mostraban ser eficaces). Y es notable que Hawks se inscriba en esta representación orgánica pero sometiéndola a un tratamiento por el cual dicha representación resulta profundamente afectada, deformada. Cuando se expresa plenamente, como al comienzo de *Río Rojo*, donde la pareja recortada contra el cielo se iguala a la Naturaleza entera, la imagen es demasiado fuerte para durar. Y cuando dura, lo hace de otra manera: la imagen necesita licuarse, el horizonte se une al río, tanto en *Río Rojo* como en *Río de sangre*. Podría decirse que, en Hawks, la representación orgánica terrestre tiende a vaciarse, y sólo deja subsistir funciones fluidas casi abstractas que pasan a un primer plano.

Los lugares, ante todo, pierden la vida orgánica que los englobaban, atravesaba y situaba en un conjunto: la prisión de *Río Bravo*, puramente funcional, ni siquiera necesita dejar ver al prisionero; la iglesia de *Eldorado* no da otro testimonio que el de una función abandonada; la ciudad de *Río Lobo* se reduce a un «croquis en el que ya no se lee otra cosa que funciones, ciudad exangüe condenada por el peso de un pasado». Al mismo

tiempo, el grupo fundamental se vuelve muy impreciso, y la única comunidad bien definida es el grupo de choque heteróclito (un alcohólico, un viejo, un muchachito...): es un grupo funcional que ya no se apoya en lo orgánico; encuentra sus motivaciones en una deuda que debe ser borrada, en una falta que es preciso redimir, en una pendiente de degradación que hay que remontar, y sus fuerzas o sus medios, en la invención de una máquina ingeniosa antes que en la representación de una colectividad (el árbol-catapulta de *Río de sangre*, el fuego de artificio al final de *Río Bravo*, y, fuera del western, la máquina de los científicos de *Bola de fuego*, hasta la gran invención de *Tierra de faraones*).³ En *Hawks*, lo que tiende a reemplazar la estructura de lo englobante es el puro funcionalismo. Se ha hecho notar con frecuencia la claustrofilia de ciertos filmes de *Hawks*: precisamente *Tierra de faraones*, donde la invención consiste en cerrar desde dentro la sala funeraria, pero también *Río Bravo*, film que fue llamado «western de cámara». Es que en el borramiento del englobante ya no hay, como en Ford, comunicación de un interior orgánicamente situado con un exterior que lo circunda, que le da un medio vivo del que proceden tanto socorros como agresiones. Aquí, por el contrario, lo inesperado, lo violento, el acontecimiento llegan del interior, mientras que el exterior es más bien el lugar de la acción acostumbrada o premeditada, en una curiosa inversión del afuera y el adentro.⁴ Todo el mundo entra y pasa a la habitación en que el sheriff se está bañando, como si fuese una plaza pública (*Eldorado*). El medio exterior pierde su encurvadura y cobra la figura de una tangente a partir de un punto o de un segmento que funciona como interioridad: el afuera y el adentro se vuelven, pues, exteriores *el uno al otro*, entran en una relación puramente lineal que posibilita una permutación funcional de los opuestos. De ahí el mecanismo constante de las inversiones en *Hawks*, operando con toda claridad, independientemente de un trasfon-

3. Sobre los dos puntos precedentes, véase el artículo de Michel Devillers, *Cinématographe*, n.º 36, marzo de 1978, en «Quatre études sur Howard Hawks».

4. *Positif*, n.º 195, julio de 1977: sobre el tema del afuera y el adentro en *Hawks*, véanse los artículos de Eyquem, Legrand, Masson y Clement, y el de Bourget, que introduce muchos matices en este mismo tema. En *Cinématographe*, Emmanuel Decaux y Jacques Fieschi insisten sobre el mecanismo general de las inversiones en *Hawks*.

do simbólico, incluso cuando no se contentan con recaer sobre el afuera y el adentro sino, como en las comedias, cuando concuerdan a todas las relaciones binarias. Si el afuera y el adentro son puras funciones, el adentro puede tomar la función del afuera; pero también la mujer puede tomar la función del hombre en la relación de seducción, y el hombre la de la mujer (*La fiera de mi niña*, *La novia era él*, y los papeles femeninos en los westerns de Hawks). Los adultos o ancianos desempeñan funciones de niños, y el niño cumple una monstruosa función de adulto maduro (*Bola de fuego*, *Los caballeros las prefieren rubias*). El mismo mecanismo puede intervenir entre el amor y el dinero, entre el lenguaje noble y el argot... Comprobaremos que estas inversiones, como permutaciones funcionales, constituyen auténticas *Figuras* que instauran una transformación de la forma.

Hawks se consagra a una deformación topológica de la gran forma: por eso sus filmes conservan una gran «respiración», como dice Rivette, aunque en él se haya vuelto fluida, expresando la continuidad y permutación de las funciones más que la unidad de una forma orgánica.⁵ Pero, a pesar de su deuda con Hawks, el neo-western sigue otra dirección: utiliza directamente la «pequeña forma», incluso en pantalla grande. Reina la elipse, que sustituye a la espiral y sus proyecciones. Ya no se trata de la ley global o integral SA (una gran desviación que sólo existe para ser colmada), sino de una ley diferencial AS: la más pequeña diferencia, que no existe sino para ser abierta, para suscitar situaciones muy distantes u oponibles. En primer lugar, los indios ya no aparecen en lo alto de la colina desprendiéndose contra el cielo, sino que brotan de las altas malezas de las que no se distinguían. El indio casi se confunde con el peñasco tras del cual aguarda (*Un hombre*, de Martin Ritt), y el cow-boy tiene algo de mineral que lo confunde con el paisaje (*Hombre del Oeste*, de Anthony Mann⁶). La violencia pasa a ser el impulso principal, y con ello se torna tan intensa como repentina: en *Traición en Fort King*, de Boetticher, la muerte llega

5. Jacques Rivette, «Génie de Howard Hawks», *Cahiers du cinéma*, n.º 23, mayo de 1953.

6. Acerca de *Hombre del Oeste*, sobre lo vegetal y lo mineral, véase *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Belfond, págs. 199-200. Hay ed. castellana: *Jean-Luc Godard por Jean-Luc Godard*, Barcelona, Barral, 1971.

con los disparos de un adversario invisible oculto en los pantanos. No es sólo que el grupo fundamental haya desaparecido en provecho de grupos de choque cada vez más heteróclitos y mezclados, sino que éstos, multiplicándose, han perdido la clara distinción que todavía poseían en Hawks: los hombres dentro de un mismo grupo, y de un grupo al otro, entablan tantas relaciones y alianzas tan complejas que apenas se distinguen, y sus oposiciones se desplazan sin descanso (*Mayor Dundee, Grupo salvaje*, de Peckinpah). Entre el perseguidor y el perseguido, pero también entre el blanco y el indio, la diferencia se hace cada vez más pequeña: en *Colorado Jim*, de Mann, por largo tiempo el cazador de recompensas y su presa no parecen hombres muy diferentes; y en *Pequeño gran hombre*, de Penn, el héroe no cesa de ser blanco con los blancos, indio con los indios, franqueando en los dos sentidos una frontera minúscula, con ocasión de acciones muy poco diferenciadas. Es que la acción nunca puede estar determinada por y en una situación previa; por el contrario, es la situación la que deriva de la acción, y conforme ésta se cumple: Boetticher decía que sus personajes no se definen por una «causa», sino por lo que hacen para defenderla. Y Godard, al analizar la forma en Anthony Mann, descubría una fórmula ASA' que él oponía a la gran forma SAS': la puesta en escena «consistía en descubrir *al mismo tiempo* que en precisar, mientras que, en un western clásico, la puesta en escena consiste en descubrir y *después* en precisar». Pero si la propia situación depende así de la acción, es necesario que a su vez la acción sea referida al momento de su nacimiento, al instante, al segundo, al más pequeño intervalo como diferencial que le sirve de impulso.

En segundo lugar, esta ley de la pequeña diferencia sólo es válida en la medida en que induce a situaciones lógicamente muy distantes. En *Pequeño gran hombre*, la situación cambia realmente por completo según que el héroe se vea empujado del lado de los indios o del lado de los blancos. Y, si el instante es la diferencial de la acción, ésta puede volcarse hacia cada uno de esos instantes, virar a una situación muy diferente u opuesta. Nunca se gana nada. Los desfallecimientos, las dudas, el miedo ya no tienen, pues, en absoluto el mismo sentido que en la representación orgánica: ya no son las etapas, dolorosas inclusive, las que colman la desviación, por las cuales el héroe se

eleva hasta las exigencias de la situación global, actualiza su propia potencia y se vuelve capaz de una acción tan grande. Porque ya no hay en absoluto acción grandiosa, aun si el héroe ha conservado extraordinarias cualidades técnicas. En última instancia, forma parte de esos *losers* que Peckinpah presenta: «No tienen ninguna fachada, no les queda ya una sola ilusión, representan la aventura desinteresada, aquella de la que no se saca ningún provecho salvo la pura satisfacción de seguir viviendo.» Nada conservan del sueño americano, sólo han conservado la vida pero, en cada instante crítico, la situación que su acción suscita puede volverse contra ellos y hacerles perder esto único que les quedaba. En suma, la imagen-acción tiene efectivamente a los índices por signos, índices que son a la vez índices de falta, atestiguados por las elipses brutales en el relato, e índices de distancia o de equivocidad, atestiguados por la posibilidad y la realidad de súbitas inversiones de situación.

No se trata únicamente de una indecisión entre dos situaciones distantes u opuestas pero simultáneas. Las situaciones sucesivas, cada una de las cuales es ya por sí misma equívoca, a su vez formarán unas con otras, y con los instantes críticos que las suscitan, una línea quebrada de recorrido imprevisible, aunque necesario y riguroso. Así sucede con los lugares y con los acontecimientos. En Peckinpah ya no hay un medio, un Oeste, sino Oestes, incluidos Oestes con camellos, Oestes con chinos, es decir, conjuntos de lugares, hombres y costumbres que «cambian y se eliminan» en el mismo film.⁷ En Mann, y también en Daves, hay un «camino más corto» que no es la línea recta, pero que congrega acciones o partes, A y A', cada una de las cuales conserva su independencia, cada una de las cuales es un instante crítico heterogéneo, «un presente agudizado hasta la última punta de sí mismo».⁸ Es como una cuerda de nudos que se retorcería cada vez, con cada acción, con cada acontecimiento. Por consiguiente, en contraste con el *espacio-respiración* de la forma orgánica, el que se constituye es un espacio absolutamente dife-

7. Benayoun, *Peckinpah*, Dossiers du cinéma.

8. Philippe Demonsablon, «Le plus court chemin», *Cahiers du cinéma*, n.º 48, junio de 1955, págs. 52-53. En este breve texto fundamental, el autor analiza *Tierras lejanas*, de Mann. Para un estudio más amplio de este realizador, y de Daves, en este aspecto, véanse los textos de Claude-Jean Philippe y de Christian Ledieu, *Etudes cinématographiques, le Western*.

rente: un *espacio-esqueleto*, con intermediarios que faltan, con heterogéneos que saltan del uno al otro o se conectan de frente. Ya no es un espacio ambiente sino un espacio vectorial, un espacio-vector, con distancias temporales. Ya no es el trazo englobante de un gran contorno sino el trazo quebrado de una línea de universo, a través de los agujeros. El vector es el signo de esta línea. Es el signo genético de la nueva imagen-acción, mientras que el índice era su signo de composición.

3

Habíamos observado que los géneros clásicos del cine podían distribuirse sumariamente según las dos formas de la imagen-acción. Ahora bien, si hay un género que parece exclusivamente destinado a la pequeña forma, hasta el punto de haberla creado y de haber servido de condición para la comedia de costumbres, ese género es el burlesco. Aquí es donde la forma AS encuentra el pleno desarrollo de su fórmula: una pequeñísima diferencia en la acción o entre dos acciones, que pondrá de manifiesto una distancia infinita entre dos situaciones y que no existe sino para patentizar esa distancia. Tomemos ejemplos célebres en la serie de Charlot: visto de espaldas, Charlot abandonado por su mujer parece sacudido por el llanto, pero en cuanto se vuelve resulta que está agitando una coctelera y preparándose un trago. Así también, hallándose en la guerra, Charlot marca un punto cada vez que tira; pero una vez le responde una bala enemiga y entonces él borra la marca. Lo importante, el proceso burlesco, consiste en lo siguiente: la acción está filmada desde el ángulo de su más pequeña diferencia con otra acción (disparar con el fusil-tacada), pero revela de este modo la inmensidad de la distancia entre dos situaciones (partida de billar-guerra). Cuando Charlot se engancha a una salchicha que cuelga en la tocinería, condensa una analogía que hace surgir asimismo toda la distancia que separa a una tocinería de un tranvía. Es lo que encontramos en la mayor parte de las desvirtuaciones de objetos de uso: una pequeñísima diferencia introducida en el objeto inducirá funciones oponibles o situaciones opuestas. Es la potencialidad de las herramientas; e incluso cuando Charlot se enfrenta a las máquinas, retiene de ellas la idea de una herramienta

desmesurada que se convierte automáticamente en la situación contraria. De ahí el humanismo de Chaplin, mostrando que una «nada» basta para volver a la máquina contra el hombre, para hacer de ella instrumento de captura, de inmovilización, de frustración, incluso de tortura, a nivel de las necesidades más elementales (las dos grandes máquinas de *Tiempos modernos*, puestas ante la simple alimentación del hombre, oponen a ésta dificultades inextricables). En la serie de Charlot no sólo se nos aparecen las leyes de la pequeña forma, sino que más bien las captamos en su fuente: la confusión, la identificación con el medio (Charlot en la arena, Charlot-estatua, Charlot-árbol, reencarnando la profecía de Macbeth...); la pequeña diferencia que hace dar un vuelco a la situación, como el desdoblamiento de personalidad de un personaje del que todo depende, en *La quimera del oro* o *Luces de la ciudad*; el instante como momento crítico de las situaciones oponibles, Charlot cogido en el instante, yendo de un instante al otro y cada uno exigiendo todas sus fuerzas de improvisación; por fin, la línea de universo que de este modo va trazando, trazo quebrado que se señala ya en los cambios angulares de su marcha, y que finalmente no empalma sus segmentos y direcciones sino alineándolos sobre la larga ruta en la que Charlot visto de espaldas se pierde, entre postes y árboles deshojados, o bien sobre la frontera que él va recorriendo en zigzag, con los Estados Unidos de un lado y su policía que lo acecha, y México del otro, donde lo esperan los bandidos. Así pues, lo que constituye el signo de la imagen burlesca es todo el juego de índices y vectores: la elipse en sus dos sentidos.

Y precisamente, la ley del índice, la pequeña diferencia en la acción que patentiza una distancia infinita de dos situaciones, parece presente por doquier en el burlesco en general. Harold Lloyd desarrolla en particular una variante que desplaza el procedimiento, de la imagen-acción a la imagen-percepción pura. Se nos da una primera percepción, por ejemplo la de Harold en un lujoso coche detenido en una parada; después aparece una segunda percepción, cuando el coche comienza a moverse dejando ver a Harold sobre una humilde bicicleta. Es que primero se lo tomó a través del cristal del coche, y la diferencia infinitamente pequeña entre las dos percepciones nos deja captar tanto más la distancia infinita entre las situaciones «rico-pobre». Asimismo

mo, en una bellísima escena de *El hombre mosca*, una primera percepción nos muestra a un hombre encorvado en su asiento, barrotes, un nudo corredizo colgando, una mujer que llora, un pastor exhortando, mientras que la segunda percepción revela que sólo se trata de una despedida en el andén de una estación, donde cada elemento está justificado.

Si se intenta definir la originalidad de Chaplin, aquello que le otorgó un lugar incomparable en el burlesco, habrá que buscar, pues, en otra parte. Es que Chaplin supo elegir los gestos próximos y las situaciones correspondientes alejadas, de tal modo que bajo su relación naciera una emoción particularmente intensa y al mismo tiempo la risa, y que la risa se redoblara con la emoción. Si una pequeña diferencia en la acción induce y hace que se alternen situaciones muy distantes u oponibles, S' y S'', una de las dos situaciones será «realmente» tocante, terrible, trágica (y no sólo merced a una ilusión óptica, como en Harold Lloyd). En el ejemplo anterior de *Armas al hombro*, la situación real y presente es la guerra, mientras que la partida de billar retrocede al infinito. Sin embargo, no retrocede lo bastante como para impedir nuestra risa; inversamente, nuestra risa no impide la emoción frente a la imagen de guerra que se impone y se desarrolla, hasta en las trincheras inundadas. En suma, la distancia infinita entre S' y S'' (la guerra y la partida de billar) nos emociona en la misma medida en que el contraste entre las dos acciones, la pequeña diferencia en la acción, nos hace reír más. Chaplin sabe inventar la diferencia mínima entre dos acciones bien elegidas, y eso explica que sepa también crear la distancia máxima entre las situaciones correspondientes, una que llega a la emoción y la otra que alcanza la comicidad pura. Es un circuito risa-emoción donde la una remite a la pequeña diferencia y la otra a la gran distancia, sin que la una borre o atenúe a la otra sino que ambas se revelan, se reactivan. No hay por qué hablar de un Chaplin trágico. Y ciertamente no hay por qué decir que uno ríe cuando debería llorar. El genio de Chaplin está en hacer las dos cosas juntas, en hacer que riámos cuanto más conmovidos estamos. En *Luces de la ciudad*, la muchacha ciega y Charlot no se reparten los roles: en la escena del devanado, entre la acción ciega que tiende a anular toda diferencia de un hilo con otro, y la situación visible que se transforma completamente según que un Charlot supuestamente rico sosten-

dría el ovillo o que un Charlot miserable perdería su harapo, son dos personajes en un mismo circuito, cómicos y conmovedores los dos.

Los últimos filmes de Chaplin descubren el cine hablado y a la vez dan muerte a Charlot (no sólo Verdoux volviendo a ser Charlot cuando se dirige a la muerte, sino que también el dictador, al subir a la tribuna, se confunde con un Charlot subiendo al patíbulo). El mismo principio parece adquirir entonces una nueva potencia. Bazin insistía sobre esto: *El gran dictador* no habría sido posible si, en la realidad, Hitler no hubiera tomado y robado el bigote de Charlot⁹. Entre el pequeño barbero judío y el dictador, la diferencia es tan pequeña como la que hay entre los dos bigotes. Y sin embargo, de ella resultan dos situaciones infinitamente alejadas, tan oponibles como las de la víctima y el verdugo. Asimismo, en *M. Verdoux*, la diferencia entre los dos aspectos o comportamientos del mismo hombre, el asesino de mujeres y el amante marido de una esposa paralítica, es tan exigua que hace falta toda la intuición de la esposa para presentir de pronto que él ha «cambiado». Como dice Mireille Latil, no es impotencia sino un gran hallazgo de Chaplin si en las dos actitudes de Verdoux no ha «variado prácticamente la apariencia del personaje ni cambiado nada de su juego».¹⁰ De la pequeña diferencia evanescente resulta no obstante una gran distancia de las situaciones opuestas, mostrada con las frenéticas idas y venidas entre los falsos domicilios y el verdadero hogar. ¿Quiere decir Chaplin en estas dos películas que en cada uno de nosotros hay un Hitler, un asesino virtual? ¿Y que sólo las situaciones nos hacen buenos o malos, víctimas o verdugos, capaces de amar o de destruir? Más allá de la profundidad o de la chatura de semejantes ideas, no parece que sea ésta la manera de pensar de Chaplin, salvo muy secundariamente. Porque lo que cuenta aún más que las dos situaciones opuestas del bueno y del malo, son los *discursos* subyacentes, que se expresan como tales al

9. Bazin y Rohmer, *Charlie Chaplin*, Ed. du Cerf, págs. 28-32.

10. Mireille Latil Le Dantec, «Chaplin ou le poids d'un mythe», *Cinématographe*, n.º 35, febrero de 1978 («Verdoux el impostor conmueve a la mujer rica enterneciéndose con la última enfermedad de su mujer, contemplando el jardín lleno de rosas desde el que muy poco antes se elevará irónicamente el humo, huella de su crimen. Pero esta ficción conyugal recuerda abominablemente la realidad de su amor por su verdadera mujer y el entorno florecido de su casa»).

final de estos filmes. Por eso inclusive estos filmes emprenderán a la vez una conquista progresiva del cine hablado y una eliminación progresiva de Charlot. Lo que los discursos dicen, en *El gran dictador* y en *M. Verdoux*, es que la propia Sociedad se coloca en la situación de hacer de todo hombre de poder un dictador sangriento, de todo hombre de negocios un asesino, literalmente un asesino, porque ella nos infunde demasiado interés por ser malvados en vez de engendrar situaciones en que la libertad, la humanidad se confundirían con nuestro interés o con nuestra razón de ser. Es una idea cercana a Rousseau, y a un Rousseau cuyo análisis social era fundamentalmente realista. Entonces se ve qué es lo que ha cambiado con los últimos filmes de Chaplin. El discurso les aporta una dimensión absolutamente nueva, y constituye imágenes «discursivas».

Ya no se trata únicamente de dos situaciones opuestas que parecen nacer de minúsculas diferencias entre acciones, entre los hombres o en el interior de un mismo hombre. Se trata de dos estados de la sociedad, de dos Sociedades oponibles, una que convierte la pequeña diferencia entre los hombres en el instrumento de una distancia infinita de situaciones (tiranía), y otra que haría de la pequeña diferencia entre los hombres la variable de una gran situación común y comunitaria (Democracia¹¹). En los filmes mudos que componen la serie de Charlot, Chaplin sólo podía alcanzar este tema a través de imágenes idílicas u oníricas (el gran sueño de *Charlot en la calle de la Paz* o la imagen idílica de *Tiempos modernos*). Pero será el cine hablado, en la forma del discurso, el que dará al tema una fuerza realista. De Chaplin podría decirse que es uno de los autores que más desconfiaron del cine sonoro, y que a la vez hicieron de éste un uso radical, original: Chaplin lo utiliza para introducir en el cine la Figura del discurso, y de este modo transformar los problemas iniciales de la imagen-acción. De ahí la singular importancia de *El gran dictador*, donde el discurso final (sea cual fuere su valor intrínseco) se identifica con todo el lenguaje del hombre, representa todo lo que el hombre puede decir, en relación con la falsa lengua del sinsentido y del terror, del ruido y del furor, que Chaplin inventa genialmente y pone en boca del

11. Véase el discurso final de *El gran dictador*, del que Bazin y Rohmer publicaron una parte.

tirano. A la pequeña forma burlesca no le faltaba nada, pero en sus últimos filmes Chaplin la lleva hasta un límite que la hace coincidir con la gran forma, y que no tiene ya necesidad del burlesco pero conserva, no obstante, su potencia y sus signos. En efecto, siempre será la pequeña diferencia la que va a abrirse en dos situaciones incommensurables u opuestas (de ahí la lancinante pregunta de *Candilejas*: ¿cuál es esa «cosa de nada», esa resquebrajadura de la edad, esa pequeña diferencia del desgaste que convierte el bello número del clown en un espectáculo lamentable?). Pero en sus últimas películas, también y sobre todo en *Candilejas*, las pequeñas diferencias de los hombres o de un mismo hombre pasan a ser, por su cuenta, estados de vida aun en lo más bajo, variaciones de un impulso vital que el payaso puede imitar, mientras que las situaciones oponibles se convierten en dos estados de la sociedad, uno despiadado y contrario a la vida y otro que el payaso agonizante todavía puede avizorar y comunicar a la mujer curada. Y también aquí, en *Candilejas*, todo pasa por la introducción del discurso, de un modo shakespeariano, el más shakespeariano de los tres discursos de Chaplin. Chaplin habrá de recordarlo cuando *Un rey en Nueva York* se lance con el discurso de Hamlet, que es como el revés o la antípoda de la sociedad americana (la democracia ha pasado a ser «reino», pues América se ha convertido en sociedad policial y de propaganda).

En cambio, la situación de Buster Keaton es muy diferente. La paradoja de Keaton está en que él inscribe inmediatamente el burlesco en una gran forma. Si es verdad que el burlesco pertenece esencialmente a la pequeña forma, hay en Keaton algo incomparable, incomparable incluso con Chaplin, que no conquista la gran forma sino mediante la figura del discurso y el eclipsamiento relativo del personaje burlesco. La originalidad profunda de Keaton estriba en haber llenado la gran forma con un contenido burlesco que ésta parecía recusar, en haber reconciliado, por inverosímil que parezca, el burlesco y la gran forma. El héroe es como un punto minúsculo englobado en un medio inmenso y catastrófico, en un espacio en transformación: vastos paisajes cambiantes y estructuras geométricas deformables, rápidos y cascadas, gran buque en deriva por el mar, ciudad barrida por el ciclón, puente que se derrumba como un paralelogramo achatándose... La mirada de Keaton, tal como la

describe Benayoun, surgiendo del rostro de frente o de perfil, unas veces lo ve todo, en la posición del periscopio, y otras ve hacia el horizonte, en la posición del vigía.¹² Es una mirada hecha para grandes espacios interiores y exteriores. Al mismo tiempo, ante nuestros propios ojos, nace un tipo de imágenes que no cabía esperar del burlesco. Es el inicio de *La ley de la hospitalidad*, con la noche, la tormenta, los relámpagos, el doble crimen y la mujer aterrada, del más puro Griffith. Es también el huracán de *El héroe del río*, la asfixia del buzo en el fondo del mar en *El navegante*, el aplastamiento del tren y la inundación en *El maquinista de la General*, el terrible combate de boxeo de *El boxeador*. A veces se trata, en particular, de un elemento de la imagen: la hoja del sable hundiéndose en la espalda de un enemigo, en *El maquinista de la General*, o bien el cuchillo que *El cameraman* desliza en la mano de un manifestante chino. Tomemos el ejemplo del match de boxeo, ya que todos los burlescos pasaron por este tema. Los combates de Charlot responden perfectamente a la ley de la pequeña diferencia: match-ballet o match-ménage. Pero en *El boxeador* hay tres combates: uno que parece auténtico, percibido con toda su violencia; una sesión de entrenamiento, tratada en la forma del burlesco tradicional, y donde Keaton es como un niño pellizcado que se sobresalta y después un niño amenazado por el padre-entrenador; finalmente, el arreglo de cuentas entre Keaton y el campeón, con todo su horror, el cuerpo que se sacude, la distorsión y el magullamiento de la piel bajo los golpes, el odio surgiendo sobre el rostro. Una de las más grandes denuncias del boxeo. Se comprende mejor una anécdota contada por Keaton: deseoso de hacer una inundación, el productor le objeta que no se puede hacer reír con cosas así; Keaton responde que Chaplin había hecho reír con la guerra del 14; pero el productor no da el brazo a torcer y sólo acepta un huracán (porque parecía ignorar el número de muertos causados por los huracanes).¹³ La intuición del productor era justa: si Chaplin puede hacer reír con la guerra del 14 es porque, como ya vimos, refiere la tremenda situación a una pequeña diferencia risible en sí misma. Keaton, en cambio, produce una escena o una situa-

12. Benayoun, *Le regard de Buster Keaton*, Ed. Herscher.

13. Citado por David Robinson, «Buster Keaton», *la Revue du cinéma*, n.º 234, diciembre de 1969: acerca de *El héroe del río*, pág. 74.

ción que se sitúa más allá del burlesco, una imagen-límite, tanto en el huracán como en la pelea. Ya no se trata de una pequeña diferencia que irá a patentizar situaciones oponibles; se trata de una gran desviación entre la situación dada y la acción cómica esperada (ley de la gran forma). ¿Cómo colmar la desviación, no sólo de mane/a tal que «sin embargo» la acción cómica se produzca, sino en forma que cubra y arrastre consigo la situación entera y coincida con ella? Como sucede con Chaplin, tampoco a Keaton se lo calificará de trágico. Pero el problema difiere absolutamente en ambos autores.

Es única en Buster Keaton la manera en que eleva directamente el burlesco a la gran forma. Emplea, sin embargo, varios procedimientos. El primero es lo que David Robinson llama «gag-trayectoria», movilizándolo todo un arte del montaje rápido: así, ya en *Las tres edades*, el héroe encarnando a un romano se escapa de un calabozo, coge un escudo, sube corriendo una escalera, atrapa una lanza, salta sobre un caballo y, de pie, salta a través de una alta ventana, aparta dos soportes, hace caer el techo, se apodera de la chica, resbala por la lanza y de un brinco cae en una litera que en ese mismo momento traían. O bien el héroe moderno salta desde lo alto de una casa a otra, pero cae, se cuelga de una marquesina, rueda por un caño que se desengancha, que lo proyecta dos pisos más abajo, a una boca de incendio en la que resbala a lo largo del poste de bajada y salta a la parte trasera del coche de bomberos que justamente salía en ese instante. Los otros burlescos, incluido Chaplin, tienen persecuciones y carreras sumamente rápidas, con permanencia en lo diverso, pero Buster Keaton es acaso el único que las transforma en puras trayectorias continuas. La mayor velocidad de trayectoria se obtiene en *El cameraman*, cuando la muchacha telefona al héroe, que se lanza por Nueva York y se encuentra ya en casa de la chica en el preciso momento en que ella cuelga el teléfono. O bien, sin montaje, en un único plano de *El moderno Sherlock Holmes*, Keaton sube al techo de un tren por una trampilla, salta de un vagón a otro, coge la cadena de un depósito de agua que se ha podido ver desde el comienzo, es arrastrado sobre las vías por el torrente de agua que él mismo ha disparado, y desaparece a lo lejos, mientras llegan dos hombres que acaban inundados. O bien el gag-trayectoria se obtie-

ne por cambio de plano, con el actor inmóvil: por ejemplo, la famosa secuencia del sueño de *El moderno Sherlock Holmes*, en que los cortes hacen sucederse el jardín, la calle, el precipicio, la duna de arena, el arrecife golpeado por el mar, la extensión nevada, y finalmente vuelven a presentar el jardín (y también el trayecto por cambio de decorado en un coche inmóvil).¹⁴

Hay otro procedimiento al que se podría denominar gag maquinístico. Los biógrafos y comentaristas de Keaton insistieron en su afición por las máquinas y en su afinidad, en este aspecto, no con el surrealismo sino con el dadaísmo: la máquina-casa, la máquina-barco, la máquina-tren, la máquina-cine... Máquinas y no herramientas: hay aquí primeramente una importante diferencia con Chaplin, quien se sirve de herramientas y *se opone a la máquina*. Pero, en segundo lugar, si Keaton hace de las máquinas su más valioso aliado, es porque su personaje las inventa y forma parte de ellas, máquinas «sin madre» a la manera de las de Picabia. Ellas pueden escapar a su control, volverse absurdas o serlo desde el principio, complicar lo simple: no cesan de servir a una más elevada finalidad secreta, en lo más profundo del arte de Keaton. La casa de *One week*, cuyas partes han sido montadas en desorden, y que se pone a remolinear; *The Scarecrow*, en que la casa sin madre, y de una sola habitación, complica cada pieza virtual con otra, cada engranaje con otro, cocinilla y gramófono, bañera y diván, cama y órgano: éstas son las máquinas-casas que hacen de Keaton el arquitecto dadaísta por excelencia. Pero, en tercer lugar, sus mismas máquinas nos conducen a la pregunta: ¿cuál es esa finalidad de la máquina absurda, esa forma propia del sinsentido en Keaton? Se trata, a la vez, de estructuras geométricas y de causalidades físicas. Pero en el conjunto de la obra de Keaton, su particularidad está en ser estructuras geométricas de función «infravalorante», o causalidades físicas de función «recurrente».

14. Remitirse a los análisis de David Robinson, a menudo plano por plano: no sólo sobre *Las tres edades* y *El moderno Sherlock Holmes*, sino también para la gran escena de rápidos y caídas de agua en *La ley de la hospitalidad* (págs. 46-48). Asimismo para la posición fija del personaje con cambio de decorado, y los problemas técnicos de geometrías que entonces se plantean (en ausencia del procedimiento de transparencias): véase págs. 53-54.

En *El navegante*, la máquina no es sólo el gran transatlántico por sí mismo: es el transatlántico captado en una función infravalorante donde cada uno de sus elementos, destinado a centenares de personas, va a ser adaptado a una pareja sola y desposeída. El límite, la imagen-límite es, por tanto, el objeto de una serie que se propone no franquearlo o tan siquiera alcanzarlo, sino atraerlo, polarizarlo. ¿Qué sistema emplear para cocer un huevo en la enorme marmita? En Keaton, la máquina no se define sino por lo inmenso, ella implica lo inmenso, pero inventando la función infravalorante que lo transforma, gracias a un ingenioso sistema por sí mismo maquinístico tomado en la masa de poleas, cables y palancas.¹⁵ Asimismo, en *El maquinista de la General*, no creemos únicamente que la muchacha, alimentando la caldera del tren con pequeñísimos trocitos de madera, se conduce en forma torpe e inadecuada. Esto no deja de ser cierto, pero ella realiza también el sueño de Keaton, tomar la máquina más grande del mundo y hacerla funcionar con pequeñísimos elementos, convertirla así en algo que puede usar cualquiera, hacer de ella una cosa de todo el mundo. A veces Keaton pasa directamente de la gran máquina real a su reproducción en forma de juguete, por ejemplo al final de *The Blacksmith. El rey de los cowboys* procede a infravaloraciones muy diversas, del revólver minúsculo al ternero encargado de juntar el inmenso rebaño. Esta es la finalidad misma de la máquina: no sólo incluye sus grandes piezas y engranajes, también entraña su conversión en pequeño, su conversión a lo pequeño, el mecanismo de una transformación que la apropia a un hombre solitario, a una pareja perdida, más allá de competencias y especializaciones. Esto *debe* formar parte de la máquina: al respecto, no estamos seguros de que Keaton carezca de una visión política que, en cambio, estaría presente en Chaplin. Hay más bien dos visiones «socialistas» muy diferentes, una de ellas humanista-comunista, en Chaplin, y la otra maquinístico-anarquista, en Keaton (un

15. Robinson: «Una pareja joven y rica que nunca aprendió a arrojárselas sola, parte a la deriva en un transatlántico desierto. Las dificultades corrientes de la existencia aumentan debido a que todo lo que ofrece el barco está destinado no a individuos sino a millares de personas... Los jóvenes deben afrontar un equipamiento doméstico generalmente utilizado por centenares de personas» (págs. 54-56).

poco a la manera de Illich, que reclamará el derecho de uso o la infravaloración de las grandes máquinas).

Estas infravaloraciones sólo pueden realizarse mediante procesos de causalidad física que pasan por rodeos, alargamientos, caminos indirectos, nexos entre heterogéneos, suministrando el elemento absurdo indispensable a la máquina. Ya en la serie de los Malec, *The Higt Sign* propone un compendio de serie causal insólita: una máquina de tiro donde el héroe presiona tanto con el pie sobre una palanca oculta, que un sistema de cuerdas y poleas hace caer un hueso, hueso que un perro quiere coger tirando de una cuerda y acabando todo ello por hacer sonar la campanilla del blanco (basta un gato para descomponer la máquina). Esto hace pensar en los dibujos, también dadaístas, de Rube Goldberg: las prodigiosas series causales en que «echar una carta en el correo», por ejemplo, pasa por una larga sucesión de mecanismos disparatados en ganchados unos con otros, empezando por una bota que manda un balón de rugby a una cuba y que, de engranaje en engranaje, acaba desplegando ante los ojos del remitente una pantalla donde dice *You Sap Mail that Letter*. Cada elemento de la serie se presenta de tal forma que no tiene ninguna función, ninguna relación con el fin, pero que la adquiere en relación con otro elemento que a su vez no tiene ninguna función ni relación..., etc. Estas causalidades operan mediante una serie de desenganches: cercanas a las de Keaton, ciertas máquinas de Tinguely ensartan varias estructuras, cada una provista de un elemento que no es funcional pero que llega a serlo en la siguiente (la abuela pedaleando dentro del auto no hace avanzar el vehículo, pero pone en marcha un aparato para cortar madera...). Mediante estas causalidades recurrentes se operan la apropiación de las grandes estructuras geométricas, pero también el desarrollo de las grandes trayectorias. Una estructura es el dibujo de una trayectoria, pero una trayectoria no es menos el trazado de una máquina. Cada trayectoria constituye, a su vez, una máquina de la que el hombre es un engranaje entre los diferentes elementos, como el maquinista sentado sobre la barra motriz de la locomotora que imprime a su cuerpo inmóvil una serie de movimientos circulares. En Keaton, las dos formas esenciales del gag, el gag trayectoria y el

gag maquinístico, son los aspectos de una misma realidad, una máquina que produce el hombre sin madre o el hombre del porvenir. La gran desviación entre la situación inmensa y el héroe minúsculo será colmada por estas funciones infravalorantes y por estas serie recurrentes que hacen al héroe igual a la situación. Keaton inventa, pues, un burlesco que desafía todas las condiciones aparentes del género y que adopta, con la mayor naturalidad, el marco de la gran forma.

11. Las figuras o la transformación de las formas

1

La distinción entre dos formas de acción es en sí misma simple y clara, pero sus aplicaciones son complejas. Hemos visto que podían intervenir cuestiones presupuestarias pero que éstas no eran determinantes, puesto que la pequeña forma, para expresarse y desarrollarse, necesita de la pantalla ancha, de decorados y colores ricos, tanto como la grande. Aquí habría que considerar que Pequeño y Grande se emplean en el sentido de Platón, que les hacía corresponder dos Ideas; y la Idea, en efecto, es en primer lugar la forma de la acción. Esto no deja de tener consecuencias en el cine. Así, ciertos autores tienen una manifiesta preferencia o vocación por una u otra de las dos formas; sin embargo, a veces toman la otra, bien sea para responder a nuevos imperativos, bien para cambiar, descansar, probarse de otra manera, hacer una experiencia, etc. Ford, por ejemplo, es un maestro de la gran forma, con *synsignos* y binomios; no por ello deja de producir obras maestras de pequeña forma, procediendo mediante índices (como en el caso de *Hombres intrépidos*, donde el ataque de los aviones sólo está indicado por el sonido, y el enfurecimiento del mar nada más que por el oleaje sobre la proa del buque). Otros autores pasan cómodamente de una forma a la otra, como si no tuviesen preferencias: lo comprobamos en los filmes negros

de Hawks, pero es porque este autor supo inventar una forma original, una forma a deformación capaz de servirse de las otras dos, como lo atestiguan sus westerns. Se llama *Figura* al signo de estas deformaciones, transformaciones o transmudaciones. Hay aquí toda clase de evaluaciones estéticas y creativas que desbordan la cuestión de la imagen-acción y que, como es evidente, no se plantean sólo en el marco del cine americano sino que conciernen a todas las épocas del cine universal.

Es que Pequeño y Grande no designan únicamente formas de acción, sino concepciones, maneras de concebir y de ver un «tema», un relato o un guión. Este segundo sentido de la Idea, la concepción, es aún más esencial al cine, toda vez que por lo general precede al guión y lo determina, pero también puede aparecer después (Hawks insistía sobre este punto, sobre lo indiferente de un guión que él podía recibir ya listo). La concepción induce una puesta en escena, un guión técnico y un montaje que no dependen simplemente del guión. Mikhaïl Romm relata una conversación que tuvo con Eisenstein mientras se filmaba *Pushka*, sobre un cuento de Maupassant.¹ Primero Eisenstein preguntó: de las dos partes del relato, por un lado Ruán, la ocupación alemana y los diversos tipos de personajes, y por otro la historia de la diligencia, ¿usted cuál toma? Romm contestó que la diligencia, la «pequeña historia». Eisenstein dijo que personalmente él habría tomado la primera, la grande: aquí tenemos una alternativa perfecta entre las dos formas de imagen-acción, SAS' y ASA'. Después Eisenstein pidió a Romm «explicaciones de puesta en escena»: Romm respondió explicando el guión, pero Eisenstein dijo que ése no era en absoluto el sentido de su pregunta. La pregunta se refería a cómo concebía Romm el guión, cómo veía, por ejemplo, la primera imagen. «El corredor, la puerta, primer plano, unas botas ante la puerta», dijo. Y entonces Eisenstein concluyó: pues bien, filme las botas de tal manera que resulte una imagen impresionante, como si no fuera a filmar más que ésa... Lo que a nuestro juicio significaría: si usted elige la pequeña forma ASA', entonces haga una imagen que sea realmente un índice, que funcione como un índice. Quizá Eisens-

1. Mikhaïl Romm, en *Cahiers du cinéma*, n.º 219, abril de 1970.

tein esté recordando un acierto de ese tipo, los zapatos de Pudovkin en *Tempestad sobre Asia*. El mismo Pudovkin lo explica: él «tiene la idea» de su film, lo concibe realmente, no gracias al guión, sino cuando imagina a un soldado inglés correcto y bien lustrado que evita ensuciar sus zapatos al caminar y después pasa por la misma calle chapoteando en el barro sin prestar atención.² He aquí una «explicación de puesta en escena». Entre los dos comportamientos, A y A', ha pasado algo, fue menester que el soldado se encontrara en una situación preocupante, casi deshonrosa (la ejecución del mongol), de la que A' es el índice. Y éste es el procedimiento más general de la obra de Pudovkin: cualquiera que sea la dimensión del medio presentado, San Petersburgo o las llanuras de Mongolia, por grandiosa que fuese la acción revolucionaria a cumplir, habrá de irse de una escena en que ciertos comportamientos revelan un aspecto de la situación, a una escena diferente, marcando cada una de ellas un momento determinado de conciencia, y conectándose con las demás para configurar la progresión de una conciencia que se va adecuando al conjunto de la situación revelada. Romm es discípulo de Pudovkin mucho más de lo que cree (en una generación para la cual la gran forma, a menudo, no es más que una supervivencia o una obligación impuesta por Stalin). *Devyat dni odnovo goda*, de Romm, procede por jornadas bien diferenciadas, cada una con sus índices y cuyo conjunto es una progresión en el tiempo. E, inclusive, lo que él quería en *Obyknovennie fashizm* era un montaje de documentos capaz de evitar una historia del fascismo o una reconstrucción de grandes acontecimientos: había que mostrar el fascismo como situación que se revelaba a partir de comportamientos corrientes, de hechos cotidianos, de actitudes del pueblo o gestos de jefe aprehendidos en su contenido psicológico, como momentos de una conciencia alienada.

Hemos visto que los cineastas soviéticos se definían por una concepción dialéctica del montaje; sin embargo, esta definición nominal era suficiente para distinguirlos de las otras grandes corrientes del cine, pero no impedía las profundas diferencias de unos con otros, e incluso sus oposiciones, en tanto que

2. Pudovkin, citado por Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, VI, Denoël, pág. 487. Hay edición castellana: *Historia del cine mundial*, Madrid, Siglo XXI, 1979.

cada uno se interesaba por un aspecto o por una «ley» especial de la dialéctica. Para ellos la dialéctica no era un pretexto, y tampoco una reflexión teórica y a posteriori: era ante todo una concepción de las imágenes y de su montaje. Lo que interesa a Pudovkin es la ley de la cantidad y de la cualidad, del proceso cuantitativo y del salto cualitativo; lo que todos sus filmes nos muestran son los momentos y saltos discontinuos de una toma de conciencia, en cuanto suponen un desarrollo continuo lineal y una progresión en el tiempo, pero que también reaccionan sobre ellos. Se trata de una pequeña forma ASA', con índices y vectores, esqueleto, pero impregnada de dialéctica: la línea quebrada ha dejado de ser imprevisible, y pasa a ser «la línea» política y revolucionaria. Es evidente que Dovjenko concibe un aspecto distinto de la dialéctica, la ley del todo, del conjunto y de las partes: cómo el todo está ya presente en las partes pero debe pasar del en-sí al para-sí, de lo virtual a lo actual, de lo viejo a lo nuevo, de la leyenda a la historia, del sueño a la realidad, de la Naturaleza al hombre. Es el canto de la tierra penetrando en todas las canciones del hombre, hasta en las más tristes, y recomponiéndose en el gran canto revolucionario. Con Dovjenko se trata, precisamente, de la gran forma SAS' recibiendo de la dialéctica una respiración y una potencia onírica y sinfónica que desborda los límites de lo orgánico.

En cuanto a Eisenstein, si él se considera el maestro de todos, es porque le interesa una tercera ley, a su juicio la más profunda, la ley de la oposición desarrollada y superada (cómo Uno deviene dos para producir una nueva unidad). Ciertamente, los otros no son sus discípulos. Pero Eisenstein tiene razón al pensar que él ha creado una *forma por transformación*, capaz de pasar de SAS' a ASA'. En efecto, él «ve grande», como se advierte en su conversación con Romm. Pero, partiendo de la gran representación orgánica, de su espiral o de su respiración, las somete a un tratamiento que remite la espiral a una causa o ley de «crecimiento» (sección áurea), y en consecuencia va a determinar en la representación orgánica tantas cesuras como interrupciones de respiración. Y he aquí que estas cesuras marcan crisis o instantes privilegiados que, por su cuenta, entrarán en relación unos con otros con arreglo a ciertos vectores: será lo patético, que se encarga del «desarrollo»

operando saltos cualitativos entre dos momentos llevados a su cúspide. Este vínculo de lo patético con lo orgánico, esta «patetización» según Eisenstein, es como si la pequeña forma se injertara por dentro en la grande. La ley de la pequeña forma (los saltos cualitativos) no cesa de combinarse con la ley de la gran forma (el todo referido a una causa). Se pasará entonces de los grandes synsignos-duelos a los índices-vectores: en *El acorazado Potemkin*, el paisaje, la silueta del buque en la bruma, son un synsigno, pero el binóculo del capitán balanceándose en los cordajes, es un índice.

La forma por transformación de Eisenstein exige a menudo un circuito más complejo: la transformación será indirecta, y tanto más eficaz. Se trata de la difícil cuestión del «montaje de atracciones»; al tratar sobre éste, lo definíamos por la inserción de imágenes especiales, ya sea representaciones teatrales o escenográficas, ya sea representaciones escultóricas o plásticas, que parecen interrumpir el curso de la acción. Dos veces, en la segunda parte de *Iván el terrible*, la situación es relevada por una representación teatral que sustituye a la acción o prefigura la acción futura: una vez son los boyardos santificando a sus compañeros decapitados, y otra es Iván ofreciendo a su próxima víctima un infernal espectáculo de payasos y circo. A la inversa, una acción puede prolongarse en representaciones escultóricas y plásticas que nos alejan de la situación presente: por supuesto, los leones de piedra en Potemkin, pero sobre todo las series escultóricas de *Octubre* (por ejemplo, la llamada de los contrarrevolucionarios a la religión, se prolonga en una serie de fetiches africanos, divinidades hindúes y budas chinos). En *Lo viejo y lo nuevo*, este segundo aspecto cobra toda su importancia: la acción está suspendida, ¿funcionará la desnatadora? Cae una gota y después una oleada de leche, pero que va a prolongarse en imágenes de chorros de agua y chorros de fuego sustitutivos (un manantial de leche, una explosión de leche). Estas célebres imágenes de la desnatadora y lo que a ella sigue recibió del psicoanálisis un tratamiento tan pueril que se ha hecho difícil recuperar su sencilla belleza. Las explicaciones técnicas del propio Eisenstein son una guía mejor. El dice que se trata de «patetizar» algo humilde y cotidiano; ya no es la situación de Potemkin, por sí misma patética. Por lo tanto, ahora es preciso que el salto cualitativo no

sea únicamente material, relativo al contenido, sino que se haga formal y pase de una imagen a otro tipo completamente distinto de imagen que no tendrá más que una *relación reflexiva indirecta* con la imagen de partida. Eisenstein añade que de esta otra manera podía elegir entre una representación teatral y una representación plástica: pero una representación teatral, como la de los campesinos bailando sobre el Monte Pelado, habría sido ridícula y, además, él ya había empleado el modo teatral para una escena precedente del mismo film. Ahora necesitaba, pues, una representación plástica lo bastante acusada como para volver, por su intermedio, a la acción. Y esta función la cumplieron el agua y el fuego.³

Volvamos a considerar los dos casos. Por una parte, en la representación teatral la situación real no suscita inmediatamente una acción que le corresponde sino que se expresa en una acción ficticia que se limitará a prefigurar un proyecto o una acción real futura. En lugar de $S \rightarrow A$, se tiene: $S \rightarrow A'$ (acción ficticia teatral), sirviendo entonces A' de índice a la acción real A que se está preparando (el crimen). Por otra parte, en la representación plástica, la acción no revela inmediatamente la situación por ella englobada, sino que se desarrolla ella misma en situaciones grandiosas que engloban la situación implicada. En lugar de $A \rightarrow S$, se tiene: $A \rightarrow S'$ (figuración plástica), sirviendo S' de *synsigno* o englobante a la situación real S , que sólo saldrá a la luz por su intermedio (el júbilo de la aldea). En un caso, la situación remite a otra imagen distinta de la acción que ella va a suscitar y, en el otro, la acción remite a una imagen diferente de la que corresponde a la situación que ella está indicando. Resulta así que, en el primer caso, la pequeña forma es como inyectada en la gran forma por mediación de la representación teatral; y, en el segundo, la gran forma es inyectada en la pequeña, por mediación de la representación escultórica o plástica. De todas formas, ya no hay relación directa de una situación con una acción, de una acción con una situación: entre las dos imágenes, o entre los dos elementos de la imagen, interviene un tercero que asegura la conversión de las formas. Se diría que la dualidad funda-

3. El detallado comentario de Eisenstein se encuentra en el capítulo «La centrifugeuse et le Graal», *La non-indifférente Nature*, I, 10-18.

mental que caracterizaba a la imagen-acción tiende a desbordarse hacia una instancia más elevada, como «terceidad» capaz de convertir las imágenes y sus elementos. Consideremos un ejemplo tomado de Kant: el Estado despótico se presenta directamente en ciertas acciones, como en el caso de la organización esclavista y mecánica del trabajo; pero el «molino de sangre» será la figuración indirecta en la que ese Estado se refleja.⁴ En *La huelga*, el procedimiento de Eisenstein es exactamente el mismo: el Estado zarista se presenta directamente en el fusilamiento de los manifestantes; pero el «matadero» es la imagen indirecta que a la vez refleja a ese Estado y figura esa acción. Teatrales o plásticas, las atracciones de Eisenstein no aseguran únicamente la conversión de una forma de acción en la otra, sino que llevan las situaciones y acciones a un límite extremo, las elevan hasta un tercero que rebasa su dualidad constitutiva. Las autoridades que controlaban el cine soviético no eran necesariamente sensibles a estas imágenes indirectas, e incluso podían ver en ellas un procedimiento peligroso, desviacionista. Así, sólo en *¡Que viva México!* podrá alcanzar Eisenstein un libre desarrollo de las representaciones teatrales y plásticas que reflejan la Idea de la vida y de la muerte en México, uniendo las escenas y los frescos, las esculturas y las dramaturgias, las pirámides y los dioses (la crucifixión, la corrida, el toro crucificado, el gran baile de la muerte...).

Las Figuras son estas nuevas imágenes atractivas, atraccionales, que circulan a través de la imagen-acción. En efecto, cuando Fontanier intenta su gran clasificación de las «figuras del discurso», a comienzos del siglo XIX, lo que él denomina así se presenta con cuatro formas: en el primer caso, tropos propiamente dichos, una palabra tomada en un sentido figurado reemplaza a otra (metáforas, metonimias, sinécdoques); en el segundo, tropos impropios, lo que tiene un sentido figurado es un grupo de palabras, una proposición (alegoría, personificación, etc.); en el tercer caso hay, efectivamente, sustitución, pero si las palabras padecen intercambios y transformaciones es sólo en su sentido estrictamente literal (la inversión es uno de estos procedimientos); el último caso, por fin, consiste en

4. Kant, *Critique du jugement*, § 59 (es lo que, por su parte, Kant denomina «símbolo»).

figuras de pensamiento que no pasan por ninguna modificación de palabras (deliberación, concesión, sustentación, prosopeya, etc.)⁵ En este nivel de nuestro análisis, no planteamos ningún problema general acerca de la relación del cine con el lenguaje, de las imágenes con las palabras. Sólo constatamos que las imágenes cinematográficas tienen figuras que les son propias y que corresponden con sus propios medios a los cuatro tipos de Fontanier. Las representaciones escultóricas o plásticas de Eisenstein son imágenes que figuran otra imagen, y valen una por una aun cuando estén tomadas en serie. Pero las representaciones teatrales proceden por secuencia, y es la secuencia de imágenes lo que desempeña la función figural. Aquí reconocemos los dos primeros casos precedentes. Los otros presentan una naturaleza diferente. Las figuras literales, que operan, por ejemplo, por inversión, siempre han tenido un gran desarrollo en el cine, especialmente en el disfraz burlesco. Pero, como hemos visto, es en Hawks donde los mecanismos de inversión alcanzan el estado de figura autónoma y generalizada. En cuanto a las figuras del pensamiento, ya presentes en los filmes hablados de Chaplin, sólo más adelante, en otro capítulo, podremos descubrir su naturaleza y su función, porque esas figuras ya no se contentan con intervenir sobre los límites de la imagen-acción, sino que progresan hacia un nuevo tipo de imagen que las figuras precedentes no hacían más que anunciar.

2

En cuanto Ideas, lo Pequeño y lo Grande designan a la vez dos formas y dos concepciones distintas pero capaces también de pasar la una a la otra. Tienen aún un tercer sentido, y designan Visiones que merecen tanto más el nombre de Ideas. Y aunque esto sea aplicable a todos los autores que estamos estudiando, querríamos considerar el cine de acción de Herzog como un caso extremo. Porque esta obra se distribuye según dos temas obsesivos que constituyen una suerte de motivos visua-

5. Fontanier, *Les figures du discours*, Flammarion.

les y musicales.⁶ En uno, el hombre de la desmesura frecuente un medio también desmesurado, y concibe una acción tan grande como el medio. Es una forma SAS', pero muy particular: en efecto, la acción no es requerida por la situación, es una empresa alocada, nacida en la cabeza de un iluminado y que parece ser la única que puede igualar al medio entero. O más bien la acción se desdobra: está la acción sublime, siempre más allá, pero ella misma engendra una acción diferente, una acción heroica, que por su cuenta se enfrenta con el medio, penetrando lo impenetrable, franqueando lo infranqueable. Hay, por tanto, a la vez una dimensión alucinatoria en que el espíritu actuante se eleva hasta lo ilimitado en la Naturaleza, y una dimensión hipnótica en que el espíritu afronta los límites que la Naturaleza le opone. Y las dos son diferentes, tienen una relación figural. En *Aguirre, la cólera de Dios*, la acción heroica, la bajada de los rápidos, está subordinada a la acción sublime, única adecuada a la inmensa selva virgen: el proyecto de Aguirre de ser el único Traidor y de traicionarlo todo a la vez, a Dios, al rey, a los hombres, para fundar una raza pura en la unión incestuosa con su hija, de tal modo que la Historia se convertirá en la «ópera» de la Naturaleza. Y, en *Fitzcarraldo*, lo heroico (la travesía de la montaña por el pesado barco) es aún más directamente el medio de lo sublime: que la selva virgen entera se convierta en el templo de la Opera de Verdi y de la voz de Caruso. El *Corazón de cristal*, finalmente, el paisaje de Baviera cobija la obra hipnótica del cristal-rubí, pero se desborda además en los paisajes alucinatorios que llaman a la búsqueda del gran abismo de Universo. Así lo Grande se realiza en cuanto Idea pura, en la doble naturaleza de los paisajes y de las acciones.

Pero en el otro tema, o según la otra vertiente de la obra de Herzog, lo que se vuelve Idea es lo Pequeño, realizándose primeramente en los enanos que «también ellos comenzaron pequeños», y prolongándose en hombres que, a su vez, nunca cesaron de ser enanos. Ya no son «conquistadores de lo inútil», sino seres inutilizables. Ya no son iluminados, sino débiles, idiotas. Los paisajes se adelgazan o se achatan, se vuelven tris-

6. Véase M.-L. Potrel-Dorget, «Dialectique du surhomme et du sous-homme dans quelques films d'Herzog», *Revue du cinéma*, n.º 342.

tes y sombríos, incluso tienden a desaparecer. Los seres que los frecuentan ya no disponen de Visiones, sino que parecen reducidos a un tacto elemental, como los sordomudos de *Land des Schweigens und der Dunkelheit*, y marchan a ras de tierra, siguiendo una línea imprecisa que no les concede una pausa, un resto de visión, más que entre dos sufrimientos, al ritmo de sus pasos o de sus pies monstruosos. Es la marcha de *Gaspar Hauser* por el jardín del profesor. Es *Stroszek*, con su enano y su prostituta, su línea de fuga de Alemania hacia una América calamitosa. Es *Nosferatu*, tratado al revés que Murnau, tomado en una regresión uterina, feto reducido a su cuerpo débil y a lo que él toca y chupa, y que no se propagará por el universo sino bajo la forma de su sucesor, pequeño punto huidizo sobre el horizonte de una tierra chata. Es *Woyzeck*, siempre rebajado a su propia Pasión y donde la tierra, la luna roja, el estanque negro no son más que inducidos de índices entrecortados, en vez de synsignos grandiosos.⁷ Esta vez se trata, por tanto, de la pequeña forma ASA', pero reducida ella misma a su aspecto más achacoso. Porque en los dos casos, la sublimación de la gran forma y la invalidación de la pequeña, Herzog es metafísico. Es el más metafísico de los autores de cine (si el expresionismo alemán estaba ya impregnado de metafísica, era dentro de los límites de un problema del Bien y del Mal, indiferente a Herzog). Cuando Bruno hace su pregunta: ¿a dónde van los objetos que ya no se usan?, se podría responder que normalmente van al cesto de la basura, pero esta respuesta sería insuficiente porque la pregunta es metafísica. Bergson formulaba la misma, y respondía metafísicamente: lo que ha dejado de ser-útil comienza a *ser*, simplemente. Y cuando Herzog observa: *el que camina está indefenso*, aun se podría decir que el caminante está desprovisto, en efecto, de toda fuerza en relación con los autos y los aviones. Pero, también aquí, la observación era metafísica.⁸ «Absolutamente indefenso», así se definía el propio Bruno. El caminante está in-

7. En un bello libro, *Werner Herzog*, Edilig, Emmanuel Carrère analizó esa ausencia de paisaje en *Woyzeck*, así como en el otro caso analizaba la existencia de las grandes visiones.

8. Herzog presenta esta idea como una evidencia en una breve frase al final de su diario de caminante *Sur le chemin des glaces*, Hachette, pág. 114: «...y como ella sabía que yo era de los que andan y que, por tanto, están indefensos, me comprendió».

defenso, porque es aquel que comienza a ser, y no acaba de ser pequeño. Es la marcha de Gaspar, la marcha de lo innombrable. Y he aquí a lo Pequeño entablando con lo Grande una relación tal que las dos Ideas se comunican y, permutándose, forman figuras. El sublime proyecto del iluminado fracasaba en la gran forma, y toda su realidad pasaba a lo achacoso: Aguirre acababa solitario sobre su balsa enlodada teniendo por única raza una camada de monos; Fitzcarraldo se ofrecía como último espectáculo una mediocre compañía operística cantando ante un escaso público y un cerdito negro; y el incendio de la cristalería no alcanzaba otro desenlace que los obreros juntando los pedazos. Pero, inversamente, los achacosos que marchan en la pequeña forma tienen tales relaciones de tacto con el mundo que hinchan e inspiran la imagen misma, como cuando el niño sordomundo toca un árbol, un cactus, o cuando Woyzeck, al contacto de la madera que está cortando, siente ascender las potencias de la Tierra. Y esta liberación de valores táctiles no se contenta con inspirar la imagen: la entreabre, y reintroduce en ella vastas visiones alucinatorias, de vuelo, de ascensión o de travesía, como el esquiador rojo en pleno salto en *Land des schweigens und der dunkelheit*, o los tres grandes sueños de paisajes de *El enigma de Gaspar Hauser*. También aquí, pues, se asiste a un desdoblamiento análogo al de lo sublime; y todo lo sublime vuelve a hallarse del lado de lo Pequeño. Este, como en Platón, no es menos Idea que lo Grande. En un sentido y en el otro, Herzog habrá demostrado que las gruesas patas del albatros y sus grandes alas blancas eran la misma cosa.

3

Por último, habría que determinar unos ámbitos de base donde la pequeña y la gran formas de acción manifestarían a la vez su distinción real y todas sus transformaciones posibles. Ante todo, el ámbito físico-biológico, que corresponde a la *noción de medio*. Porque ésta, en un primer sentido, designa el intervalo entre dos cuerpos, o más bien lo que ocupa ese intervalo, el fluido que transmite a distancia la acción de un cuerpo sobre el otro (donde la acción de contacto implica en-

tonces una distancia infinitamente pequeña). Estamos, pues, en una forma ASA' característica. Pero el medio ha designado después el ambiente o lo englobante, aquello que rodea un cuerpo y actúa sobre él, sin perjuicio de que el cuerpo reaccione sobre el medio: forma SAS'. Se pasa fácilmente de un sentido al otro, pero las combinaciones no borran el distinto origen de las dos ideas, una en la estirpe de una mecánica de los fluidos, y la otra en una esfera bioantropológica.⁹

El dominio matemático que corresponde a la *noción de espacio* suscita también dos concepciones distintas. Se llamará «global» a una concepción que parte de un conjunto cuya estructura está dada, para determinar un lugar y una función unívocos de los elementos que pertenecen a este conjunto (incluso antes de que se conozca su naturaleza). Es un espacio-ambiente que puede padecer ciertas transformaciones con respecto a las figuras sumergidas en él: SAS'. La concepción «local», por el contrario, parte de un elemento infinitesimal que forma con su vecindad inmediata un pedazo de espacio; pero esos elementos o estos pedazos no llegan a concordar unos con otros mientras no se haya determinado una línea de conexión por vectores tangentes (ASA'). Obsérvese que las dos concepciones no se oponen como el todo y la parte, sino más bien como dos maneras de constituir la relación entre éstos.¹⁰ Se trata de dos espacios que difieren en su naturaleza y que no tienen el mismo límite. El límite del primero sería el espacio vacío, pero el del segundo sería el espacio desconectado, cuyas partes pueden empalmarse de una infinidad de maneras. Pero, sin embargo, existen condiciones bajo las cuales se pasa de un espacio al otro; y los dos límites se reúnen en la noción de espacio cualquiera. Pero el origen y la concepción de estos espacios difieren mucho. Si el western tuviera una representación geométrica pura, los dos aspectos que hemos analizado corresponderían a estas dos formas espaciales.

En tercer lugar ha de considerarse el terreno estético que corresponde a la *noción de paisaje*. La pintura china y japo-

9. Georges Canguilhem, *La connaissance de la vie*, «Le vivant et son milieu», Hachette.

10. Acerca de estas dos concepciones, véase Albert Lautman, *Essai sur les notions de structure et d'existence en mathématiques*, I, Hermann, caps. I y II. Lautman les hace corresponder dos Ideas platónicas.

nesa invoca dos principios fundamentales: de un lado, la vida primordial, y el aliento vital que impregna todas las cosas en Uno, las reúne en un todo y las transforma conforme un movimiento de gran círculo o de espiral orgánica; de otro, el vacío mediano, y el esqueleto, la articulación, la juntura, surco o trazo quebrado que va de un ser a otro tomándolos en la cúspide de su presencia conforme una línea de universo. En un caso lo que cuenta es la reunión, diástole y sístole, pero en el otro, más bien la separación en acontecimientos autónomos todos ellos decisivos. En un caso, la presencia de las cosas está en su «aparecer»; en el otro, la presencia misma está en un «desaparecer», como una torre cuya cima se pierde en el cielo y cuya base es invisible, o como el dragón disimulado tras las nubes.¹¹ Es cierto que los dos principios son inseparables y que el primero domina: «Conviene que los trazos se interrumpan sin que se interrumpa el aliento, que las formas sean discontinuas sin que lo sea el espíritu»; «Todo el arte de la ejecución está en las notaciones fragmentarias y en las de interrupciones, aunque el fin sea obtener un resultado pleno...». ¿Cómo pintar el lucio sin descubrir la línea quebrada de universo que lo une a la piedra que él roza en el fondo del agua y a las hierbas de la orilla donde se disimula? Pero ¿cómo pintarlo sin infundirle el aliento cósmico del que no es más que una parte, una huella? Es decir, que bajo estos dos principios las cosas no tienen el mismo signo, y los espacios no tienen la misma forma, los *synsignos* para el aliento o la espiral, los vectores para las líneas de universo: el «trazo único» y el «trazo rugoso».

A Eisenstein le fascinaba la pintura paisajística china y japonesa, porque veía en ella una prefiguración del cine.¹² Pero

11. Henri Maldiney, *Regard parole espace*, L'Age d'homme, pág. 167 y sigs. Y François Cheng, *Vide et plein, le langage pictural chinois*, Ed. du Seuil (del que tomamos las dos citas siguientes de pintores chinos, pág. 53).

12. Véase especialmente *La non-indifférente Nature*, II, págs. 71-107. Sin embargo, Eisenstein se interesa menos en los diferentes espacios que en la forma del «cuadro-rodillo», que él asimila a una panorámica. Pero hace notar que los primeros cuadros-rodillo constituyen un espacio lineal y progresan en el sentido de una organización tonal de las superficies, animado de un aliento. Hay incluso una forma donde ya no es la superficie lo que se enrolla, sino que es la imagen la que se enrolla sobre

aun en el cine japonés, de los dos autores que más cerca de nosotros están, cada uno privilegió uno de los dos espacios de acción. La obra de Kurosawa está animada por un aliento que impregna duelos y combates. Este aliento se encarna en un trazo único, a la vez como *synsigno* de la obra y como rúbrica personal de Kurosawa: imaginemos una espesa línea vertical que recorre la pantalla de arriba abajo, cruzada por dos líneas horizontales más delgadas, de derecha a izquierda y de izquierda a derecha. Es, en *Kagemusha*, la bellísima bajada del mensajero, constantemente deportado a la izquierda y a la derecha. Kurosawa es uno de los más grandes cineastas de la lluvia: en *Los siete valientes*, es la espesa lluvia que cae mientras los bandidos, cazados en la trampa, van y vienen de un extremo al otro del villorrio, al galope de sus caballos. El ángulo de toma constituye a menudo una imagen achatada que pone de relieve incesantes movimientos laterales. Dilatado o contraído, este gran espacio-aliento se comprende mejor si se lo asocia a una topología japonesa: no se comienza por un individuo, para indicar el número, la calle, el barrio, la ciudad; se parte, en cambio, del recinto, de la ciudad, y se designa el gran bloque, después el barrio y por último el área donde buscar la incógnita.¹³ No se va de una incógnita a los datos capaces de determinarla, se parte de todos los datos, se desciende de ellos para marcar los límites entre los que la incógnita se encuentra. Parece tratarse de una fórmula SA muy pura: hay que conocer todos los datos antes de actuar y para actuar. Kurosawa dice que, para él, lo más difícil es «antes de que el personaje empiece a actuar: para llegar ahí tengo que reflexionar durante varios meses¹⁴». Pero, justamente, es difícil porque lo mismo puede decirse del personaje: primero le hacían falta todos los datos. Por eso los filmes de Kurosawa tienen a menudo dos partes bien diferenciadas, una que consiste en una larga exposición, y la otra en que se comienza a actuar intensamente, brutalmente (*El perro rabioso*, *El infierno del*

la superficie de tal manera que constituyan un todo. Reencontramos, pues, los dos espacios. Y Eisenstein presenta al cine como la síntesis de las dos formas.

13. Akira Mizubayashi, «Autour du bain», *Critique*, n.º 418, enero de 1983, pág. 5.

14. Kurosawa, «Entretien avec Shimizu», *Etudes cinématographiques Kurosawa*, pág. 7.

odio). También por eso el espacio de Kurosawa puede ser un espacio teatral contraído, en que el héroe tiene todos los datos ante su vista y no los quita de ella para actuar (*El mercenario*¹⁵). Por eso, finalmente, el espacio se dilata y constituye un gran círculo que une el mundo de los ricos al mundo de los pobres, lo alto y lo bajo, el cielo y el infierno; es precisa una exploración de los bajos fondos al mismo tiempo que una exposición de las cumbres para dibujar ese círculo de la gran forma, atravesado lateralmente por un diámetro en que el héroe se sostiene y se desplaza (*El infierno del odio*).

Pero si sólo se tratara de esto, Kurosawa sería nada más que un autor eminente que habría desarrollado la gran forma y al que sería posible comprender según criterios occidentales clásicos. Su exploración de los bajos fondos correspondería, en efecto, al film criminal o miserabilista; su gran círculo del mundo de los pobres y del mundo de los ricos remitiría a la concepción humanista liberal que Griffith había sabido imponer, a la vez como dato del Universo y como base del montaje (y, en efecto, esta visión griffithiana existe en Kurosawa: hay ricos y pobres, y deberían comprenderse, entenderse...). En síntesis, la exigencia de una exposición, antes de la acción, respondería por entero a la fórmula SA: de la situación a la acción. Sin embargo, en el marco de esta gran forma varios aspectos dan fe de una originalidad profunda, que ciertamente es posible atribuir a las tradiciones japonesas, pero que también son asignables al genio propio de Kurosawa. En primer lugar, los datos cuya completa exposición es preciso efectuar no son simplemente los de la situación. Son los *datos de una pregunta* escondida en la situación, envuelta en la situación, y que el héroe debe despejar para poder actuar, para poder responder a la situación. Así pues, la «respuesta» no es únicamente la de la acción a la situación sino, más profundamente, una respuesta a la pregunta o al problema que la situación no era suficiente

15. Luigi Martelli, *ibid.*, pág. 112: «Todos los episodios están colocados ante la vista del personaje principal (...) [Kurosawa] procuró dar primacía a los ángulos de toma que contribuyen a achatar la imagen y, en ausencia de profundidad de campo, a provocar una impresión de movimiento transversal. Estos procedimientos técnicos desempeñan un papel capital en la medida en que tienden a representar un juicio crítico, el del héroe que sigue la historia con una mirada en la que identificamos la nuestra».

para esclarecer. Si existe una afinidad entre Kurosawa y Dostoievski, recae en este punto preciso: en Dostoievski, la urgencia de una situación, por grande que sea, es deliberadamente descuidada por el héroe, que ante todo quiere saber cuál es la pregunta aún más apremiante. Esto es lo que Kurosawa ama en la literatura rusa, la unión que él establece entre Rusia-Japón. Es preciso arrancar a la situación la pregunta que contiene, descubrir los datos de la pregunta secreta, que son lo único que permite responder a ella; sin ellos, la acción misma no sería una respuesta. Así pues, Kurosawa es metafísico a su manera, e inventa un ensanchamiento de la gran forma: él desborda la situación hacia una pregunta, y eleva los datos al rango de datos de la pregunta y no ya de la situación. Poco importa entonces que la pregunta nos parezca a veces decepcionante, burguesa, nacida de un humanismo vacío. Lo que cuenta es esa forma del desprendimiento de una pregunta cualquiera, su intensidad más que su contenido, sus datos más que su objeto, que hacen de ella, de todas maneras, una pregunta de Esfinge, de Bruja.

Aquel que no comprende, aquel que se apresura a actuar porque cree tener los datos de la situación y se contenta con ellos, ése perecerá, y de una muerte miserable: en *Trono de sangre*, el espacio-aliento se transforma en tela de araña que caza a Macbeth en la trampa, pues éste no ha comprendido la pregunta cuyo secreto sólo la bruja poseía. Segundo caso: un personaje cree suficiente captar los datos de una situación, incluso extraerá de ellos todas sus consecuencias, pero se perca de que hay una pregunta escondida que él comprende súbitamente y que cambia su decisión. Así, el ayudante de *Barbarroja* comprende científicamente la situación de los enfermos y los datos de la locura; se apresta a abandonar a su maestro, cuyas prácticas le parecen autoritarias, arcaicas, poco científicas. Pero se encuentra con una loca y en su queja descubrió que sin embargo estaba ya presente en todas las otras locas, el eco de una pregunta demente, insondable, que desborda infinitamente toda situación objetiva u objetivable. Comprende a la vez que el maestro «oía» la pregunta, y que sus prácticas exploraban su fondo: se quedará, pues, con Barbarroja (de todas maneras, no hay huida posible en el espacio de Kurosawa). Lo que aquí se revela de manera singular es que los datos de la

pregunta implican en sí mismos los sueños y las pesadillas, las ideas y las visiones, los impulsos y las acciones de los sujetos involucrados, mientras que los datos de la situación retenían solamente causas y efectos contra los cuales no se podía luchar sino borrando ese gran aliento que portaba consigo, a la vez, la pregunta y la respuesta. En verdad, no habrá respuesta si la pregunta no es conservada y respetada, hasta en las imágenes terribles, descabelladas y pueriles con las que se expresa. De ahí el onirismo de Kurosawa, un onirismo en que las visiones alucinatorias no son simplemente imágenes subjetivas, sino más bien figuras de un pensamiento que va descubriendo los datos de una pregunta trascendente en cuanto que pertenecen al mundo, a lo más profundo del mundo (*El idiota*). En los filmes de Kurosawa, la respiración no consiste únicamente en las alternancias entre escenas épicas e íntimas, intensidad y tregua, travelling y primer plano, secuencias realistas e irrealistas, sino más aún en la manera en que nos elevamos de una situación real a los datos necesariamente irreales de una pregunta que acosa a la situación.¹⁶

Tercer caso: es evidente que el personaje tiene que impregnarse de todos los datos. Pero como esa impregnación-respiración remite a una pregunta más que a una situación, difiere profundamente de la del Actors Studio. En lugar de impregnarse de una situación para producir una respuesta que no es sino una acción explosiva, hay que impregnarse de una pregunta, para producir una acción que sea realmente una respuesta pensada. El signo de la huella conoce ahora un desarrollo sin precedentes. En *Kagemusha*, el doble debe impregnarse de todo lo que rodeaba al maestro, él mismo debe hacerse huella y atravesar las diversas situaciones (las mujeres, el niño y sobre todo el caballo). Se dirá que muchas películas occidentales trataron el mismo tema. Pero, esta vez, de lo que el doble tiene que impregnarse es de todos los datos de la pregunta que sólo el maestro conoce, «rápido como el viento, silencioso como el bosque, terrible como el fuego, inmóvil como la mon-

16. Michel Estève (*ibid.*, págs. 52-53) y Alain Jourdat (*Cinématographe*, n.º 67, mayo de 1981) analizan en este aspecto ciertas grandes escenas de *El idiota*: la nieve, el carnaval de los patinadores, los ojos y los hielos, donde el onirismo no se alterna sino que se desprende del realismo de la situación.

taña». No es ésta una descripción del maestro, sino el enigma cuya respuesta él posee y se lleva consigo. Lejos de facilitar la imitación, esto la vuelve sobrehumana o le asegura un alcance cósmico. Aquí parece tropezarse con un nuevo límite: el que se impregne de todos los datos no será más que un doble, una sombra sometida al maestro, al Mundo. *Dersu Uzala*, el maestro de las huellas fósiles del bosque, resbala a su vez al estado de sombra cuando su vista baja y ya no puede oír la pregunta sublime que el bosque formula a los hombres. Morirá, aunque se le haya preparado una «situación» confortable. Y *Los siete valientes*: si se informan tan extensamente sobre la situación, si no se impregnan únicamente de los datos físicos de la aldea sino también de los datos psicológicos de los habitantes, es porque hay una pregunta más elevada que sólo poco a poco podrá desprenderse de todas las situaciones. No es la pregunta: ¿se puede defender la aldea?, sino: ¿qué es un samurai, hoy, precisamente en este momento de la Historia? Y la respuesta, que vendrá con la pregunta por fin alcanzada, será que los samurais se han vuelto sombras que ya no tienen un sitio ni con los amos ni con los pobres (los verdaderos vencedores fueron los campesinos).

Pero en estas muertes hay algo de pacificado que deja pre-sagiar una respuesta más completa. En efecto, un cuarto caso permite recapitular el conjunto. *Vivir* es uno de los más bellos filmes de Kurosawa, y plantea la pregunta: ¿qué hacer cuando se sabe uno condenado a vivir tan sólo unos pocos meses más? Pero ¿es ésta la verdadera pregunta? Todo depende de los datos. ¿Debe entenderse acaso: qué hacer para alcanzar finalmente el placer? Y el hombre, sorprendido, torpe, recorre los lugares de placer, bares y strip-tease. ¿Son éstos los auténticos datos de una pregunta? ¿No son más bien una agitación que la recubre y esconde? Intensamente ligado a una muchacha, aprenderá de ella que la pregunta tampoco es la de un amor tardío. La joven cita su propio ejemplo, y le explica que fabrica en serie unos pequeños conejos mecánicos: la hace feliz saber que pasarán a manos de niños desconocidos, y que éstos pasearán con ellos por la ciudad. Y el hombre comprende: los datos de la pregunta «¿Qué hacer?», son los de una tarea útil a cumplir. Vuelve, pues, a su proyecto de un parque público, y antes de morir supera todos los obstáculos que se le opo-

nian. También aquí podrá decirse que Kurosawa nos ofrece un mensaje humanista bastante chato. Pero el film es una cosa muy distinta: una búsqueda obstinada de la pregunta y de sus datos, a través de las situaciones. Y un descubrimiento de la respuesta, a medida que la búsqueda progresa. La única respuesta consiste en volver a proporcionar datos, recargar el mundo con datos, hacer circular algo, lo más posible y por poco que sea, de tal manera que, a través de estos datos nuevos o renovados, surjan y se propaguen preguntas menos crueles, más gozosas, más cercanas a la Naturaleza y a la vida. Es lo que hacía Dersu Uzala cuando quería que se reparara la cabaña y que se dejara en ella un poco de comida, para que próximos viajeros pudiesen sobrevivir y circular a su vez. Entonces uno puede ser una sombra, uno puede morir: habremos vuelto a dar aliento al espacio, habremos alcanzado el espacio-aliento, nos habremos convertido en parque o en bosque, o en conejo mecánico, en el sentido en que Henry Miller decía que, si tuviera que nacer de nuevo, renacería como parque.

El paralelo Kurosawa-Mizoguchi es tan corriente como el de Corneille y Racine (invertido ahora el orden cronológico). El mundo casi exclusivamente masculino de Kurosawa se opone al universo femenino de Mizoguchi. La obra de Mizoguchi pertenece a la pequeña forma, tanto como la de Kurosawa a la grande. La rúbrica de Mizoguchi no es el trazo único sino el trazo rugoso, como en el lago de *Cuentos de la luna pálida de agosto*, donde las ondas del agua ocupan toda la imagen. Los dos autores alegan por una clara distinción de las dos formas, más que por la complementariedad que convierte a una en la otra. Pero así como Kurosawa, con su técnica y su metafísica, induce en la gran forma un ensanchamiento que equivale a una transformación in situ, Mizoguchi impone a la pequeña forma un alargamiento, un estiramiento que la transforma en sí misma. Es evidente desde varios puntos de vista que Mizoguchi parte del segundo principio, no ya del aliento sino del esqueleto, el pedacito de espacio que debe conectarse al pedazo siguiente. Todo arranca del «fondo», es decir, del pedazo de espacio reservado a las mujeres, «bien al fondo de la casa», con su delgada armazón y sus velos. En *Los amantes crucificados*, la acción se inaugura con todo un juego en habitaciones de mujer, es decir, con la fuga de la esposa. Y ciertamente, ya

en la casa y gracias a los tabiques corredizos, amovibles, se ejerce todo un sistema de conexiones. Pero donde primero se plantea el problema de la concordancia de un pedazo de espacio con otro, es en relación con la calle; y, más generalmente, cuando un personaje ha abandonado el cuadro o bien la cámara al personaje, entre dos pedazos de espacio intervienen muchos vacíos medianos. Un plano define un área restringida, como la porción visible del lago invadido por la bruma en *Cuentos de la luna pálida de agosto*; o bien una colina cruza el horizonte, y el pasaje de un plano a otro excluye el fundido, afirma una contigüidad que se opone a la continuidad. No se hablará, empero, de un espacio fragmentado, aunque se trate de una separación constante. Pero cada escena, cada plano deben llevar a un personaje o acontecimiento a la cúspide de su autonomía, de su presencia intensiva. Esa intensidad debe ser firme y prolongarse hasta en su caída = 0, que le corresponde como propia, y no la confunde con ninguna otra, hasta tal punto que el vacío es un constituyente de cada intensidad, como el «desaparecer» es un modo inmanente de cada presencia (algo muy distinto, como comprobaremos, de lo que sucede en Ozu).¹⁷ El espacio es tanto menos un espacio fragmentado cuanto que los pedazos así definidos son su proceso de constitución: el espacio no se constituye por visión sino por camino, y la unidad de camino es el área o el pedazo. Contrariamente a Kurosawa, en quien el movimiento lateral debía toda su importancia a que encontraba en los dos sentidos los límites de un círculo más o menos grande del que sólo era el diámetro, el movimiento lateral de Mizoguchi va poco a poco, en un sentido determinado pero ilimitado que crea el espacio en lugar de suponerlo. Y el sentido determinado en modo alguno implica una unidad de dirección, pues la dirección varía con cada pedazo y a cada uno le está asignado un vector (variación de direcciones que culmina en *El héroe sacrílego*). No se trata de un simple cambio de lugar, sino de la paradoja de un espacio sucesivo en tanto que espacio, donde el tiempo se afirma plenamente, pero en forma de una función de las variables de ese espacio: así, en *Cuentos de la luna pálida de agosto*, se

17. Sobre la intensidad y su prolongamiento hasta el vacío, en Mizoguchi, véase Hélène Bokanowski, «L'espace de Mizoguchi», *Cinématographe*, n.º 41, noviembre de 1978.

ve al héroe bañándose con el hada, después lo demasiado-lleño formando arroyo en las campiñas, después las campiñas, y una llanura, y por fin un jardín donde la pareja reaparece cenando «unos meses después».¹⁸

El problema final es, más allá del paulatino ajuste, la conexión generalizada de los pedazos de espacio. Cuatro procedimientos contribuyen a este efecto, y también aquí definen una metafísica y a la vez una técnica: la posición relativamente elevada de la cámara, que produce un efecto de picado en perspectiva posibilitando el despliegue de una escena en un área restringida; el mantenimiento de un mismo ángulo para planos contiguos, con un efecto de deslizamiento que recubre los cortes; el principio de distancia, que se inhibe de superar el plano medio y permite movimientos circulares de la cámara, no neutralizando una escena sino, al contrario, manteniendo y prolongando la intensidad hasta el fin (por ejemplo, la agonía de la mujer en *Cuentos de los crisantemos tardíos*); por último y sobre todo, el plano-secuencia tal como lo analizó Noël Burch, con la función particular que cobra en Mizoguchi, auténtico «plano-rodillo» que desenrolla los pedazos sucesivos de espacio a los que están ligados, empero, vectores de dirección diferente (según Burch, los más bellos ejemplos están en *Las hermanas de Gion* y *Cuentos de los crisantemos tardíos*).¹⁹ Y esto nos parece lo esencial de lo que se calificó como movimientos extravagantes de cámara en la obra de Mizoguchi: el plano-secuencia asegura una suerte de paralelismo entre vectores de diferente orientación, y constituye así una conexión de los pedazos heterogéneos de espacio, confiriendo una homogeneidad muy especial al espacio así constituido. En este alar-

18. Véase el análisis de esta secuencia por Godard, *Jean-Luc Godard*, Belfond, págs. 113-114.

19. Noël Burch (*Pour un observateur lointain*, Cahiers du cinéma-Gallimard, págs. 223-250) examina todos estos aspectos y demuestra que el «plano-rodillo» los integra a todos. Burch insiste sobre la especificidad de este tipo de plano-secuencia. Y, en efecto, hay muchas clases de planos-secuencias irreductibles, en autores diferentes. En su muy severa selección de los filmes de Mizoguchi, Burch estima que después de la guerra, hacia 1948, su obra comienza a declinar y alcanza un «código clásico» y un «plano-secuencia a la manera de Wyler» (pág. 249). Sin embargo, nos parece que el plano-secuencia de Mizoguchi no cesará de tener la función específica de trazar líneas de un universo: sólo se encontraría una resonancia, e incluso lejana, en ciertos casos del neo-western americano.

gamiento o estiramiento ilimitado alcanzamos la naturaleza última del espacio de la pequeña forma: indudablemente, no es más pequeño que el de la grande. Es «pequeño» por su proceso: su inmensidad viene de la conexión de los pedazos que lo componen, de la puesta en paralelo de los vectores diferentes (y que mantienen sus diferencias), de la homogeneidad que no se forma sino de manera paulatina. De ahí el interés que, hacia el final de su vida, Mizoguchi experimentó por el cinemascopio, su presentimiento de que podría aportarle nuevos recursos en función de su concepción del espacio. Esta concepción es, por tanto, la del «trazo rugoso», o trazo quebrado. Y el trazo rugoso o quebrado es el signo de una o varias *líneas de universo*, naturaleza última de esta vertiente del espacio. Fue Mizoguchi quien alcanzó las líneas de universo, las fibras de universo, y no cesó de trazarlas en todos sus filmes: confiere así a la pequeña forma una amplitud inigualable.

No se trata de la línea que reúne en un todo, sino de la que conecta o empalma los heterogéneos, manteniéndolos como tales. La línea universo ajusta los aposentos del fondo a la calle, la calle al lago, a la montaña, al bosque. Pone en concordancia al hombre con la mujer, y con el cosmos. Conecta los deseos, los sufrimientos, los extravíos, las pruebas, los triunfos, las pacificaciones. Conecta los momentos de intensidad como otros tantos puntos por los cuales pasa. Conecta a los vivos y los muertos: como la línea de universo, visual y sonora, que une al viejo emperador con la emperatriz asesinada en *La emperatriz Yang-Kwei-Fei*. Como la línea de universo del alfarero en *Cuentos de la luna pálida de agosto*, que pasa por el hada seductora para recobrar a la esposa muerta, cuyo «desaparecer» se ha vuelto pura intensidad de presencia: el héroe explora todas las habitaciones de la casa, sale, y vuelve a entrar en el hogar donde el fantasma, entretanto, se ha encarnado. Cada uno de nosotros tiene su línea de universo por descubrir, pero no se la descubre sino trazándola, trazando su trazo rugoso. Las líneas de universo tienen a la vez una física que culmina en el plano-secuencia y en el travelling, y una metafísica constituida por los temas de Mizoguchi. Pero ahí se choca con el peor obstáculo: el punto preciso en que la metafísica se enfrenta con la sociología. El enfrentamiento no es teórico: tiene lugar en la casa japonesa donde las habitaciones del fondo

están sometidas a la jerarquía del frente, en el espacio japonés en que la conexión de los pedazos debe estar determinada según las exigencias del sistema jerárquico. La idea sociológica de Mizoguchi, en este aspecto, es a la vez simple y de una gran potencia: para él no hay línea de universo que no pase por las mujeres, o incluso que no emane de ellas, y sin embargo el sistema social reduce a las mujeres al estado de opresión, a menudo de prostitución larvada o manifiesta. Las líneas de universo son femeninas, pero el estado social es prostitucional. Esencialmente amenazadas, ¿cómo podrían ellas sobrevivirse, perseguirse o incluso liberarse? En *Cuentos de los crisantemos tardíos*, es ciertamente la mujer la que arrastra al hombre por una línea de universo, transformando al actor execrable en un gran maestro; pero ella sabe que el propio éxito romperá la línea y sólo le ofrecerá, a ella misma, una muerte solitaria. En *Los amantes crucificados*, la pareja que ignora su propio amor no lo descubre sino cuando los dos deben huir, y entonces su línea de universo no es ya más que una línea de fuga, necesariamente condenada al fracaso. Esplendor de estas imágenes en que asistimos al nacimiento de una línea, a cada instante acosada por su propia terminación brutal. Aun es peor en *O-Haru, mujer galante*, donde la línea de universo que va de la madre al hijo queda irremediabilmente interceptada por los guardias que arrojan varias veces a la desdichada lejos del joven príncipe al que en otro tiempo había traído al mundo. Y, si los filmes «geisha» de Mizoguchi no cesan de evocar las líneas de universo, ya no es siquiera en un desaparecer que aún sería un modo de su presencia, sino en una interceptación en la fuente que no las deja subsistir más que en la desesperación antigua o incluso en la dureza moderna de una prostituta como último refugio. Mizoguchi alcanza así un límite extremo de la imagen-acción: cuando un mundo de miserias deshace todas las líneas de universo y hace surgir una realidad ahora puramente desorientada, desconectada. Es verdad que, por su lado, Kurosawa afrontaba el límite extremo del otro aspecto de la imagen-acción: cuando el mundo de la miseria subía tanto que hacía crujir el gran círculo, y revelaba una realidad caótica ahora tan sólo dispersiva (*Dodes 'ka-den*, con su barrio de chabolas y, por única unidad, el movimiento lateral del idiota que lo atraviesa creyéndose un tranvía).

12. La crisis de la imagen-acción

1

Tras haber distinguido entre la afección y la acción, a las que llamaba, respectivamente, Primeidad y Segundeidad, Peirce añadía una tercera especie de imagen: lo «mental» o la Terceidad. La terceidad en su conjunto no era sino un término que remitía a un segundo término por mediación de otro u otros. Esta tercera instancia venía dada en la significación, la ley o la relación. Todo esto parece comprendido ya sin duda en la acción, pero no es verdad: una acción, es decir, un duelo o un par de fuerzas, obedece a leyes que la hacen posible, pero nunca es su ley lo que hace que se cumpla; cada acción tiene ciertamente una significación, pero su meta no es ésta, el fin y los medios no comprenden la significación; una acción pone en relación dos términos, pero esta relación espacio-temporal (por ejemplo, la oposición) no debe ser confundida con una relación lógica. Por una parte, según Peirce, no hay nada más allá de la terceidad: más allá, todo se reduce a combinaciones entre 1, 2, 3. Por la otra, la terceidad, lo que es tres por sí mismo, no se deja reducir a dualidades: por ejemplo, si A «da» B a C, no es como si A expulsara a B (primer par) y como si C recogiera a B (segundo par); si A y B hacen un «intercambio», no es como si A y B se separaran respectivamente de *a* y *b*, y se apoderaran respectivamente de *b* y *a*.¹ Así pues, la terceidad no inspira acciones, sino «actos», que comprenden necesaria-

1. Véase Peirce, *Ecrits sur le signe*, Ed. du Seuil. Peirce consideraba que la «terceidad» era uno de sus principales descubrimientos.

mente el elemento simbólico de una ley (dar, intercambiar); no inspira percepciones, sino interpretaciones, que remiten al elemento del sentido; y tampoco afecciones, sino sentimientos intelectuales de relaciones, como los que acompañan el uso de las conjunciones lógicas «porque», «aunque», «con el fin de que», «por tanto», «ahora bien», etcétera.

Es probablemente en la relación donde la terceidad encuentra su representación más adecuada; porque la relación es siempre tercera, siendo necesariamente exterior a sus términos. Y la tradición filosófica distingue dos tipos de relaciones, relaciones naturales y relaciones abstractas, donde la significación está más bien del lado de las primeras, y la ley, o el sentido, más bien del lado de las segundas. Con las primeras se pasa natural y fácilmente de una imagen a otra: por ejemplo, de un retrato a su modelo, después a las circunstancias en que el retrato se hizo, después al sitio en que ahora se encuentra el modelo, etc. Hay, por tanto, formación de una sucesión o serie habitual de imágenes, no ilimitada sin embargo, porque las relaciones naturales agotan bastante pronto su efecto. El segundo tipo de relaciones, la relación abstracta, designa en cambio una circunstancia por la cual se comparan dos imágenes que no están unidas naturalmente en el espíritu (así, dos figuras muy diferentes pero cuya circunstancia común es ser secciones cónicas). Hay aquí constitución de un todo y no ya formación de una serie.²

Peirce recalca el punto siguiente: si la primeidad es «uno» por sí misma, la segundeidad dos, y la terceidad tres, es forzoso que, en el dos, el primer término «retome» a su manera la primeidad, mientras que el segundo afirma la segundeidad. Y, en el tres, habrá un representante de la primeidad, uno de la segundeidad, y el tercero afirmará la terceidad. Por tanto, no sólo hay 1, 2, 3, sino 1, 2 en 2, y 1, 2, 3 en 3. Puede verse aquí una suerte de dialéctica; pero es dudoso que la dialéctica comprenda el conjunto de estos movimientos; más bien diríamos que es una interpretación de ellos, y una interpretación muy insuficiente.

2. Peirce no se refiere explícitamente a estas dos clases de relaciones, cuya distinción se remonta a Hume. Pero su teoría del «interpretante», y su propia distinción de un «interpretante dinámico» y de un «interpretante final», coinciden en parte con los dos tipos de relaciones.

Es indudable que la imagen-afección incluía ya lo mental (una pura conciencia). Y la imagen-acción también lo implicaba, en el fin de la acción (concepción), en la elección de los medios para alcanzarlo (juicio), en el conjunto de implicaciones (razonamiento). Con mucha mayor razón, las «figuras» introducían lo mental en la imagen. Pero hacer de lo mental el objeto propio de una imagen, una imagen específica, explícita, con sus figuras propias, es completamente distinto. ¿Significa esto que esa imagen deberá representarnos el pensamiento de alguien, o hasta un pensamiento puro y un puro pensador? Evidentemente, no, aunque haya habido tentativas en este sentido. Pero es que, por una parte, la imagen se haría realmente demasiado abstracta, o ridícula. Por la otra, la imagen-afección y la imagen-acción contenían ya una buena dosis de pensamiento (por ejemplo, los razonamientos en la imagen en Lubitsch). Cuando hablamos de imagen mental queremos decir otra cosa: es una imagen que toma por objetos de pensamiento, objetos que tienen una existencia propia fuera del pensamiento, como los objetos de percepción tienen una existencia propia fuera de la percepción. *Es una imagen que toma por objeto relaciones*, actos simbólicos, sentimientos intelectuales. Puede ser, pero no lo es necesariamente más difícil que las otras imágenes. Necesariamente guardará con el pensamiento una nueva relación, directa, totalmente distinta de la de las otras imágenes.

Pero ¿qué tiene que ver todo esto con el cine? Cuando Gørdard dice 1, 2, 3..., no se trata únicamente de añadir unas imágenes a otras, sino de clasificar tipos de imágenes y de circular por estos tipos. Veamos el ejemplo del burlesco. Dejando a un lado a Chaplin y Keaton, que llevaron a su perfección las dos formas fundamentales de la percepción burlesca, podemos decir: 1, es Langdon, 2, Laurel y Hardy, 3, los hermanos Marx. Langdon, en efecto, es una imagen-afección de una pureza tal que no consigue actualizarse en ninguna materia o medio, hasta el punto de que inspira a su portador un sueño irresistible. Pero Laurel y Hardy son la imagen-acción, el duelo perpetuo con la materia, con el medio, las mujeres, los otros, y de uno con el otro; ellos supieron descomponer el duelo, rompiendo toda simultaneidad en el espacio para sustituirla por una sucesión en el tiempo, un golpe para uno, después un golpe para el otro, de tal manera que el duelo se propaga al infinito y sus

efectos crecen por afán de emulación en vez de atenuarse por cansancio. Además, Laurel es como el 1 de la pareja, el representante afectivo, el que enloquece y desencadena la catástrofe práctica pero cuya inspiración le permite pasar a través de las trampas de la materia y del medio; mientras que Hardy, el 2, el hombre de acción, está tan privado de recursos intuitivos, tan abandonado a la materia bruta, que cae en todas las trampas de las acciones cuya responsabilidad asume, y en todas las catástrofes que Laurel ha desencadenado y en las que éste mismo no llegó a caer. Los hermanos Marx, por fin, son 3. Los tres hermanos están repartidos de tal modo que Harpo y Chico están casi siempre juntos, y Groucho surge por su lado para entrar en una suerte de alianza con los otros dos. Tomado en el conjunto indisoluble de los 3, Harpo es el 1, el representante de los afectos celestiales, pero también de las pulsiones infernales, voracidad, sexualidad, destrucción. Chico es 2, el que se hace cargo de la acción, de la iniciativa, del duelo con el medio, de la estrategia del esfuerzo y la resistencia. Harpo esconde en su inmenso impermeable los objetos más dispares, piezas y pedazos que pueden servir para una acción cualquiera; pero él mismo no hace de ellos más que un uso afectivo o fetichista, y es Chico el que los convierte en medios para cumplir una acción organizada. Groucho, por último, es el tres, el hombre de las interpretaciones, los actos simbólicos y las relaciones abstractas. Sin embargo, cada uno de los tres pertenece igualmente a la tercedad que juntos componen. Harpo y Chico tienen ya una relación tal que Chico lanza una *palabra* a Harpo, quien debe proporcionarle el objeto correspondiente, en una serie que se desnaturaliza sin cesar (como la serie *flash - fish - flesh - flask - flush...* en *El conflicto de los Marx*); inversamente, Harpo propone a Chico el enigma de un lenguaje gestual con una serie de *mímicas* que Chico debe adivinar una y otra vez, para extraer de ellas una *proposición*. Pero Groucho lleva el arte de la interpretación a su grado último, pues es el maestro del *razonamiento*, de los argumentos y silogismos que van a encontrar en el sinsentido una expresión pura: «O este hombre está muerto, o es que mi reloj se paró» (dice tomando el pulso a Harpo en *Un día en las carreras*). En todos estos sentidos, la grandeza de los Marx es haber introducido la imagen mental en el burlesco.

Introducir la imagen mental en el cine y convertirla en el complementario, en la consumación de todas las otras imágenes fue, también, la tarea de Hitchcock. Como dicen Rohmer y Chabrol respecto de *Crimen perfecto*, «todo el propósito del film no es más que la exposición de un razonamiento y, sin embargo, en ningún momento cede la atención».³ Y esto no ocurre sólo al final de su obra, sino ya desde el principio: con su célebre flash-back engañoso, *Pánico en la escena* comienza por una interpretación, que aparece como un recuerdo reciente o incluso como una percepción. En Hitchcock todo es interpretación, del principio al final, las acciones, las afecciones, las percepciones.⁴ *La soga* se compone de un único plano, puesto que las imágenes no son sino los meandros de un solo y mismo razonamiento. La explicación es simple: en las películas de Hitchcock, dada una acción (en presente, futuro o pasado), ésta se verá literalmente rodeada por un conjunto de relaciones que modificarán su tema, naturaleza, fin, etc. Lo que cuenta no es el autor de la acción, eso que Hitchcock denomina, con cierto menosprecio, el *whodunit* («¿quién lo hizo?»), pero tampoco la acción en sí: lo que cuenta es el conjunto de relaciones en las que han entrado tanto la acción como el autor. De ahí el especialísimo sentido del cuadro: los bosquejos previos del encuadre, la estricta delimitación del cuadro, la eliminación aparente del fuera de cuadro se explican por la constante referencia de Hitchcock, no a la pintura o al teatro, sino a la tapicería, es decir, al tejido. El cuadro es como el conjunto de montantes que sostienen la cadena de relaciones, mientras que la acción constituye solamente la trama móvil que pasa por encima o por debajo. Así se comprende que Hitchcock utilice habitualmente planos cortos, tantos planos como cuadros hay, y donde cada plano muestra una relación o una variación de la relación. Pero el plano teóricamente único de *La soga* no es una excepción a esta regla: muy diferente del plano-secuencia de Welles o de Dreyer, que tiende de dos maneras a subordinar el cuadro a un todo, el plano único de Hitchcock subordina el todo (de las relaciones) al cuadro, limitándose a abrir este cuadro en longitud, a condición de mantener el cierre en an-

3. Rohmer y Chabrol, *Hitchcock*, Ed. d'Aujourd'hui, pág. 124.

4. Véase Narboni, «Visages d'Hitchcock», en *Alfred Hitchcock, Cahiers du cinéma*.

chura, exactamente como si se tratara de una fábrica de tejidos produciendo una alfombra infinitamente larga. Lo esencial, de todas formas, es que la acción, y también la percepción y la afección, estén encuadradas en un tejido de relaciones. Tal cadena de relaciones es lo que constituye la imagen mental, por oposición a la trama de las acciones, percepciones y afecciones.

Así pues, Hitchcock tomará del cine policiaco o del de espionaje una acción particularmente impresionante, como «matar» o «robar». Integrada en un conjunto de relaciones que los personajes ignoran (pero que el espectador conoce ya o descubrirá antes), no tiene sino la apariencia de un duelo rigiendo toda la acción: pero es otra cosa, pues la relación constituye la tercedad que la eleva al estado de imagen mental. En consecuencia, para definir el esquema de Hitchcock no basta decir que un inocente se ve acusado de un crimen que no ha cometido; esto sería sólo un error de «acoplamiento», una falsa identificación del «segundo», lo que llamábamos un índice de equivocidad. Por el contrario, Rohmer y Chabrol analizaron perfectamente el esquema de Hitchcock: el criminal ha cometido su crimen siempre *para* otro, el verdadero criminal ha cometido su crimen para el inocente que, por las buenas o por las malas, ya no lo es. En suma, el crimen no es separable de la operación por la cual el criminal ha «intercambiado» su crimen, como en *Extraños en un tren*, o incluso ha «dado» y «devuelto» su crimen al inocente, como en *Yo confieso*. En Hitchcock un crimen no se comete, se devuelve, da o intercambia. A nuestro juicio, éste es el punto clave del libro de Rohmer y Chabrol. La relación (el intercambio, el don, lo devuelto...) no se contenta con rodear la acción, sino que la penetra de antemano y por todas partes, y la transforma en un acto necesariamente simbólico. No están sólo el actante y la acción, el asesino y la víctima, siempre hay un tercero, y no un tercero accidental o aparente como lo sería simplemente un inocente del que se sospecha, sino un tercero fundamental constituido por la relación misma, relación del asesino, de la víctima o de la acción con el tercero aparente. Esta perpetua triplicación se apodera igualmente de los objetos, de las percepciones, de las afecciones. Es cada imagen en su cuadro, por medio de su cuadro, la que debe ser la exposición de una

relación mental. Los personajes pueden actuar, percibir, experimentar, pero no pueden dar testimonio de las relaciones que los determinan. Únicamente los movimientos de cámara, y sus movimientos hacia la cámara. De ahí la oposición de Hitchcock al Actors Studio, su exigencia de que el actor actúe con la mayor sencillez, de que en última instancia sea neutral, pues la cámara se encargará del resto. Ese resto no es otra cosa que lo esencial, o la relación mental. Es la cámara, y no un diálogo, quien *explica* por qué el héroe de *La ventana indiscreta* tiene una pierna rota (fotos de coche de carrera en su habitación, máquina de fotos rota). En *Sabotaje*, es la cámara quien hace que la mujer, el hombre y el cuchillo no entren simplemente en una sucesión de pares, sino en una verdadera relación (terceidad) que hace que la mujer entregue su crimen al hombre.⁵ En Hitchcock nunca hay duelo o doble: incluso en *La sombra de una duda*, los dos Charlie, el tío y la sobrina, el asesino y la muchacha, toman por testigo un mismo estado del mundo que a uno le justifica sus crímenes, y para la otra, en cambio, no justifica producir semejante criminal.⁶ Además, Hitchcock aparece en la historia del cine como aquel que ya no concibe la constitución de un film en función de dos términos, el realizador y la película que se ha de hacer, sino de tres: el realizador, la película, y el público que debe entrar en ella, o cuyas reacciones deben hacerse parte integrante del film (y éste es el sentido explícito del *suspense*, pues el espectador es el primero en «conocer» las relaciones).⁷

5. Sobre estos dos ejemplo, véase Truffaut, *Le cinéma selon Hitchcock*, Laffont, págs. 165 y 79-82. Y pág. 15: «Hitchcock es el único cineasta que podía filmar y hacernos perceptibles los pensamientos de uno o varios personajes sin el auxilio del diálogo». (Hay traducción castellana: *El cine según Hitchcock*, Alianza Editorial, Madrid, 1974.)

6. Rohmer y Chabrol (págs. 76-78) completan en este aspecto a Truffaut, quien había insistido solamente sobre la importancia de la cifra 2 en *La sombra de una duda*. Estos autores demuestran que, incluso ahí, hay relación de intercambio.

7. Truffaut, pág. 14: «El arte de crear el *suspense* es al mismo tiempo el de meter al público en el asunto haciéndolo participar del film. En el ámbito del espectáculo, hacer un film ya no es un juego que se juega entre dos (el realizador + su film), sino entre tres (el realizador + su film + el público)». Jean Douchet ha insistido particularmente sobre esta inclusión del espectador en el film: *Alfred Hitchcock*, Ed. de l'Herne. Y Douchet descubre a menudo una estructura ternaria en el contenido mismo de los filmes de Hitchcock (pág. 49): por ejemplo, en *Con*

Entre muchos excelentes comentadores (ya que ningún autor de cine fue objeto de tantos comentarios) no hay motivo para tener que elegir entre los que ven en Hitchcock a un profundo pensador o simplemente a un gran animador. No es necesario hacer de Hitchcock un metafísico, platónico y católico, como Rohmer y Chabrol, o un psicólogo de las profundidades, como Douchet. Hitchcock tiene más bien una concepción muy firme de las relaciones, teórica y práctica. No fue sólo Lewis Carroll, todo el pensamiento inglés demostró que la teoría de las relaciones era la pieza maestra de la lógica, y podía ser a la vez lo más profundo y lo más entretenido. Si hay en Hitchcock temas cristianos, empezando por el pecado original, es porque estos temas plantearon desde un principio el problema de la relación, como bien saben los lógicos ingleses. Las relaciones, la imagen mental, de esto parte Hitchcock a su vez, de lo que él llama el postulado; y a partir de este postulado básico el film se desarrolla con una necesidad matemática o absoluta, pese a la inverosimilitud de la imagen y de la acción. Ahora bien, si se parte de las relaciones, ¿qué sucede, a causa incluso de su exterioridad? Puede suceder que la relación se desvanezca, que desaparezca de golpe, sin que los personajes cambien pero dejándolos en el vacío: si la comedia *Matrimonio original* pertenece a la obra de Hitchcock, es precisamente porque la pareja se entera de pronto que su matrimonio no es legal y que jamás han estado casados. Puede suceder, por el contrario, que la relación prolifere y se multiplique, según los términos considerados y los terceros aparentes que se unen a ella, subdividiéndola u orientándola en nuevas direcciones (*Pero, ¿quién mató a Harry?*). Sucederá, por fin, que la propia relación sufra variaciones, conforme las variables que la efectúan e induciendo cambios en uno o varios personajes: es en este sentido que los personajes de Hitchcock no son ciertamente intelectuales, pero tienen sentimientos que se pueden llamar sentimientos intelectuales, más bien que afectos, en cuanto se modelan según un variado juego de conjunciones vívidas, porque... aunque... puesto que... si... incluso si... (*El agente serceto, Encadenados, Sospecha*).

la muerte en los talones, 1, 2, 3, en condiciones tales que el primero es él mismo uno (el jefe del F.B.I.), el segundo, dos (la pareja), y el tercero, tres (el trío de espías). Conforme por entero con la terceidad de Peirce.

Lo que en todos estos casos, se manifiesta, es que la relación introduce entre los personajes, roles, acciones, decorado, una inestabilidad esencial. El modelo de dicha inestabilidad será la del culpable y el inocente. Pero, igualmente, la vida autónoma de la relación la hará tender hacia una suerte de equilibrio, aunque se trate de un equilibrio desolado, desesperado o incluso monstruoso: el equilibrio inocente-culpable, la restitución de su rol a cada uno, la retribución de su acción a cada uno, son algo que habrá de ser alcanzado pero al precio de un límite que amenaza socavar e incluso borrar el conjunto.⁸ Por ejemplo, el rostro indiferente de la esposa enajenada en *Falso culpable*. Aquí Hitchcock es un autor trágico: como siempre sucede en el cine, en Hitchcock el plano tiene efectivamente dos caras, una vuelta hacia los personajes, objetos y acciones en movimiento, y la otra hacia un todo que cambia a medida que el film va progresando. Pero en Hitchcock, el todo que cambia es la propia evolución de las relaciones, desde el desequilibrio que éstas introducen entre los personajes hasta el terrible equilibrio que conquistan en sí mismas...

Hitchcock introduce la imagen mental en el cine. Es decir: hace de la relación el objeto de una imagen, que no sólo se añade a las imágenes-percepción, acción y afección, sino que las encuadra y transforma. Con Hitchcock, aparece un nuevo tipo de «figuras» que son figuras de pensamientos. En efecto, la imagen mental misma exige signos particulares que no se confunden con los de la imagen-acción. Se observó con frecuencia que el detective sólo cumplía un rol mediocre y secundario (salvo cuando entra de lleno en la relación, como sucede en *Chantaje*); y que los índices tienen poca importancia. En cambio, Hitchcock hace nacer signos originales, según los dos tipos de relaciones, naturales y abstractas. Según la relación natural, un término remite a otros términos en una serie acostumbrada tal que cada uno puede ser «interpretado» por los demás: son *marcas*; pero siempre es posible que uno de estos términos salte de la trama y surja en unas condiciones que lo extraigan de su serie o lo pongan en contradicción con ella, en cuyo caso se

8. Por eso hallamos comentarios tanto sobre una «instalidad esencial de la imagen» en Hitchcock (Bazin) como sobre «un extraño equilibrio», como un límite, «y que define la tara constitutiva» de la naturaleza humana (Rohmer y Chabrol, pág. 117).

hablará de *desmarca*. Es muy importante, pues, que los términos sean totalmente corrientes para que uno de ellos, primeramente, pueda desprenderse de la serie: como dice Hitchcock, *Los pájaros* deben ser pájaros corrientes. Algunas desmarcas de Hitchcock se han hecho célebres, como el molino de *Enviado especial*, cuyas aspas giran en sentido inverso al del viento, o el avión sulfatador de *Con la muerte en los talones*, apareciendo donde no hay campo que sulfatar. Lo mismo el vaso de leche cuya luminosidad interior lo hace sospechoso en *Sospecha*, o la llave que no se ajusta a la cerradura en *Crimen perfecto*. A veces, la desmarca se constituye muy lentamente, como en *Chantaje*, donde uno se pregunta si el comprador de tabaco integra normalmente la serie cliente-elección-preparativos-encendido, o si es un chantajista que utiliza el cigarrillo y su ritual para provocar a la joven pareja. Por otra parte, y en segundo lugar, en conformidad con la relación abstracta, llamaremos *símbolo* no a una abstracción sino a un objeto concreto portador de diversas relaciones, o de variaciones de una misma relación, de un personaje con otros y consigo mismo.⁹ El brazalete es uno de estos símbolos en *The ring*, como las esposas de *Treinta y nueve escalones* o la alianza de *La ventana indiscreta*. Desmarcas y símbolos pueden converger, particularmente, en *Encadenados*: la botella despierta tanta emoción en uno de los espías, que con ello mismo se desprende de su serie natural vino-bodega-cena; y la llave de la bodega, que la heroína aprieta en su mano, es portadora del conjunto de relaciones que mantiene ésta con su marido, a quien se la robó, con su amado, a quien se la va a entregar, y con su misión, que consiste en descubrir lo que hay en el interior de la bodega. Se advierte que un mismo objeto, por ejemplo una llave, según las imágenes en que aparezca puede funcionar como un símbolo (*Encadenados*), o como una desmarca (*Crimen perfecto*). En *Los pájaros*, la primera gaviota que golpea a la heroína es una desmarca, pues se ha salido bruscamente de la serie acostumbrada que la une a su especie, al hombre y a la Naturaleza. Pero los millares de pájaros de

9. La marca, o desmarca, no aparece en la clasificación de los signos de Peirce. En cambio aparece el símbolo, pero con una acepción totalmente distinta de la que proponemos: para Peirce, es un signo que remite a su objeto en virtud de una ley, bien sea asociativa y habitual, bien sea convencional (la marca sería, pues, solamente un caso de símbolo).

todas las especies, captados en sus preparativos, en sus ataques, en sus treguas, son un símbolo: no son abstracciones o metáforas, sino auténticos pájaros, literalmente, pero que presentan la imagen invertida de las relaciones de los hombres con la Naturaleza, y la imagen naturalizada de las relaciones entre los propios hombres. Las desmarcas y los símbolos pueden parecerse superficialmente a los índices: pero son totalmente diferentes de éstos, y constituyen los dos grandes signos de la imagen mental. Las desmarcas son choques de relaciones naturales (serie), y los símbolos, nudos de relaciones abstractas (conjunto).

Hitchcock inventa la imagen mental o la imagen-relación y la utiliza para clausurar el conjunto de las imágenes-acción, y también de las imágenes-percepción y afección. De ahí su concepción del cuadro. La imagen mental no sólo enmarca a las otras sino que, penetrándolas, las transforma. Ello nos permitiría decir que Hitchcock completa, consume todo el cine llevando la imagen-movimiento hasta su límite. Incluyendo al espectador en la película, y a la película en la imagen mental, Hitchcock consume el cine. Sin embargo, algunos de los más bellos filmes de Hitchcock dejan asomar el presentimiento de una cuestión importante. *De entre los muertos (Vértigo)* nos infunde un auténtico vértigo; y lo vertiginoso es, ciertamente, en el corazón de la heroína, la relación de la Misma con la Misma pasando por todas las variaciones de sus relaciones con los otros (la mujer muerta, el marido, el inspector). Pero no podemos olvidar el otro vértigo, más común, el del inspector incapaz de subir la escalera del campanario, viviendo en un extraño estado de contemplación que se comunica a todo el film y que en Hitchcock es inhabitual. Y *La trama*: el descubrimiento de las relaciones conduce, aun provocando la risa, a una función de videncia. De una manera todavía más directa, el héroe de *La ventana indiscreta* accede a la imagen mental, no simplemente por ser fotógrafo sino porque se halla en un estado de impotencia motriz: en cierto modo se encuentra reducido a una situación óptica pura. Si es verdad que una de las novedades aportadas por Hitchcock fue la implicación del espectador en el film, ¿no se hacía preciso que los propios personajes, de una manera más o menos evidente, fuesen asimilables a espectadores? Pero entonces puede que cierta consecuencia parezca inevitable: la imagen mental sería menos una consumación de la

imagen-acción, y de las otras imágenes, que un cuestionamiento de la naturaleza y estatuto de todas ellas. Más aún, toda la imagen-movimiento quedaría cuestionada, por la ruptura de vínculos sensorio-motores en tal o cual personaje. Aquello que Hitchcock había querido evitar, la crisis de la imagen tradicional en el cine, se produciría no obstante a causa de Hitchcock y en parte a través de sus innovaciones.

2

Pero ¿es posible presentar como nueva una crisis de la imagen-acción? ¿No era éste el estado constante del cine? En todo tiempo las películas de acción más puras se destacaron por episodios ajenos a la acción, o por tiempos muertos entre acciones, por todo un conjunto de extra-acciones y de infra-acciones que no era posible cortar en el montaje sin desfigurar el film (de ahí el temible poder de los productores). En todo tiempo también, las posibilidades del cine, su vocación por los cambios de lugares, inspiraban en los autores el deseo de limitar o incluso de suprimir la unidad de acción, de deshacer la acción, el drama, la intriga o la historia, y de llevar más allá una ambición que ya impregnaba a la literatura. Por una parte, la que se veía cuestionada era la estructura SAS: no había situación globalizante que pudiese concentrarse en una acción decisiva, sino que la acción o la intriga debían ser tan sólo una componente dentro de un conjunto dispersivo, dentro de una totalidad abierta. Jean Mitry tiene razón al mostrar que Delluc, guionista de *La fête espagnole*, de Germaine Dulac, quería sumergir el drama en un «polvo de hechos» en que ninguno sería principal o secundario, y ello hasta tal punto que no sería posible reconstruirlo de otro modo que siguiendo una línea quebrada desgajada de entre todos los puntos y líneas del conjunto de la fiesta.¹⁰ Por otra parte, la estructura ASA era sometida a una crítica análoga: así como no había historia previa, no había acción preformada cuyas consecuencias sobre una situación se pudiese prever, y el cine no podía transcribir acontecimientos ya rea-

10. Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, II, Ed. Universitaires, pág. 397.

lizados sino que necesariamente tenía que llegar al acontecimiento mientras se realizaba, bien sea insertando un «noticiero», bien provocándolo o produciéndolo. Es lo que demostró Comolli: por lejos que lleguen en muchos autores los trabajos preparatorios, el cine no puede esquivar el «rodeo por el directo». Siempre hay un momento en que el cine se encuentra con lo imprevisible o con la improvisación, con la irreductibilidad de un presente vivo bajo el presente de la narración, y la cámara no puede siquiera comenzar su trabajo sin engendrar sus propias improvisaciones, como obstáculos y a la vez como medios indispensables.¹¹ Estos dos temas, la totalidad abierta y el acontecimiento mientras se realiza, pertenecen al profundo bergsonismo del cine en general.

Sin embargo, la crisis que sacudió a la imagen-acción obedecía a muchas razones que sólo después de la guerra actuaron plenamente, algunas de las cuales eran sociales, económicas, políticas, morales, y otras más internas al arte, a la literatura y al cine en particular. Podríamos citar, sin cuidarnos del orden: la guerra y sus secuelas, el tambaleo del «sueño americano» en todos sus aspectos, la nueva conciencia de las minorías, el ascenso y la inflación de las imágenes tanto en el mundo exterior como en la cabeza de las gentes, la influencia en el cine de nuevos modos de relato que la literatura había experimentado, la crisis de Hollywood y de los viejos géneros... Se siguen haciendo, claro está, filmes SAS y ASA: por ellos pasan siempre los grandes éxitos comerciales, pero no ya el alma del cine. El alma del cine cada vez exige más pensamiento, aun cuando el pensamiento empieza por deshacer el sistema de acciones, percepciones y afecciones del que hasta entonces el cine se había alimentado. Ya no creemos que una situación global pueda dar lugar a una acción capaz de modificarla. Tampoco creemos que una acción pueda forzar a una situación a revelarse, ni siquiera parcialmente. Caen las ilusiones más «sanas». Lo primero que

11. Jean-Louis Comolli, «Le détour par le direct», *Cahiers du cinéma*, n.ºs 209 y 211, febrero y abril de 1969. Marcel L'Herbier es uno de quienes mejor hablaron de la parte de improvisación sobre el plató, inevitable y «admirable», de la presencia de un documental en todo film, y del encuentro con noticiarios: «En *Eldorado* me serví, efectivamente, de la procesión, que yo no organicé, para enriquecer el drama. Solté por ella a mis actores...» (véase Noël Burch, *Marcel L'Herbier*, Seghers, pág. 76).

se ve comprometido, en todas partes, son los encadenamientos situación-acción, acción-reacción, excitación-respuesta; en suma, los vínculos sensorio-motores que producían la imagen-acción. El realismo, a pesar de toda su violencia, o más bien con toda su violencia, que sigue siendo sensorio-motriz, no da cuenta de este nuevo estado de cosas en que los synsignós se dispersan y los índices se confunden. Tenemos necesidad de nuevos signos. Y nace así una nueva clase de imagen que podemos intentar identificar en el cine norteamericano de posguerra, fuera de Hollywood.

En primer lugar, la imagen ya no remite a una situación globalizante o sintética, sino dispersiva. Los personajes son múltiples, con interferencias débiles, y se tornan principales o vuelven a ser secundarios. No se trata empero de una serie de sketches o de una sucesión de noticias, puesto que todos están apresados en la misma realidad que los dispersa. Robert Altman explora esta dirección en *Un día de boda* y sobre todo en *Nashville*, con pistas sonoras múltiples y una pantalla anamórfica que permite varias puestas en escena simultáneas. La ciudad y la multitud pierden su carácter colectivo y unanímista, a la manera de King Vidor; la ciudad al mismo tiempo deja de ser la ciudad de arriba, la ciudad de pie, con rascacielos y contrapicados, para pasar a ser la ciudad acostada, la ciudad horizontal o a la altura del hombre, donde cada uno lleva sus propios asuntos por su cuenta.

En segundo lugar, lo que se ha roto es la línea o la fibra de universo que prolongaba unos acontecimientos en otros o aseguraba la concordancia de las porciones de espacio. La pequeña forma ASA no resulta, pues, menos comprometida que la gran forma SAS. La elipse deja de ser un modo de relato, una manera de ir de una acción a una situación parcialmente revelada: pertenece a la situación misma, y la realidad es tanto lacunar como dispersiva. Los encadenados, raccords o enlaces son deliberadamente débiles. El azar pasa a ser el único hilo conductor, como en *Quintet*, de Altman. Unas veces el acontecimiento tarda y se pierde en tiempos muertos, y otras se presenta demasiado pronto, pero no pertenece a aquel a quien le sucede (incluso la muerte...). Y hay íntimas relaciones entre estos aspectos del acontecimiento: lo dispersivo, lo directo en pleno trance de realización, y lo no-perteneciente. Cassavetes utiliza estos

tres aspectos en *The Killing of a chinese bookie* y en *Too late blues*. Diríase que son acontecimientos blancos que no llegan a concernir realmente a quien los provoca o los padece, aunque le afecten carnalmente: acontecimientos cuyo portador, un hombre interiormente muerto, como dice Lumet, tiene prisa por quitárselos de encima. En *Taxi-Driver*, de Scorsese, el taxista duda entre matarse o cometer un crimen político, y al cambiar estos proyectos por la masacre final él mismo se sorprende, como si esta efectucción no le concerniera más que las veleidades precedentes. La actualidad de la imagen-acción, la virtualidad de la imagen-afección, pueden trocarse tanto mejor una por otra cuanto que han caído en la misma indiferencia.

En tercer lugar, la acción o la situación sensorio-motriz ha sido reemplazada por el paseo, el vagabundeo [*balade*], el ir y venir continuo. El vagabundeo había encontrado en América las condiciones formales y materiales de una renovación. Se vagabundea por necesidad, interior o exterior, por necesidad de escape. Pero ahora pierde el aspecto iniciático que tenía en el viaje alemán (también en los filmes de Wenders) y que a pesar de todo conservaba en el viaje beat (*Easy Rider*, de Denis Hopper y Peter Fonda). Ha pasado a ser un deambular urbano, y se ha desprendido de la estructura activa y afectiva que lo sostenía, que lo dirigía, que le daba algunas direcciones, por imprecisas que fuesen. ¿Cómo habría una fibra nerviosa o una estructura sensorio-motriz entre el chófer de *Taxi-Driver* y lo que éste ve sobre la acera a través de un retrovisor? En Lumet, todo se da en carreras continuas y en idas y venidas, a ras de tierra, en movimientos sin meta con personajes que se conducen como limpiaparabrisas (*Tarde de perros*, *Serpico*). En efecto, esto es lo más claro del vagabundeo moderno, realizarse en un espacio cualquiera, estación de apartado, almacén abandonado, tejido desdiferenciado de la ciudad, en contraste con la acción, que casi siempre se desenvolvía en los espacios-tiempos cualificados del viejo realismo. Como dice Cassavetes, se trata de deshacer el espacio no menos que la historia, la intriga o la acción.¹²

12. Para todos estos puntos consúltese, en particular, la revista *Cinématographe*: sobre Altman, n.º 45, marzo de 1979 (artículo de Maraval), y n.º 54, enero de 1980 (Fieschi, Carcassonne); sobre Lumet, n.º 74, enero de 1982 (Rinieri, Còbe, Fieschi); sobre Cassavetes, n.º 38, mayo de 1978

En cuarto lugar, se pregunta uno qué cosa preserva al conjunto en este mundo sin enlace ni totalidad. La respuesta es simple: lo que sostiene al conjunto son los *tópicos*, nada más. Nada más que tópicos. Por todas partes tópicos... El problema ya se había planteado en Dos Passos, con las nuevas técnicas que introdujo en la novela antes de que el cine pudiera soñar con ellas: la realidad dispersiva y lacunar, la pululación de personajes de débil interferencia, su capacidad para convertirse en principales y para volver a ser secundarios, los acontecimientos que se posan sobre los personajes y que no pertenecen a los que sufren o provocan. Pues bien, lo que cimenta todo esto son los tópicos corrientes de una época o de un momento, eslóganes sonoros y visuales que Dos Passos llama, con nombres tomados del cine, «noticiarios» y «ojo de la cámara» (noticiarios: noticias entremezcladas de acontecimientos políticos o sociales, de sucesos, reportajes y cancioncillas; ojo de la cámara: monólogo interior de un tercero cualquiera, no identificado entre los personajes). Son imágenes flotantes, tópicos anónimos que circulan por el mundo exterior, pero que también penetran en cada uno y constituyen su mundo interior, hasta tal punto que cada cual no posee en sí más que tópicos psíquicos por medio de los cuales piensa y siente, se piensa y se siente, siendo él mismo un tópico entre otros en el mundo que lo rodea.¹³ Tópicos físicos, ópticos y sonoros y tópicos psíquicos, se alimentan mutuamente. Para que la gente se soporte, a sí misma y al mundo, es preciso que la miseria haya ganado el interior de las conciencias, y que lo de dentro sea como lo de fuera. Visión romántica y pesimista que encontramos en el cine de Altman o de Lumet. En *Nashville*, los lugares de la ciudad se redoblan en las imágenes que inspiran, fotos, grabaciones, televisión; y donde finalmente los personajes se reúnen es en una machacona cancioncilla. Este poder del tópico sonoro, una pequeña can-

(Lara), y n.º 77, abril de 1982 (Sylvie Trosa, Prades); sobre Scorsese, n.º 45 (Cuel).

13. Claude-Edmonde Magny ha estudiado todos estos puntos en Dos Passos: *L'âge du roman américain*, Ed. du Seuil, págs. 125-137. Las novelas de Dos Passos influyeron en el neorrealismo italiano; inversamente, él mismo había recibido cierta influencia del «cine-ojo» de Vertov.

ción, se afirma en *Una pareja perfecta*, de Altman: la *bal(l)ade** alcanza aquí su segundo sentido, poema cantado y bailado. En *Bye bye braverman* de Lumet, que narra el paseo por la ciudad de cuatro intelectuales judíos yendo al entierro de un amigo, uno de los cuatro vaga entre las tumbas leyendo a los muertos las últimas noticias de los periódicos. En *Taxi-Driver*, Scorsese hace el catálogo de todos los tópicos psíquicos que se agitan en la cabeza del taxista, pero al mismo tiempo de los tópicos ópticos y sonoros de la ciudad-neón que éste ve desfilar a lo largo de las calles: él mismo, después de la matanza, será héroe nacional por un día, accediendo al estado de tópico y sin que por ello el acontecimiento le pertenezca. Finalmente, ya ni siquiera es posible distinguir lo físico de lo psíquico en el universal tópico de *El rey de la comedia*, que absorbe a personajes intercambiables en un mismo vacío.

La idea de una sola y misma miseria, interior y exterior, del mundo y de la conciencia, pertenecía ya al romanticismo inglés, y en su forma más negra, especialmente Blake o Coleridge: la gente no aceptaría lo intolerable si las mismas «razones» que se lo imponían desde fuera no se insinuaran en ella para acogerlas por dentro. Según Blake, aquí se daba toda una *organización de la miseria* de la que tal vez la revolución americana podría salvarnos.¹⁴ Pero he aquí que América, por el contrario, volvería a lanzar la cuestión romántica, dándole una forma aún más radical, aún más urgente, aún más técnica: el reino de los tópicos, en el interior y en el exterior. ¿Cómo no creer en una poderosa organización concertada, en un grande y poderoso complot que ha encontrado la manera de hacer circular los tópicos, de afuera hacia adentro y de adentro hacia afuera? El complot criminal, como organización del Poder, cobrará en el mundo moderno un nuevo giro que el cine se esforzará en seguir y mostrar. No es en absoluto, como en el cine negro del realismo americano, una organización que remitiría a un medio distinto, a acciones asignables por las que los criminales se individualizarían (aunque se sigan haciendo películas de este tipo, y de

* *Balade*, que hemos traducido por «vagabundeo» (al margen de que el término francés incluye matices que no permiten una traducción exactamente equivalente), comienza por *bal*, «baile». [T.]

14. Sobre la importancia de este tema en el romanticismo inglés, véase Paul Rozenberg, *Le romantisme anglais*, Larousse.

gran éxito, como *El padrino*). Ya no hay siquiera centro mágico del que puedan partir acciones hipnóticas diseminándose por todas partes, como en los dos primeros *Mabuse* de Lang. Cierto es que en este aspecto se asistía a una evolución de este autor: *El testamento del Dr. Mabuse* ya no pasa por una producción de acciones secretas, sino más bien por un monopolio de la reproducción. El poder oculto se confunde con sus efectos, con sus soportes, sus medios de comunicación de masas, sus radios, sus televisiones, sus micrófonos: ya no opera sino por «la reproducción mecánica de las imágenes y los sonidos».¹⁵ Y éste es el quinto carácter de la nueva imagen, y lo que va a inspirar el cine norteamericano de posguerra. En Lumet el complot está en el sistema de escucha, vigilancia y emisión de *Supergolpe en Manhattan*; asimismo, *Network, un mundo implacable*, duplica a la ciudad en todas las emisiones y escuchas que ésta no cesa de producir, mientras que el *Príncipe de la ciudad* graba a toda la ciudad en cinta magnética. Y *Nashville*, de Altman, capta plenamente esta operación que duplica a la ciudad en todos los tópicos que ella produce, y que desdobra a los propios tópicos, por fuera y por dentro, tópicos ópticos o sonoros y tópicos psíquicos.

Estos son, pues, los cinco caracteres aparentes de la nueva imagen: la situación dispersiva, los vínculos deliberadamente débiles, la forma-vagabundeo, la toma de conciencia de los tópicos, la denuncia del complot. Es la crisis, a un tiempo, de la imagen-acción y del sueño americano. Por todas partes el esquema sensorio-motor es puesto en tela de juicio; y el *Actors Studio* se hace objeto de severas críticas, al mismo tiempo que atraviesa cambios y rupturas internas. Pero, ¿cómo puede el cine denunciar la tenebrosa organización de los tópicos, cuando participa en su fabricación y en su propagación tanto como las revistas o la televisión? Quizá las particulares condiciones bajo las cuales el cine produce y reproduce tópicos permiten a ciertos autores alcanzar una reflexión crítica de la que en otros ámbitos no dispondrían. La propia organización del cine hace que, por grandes que sean los controles que pesan sobre él, el creador dispone al menos de cierto tiempo para «cometer» lo

15. Véase Pascal Kané, «Mabuse et le pouvoir», *Cahiers du cinéma*, n.º 309, marzo de 1980.

irreversible. Tiene una oportunidad de desprender una Imagen de todos los tópicos, y de erigirla contra ellos. Sólo que con la condición de un proyecto estético y político capaz de constituir una empresa positiva. Ahora bien, aquí es donde el cine norteamericano encuentra sus límites. Todas las cualidades estéticas e incluso políticas que puede poseer siguen siendo estrechamente críticas, y por eso mismo menos «peligrosas» que si se ejercieran en un proyecto creador positivo. Entonces, o bien la crítica se para en seco y se limita a denunciar el mal empleo de los aparatos e instituciones, esforzándose en salvar los restos del sueño americano, como en el cine de Lumet; o bien continúa pero girando en el vacío y volviéndose chirriante, como en el de Altman, contentándose con parodiar el tópico en lugar de engendrar una nueva imagen. Lawrence decía ya de la pintura: el furor contra los tópicos no conduce a gran cosa mientras se contente con hacer una parodia de ellos; maltratado, mutilado, destruido, el tópico no tarda en renacer de sus cenizas.¹⁶ En realidad, la ventaja de que gozaba el cine americano, haber nacido sin tradición previa que lo asfixiara, se vuelve ahora contra él. Porque este cine de la imagen-acción ha engendrado él mismo una tradición de la que, en la mayoría de los casos, ya no puede desprenderse, más que negativamente. Los grandes géneros de este cine, el film psicosocial, el film negro, el western, la comedia americana, se desploman y sin embargo mantienen su marco vacío. Así pues, para grandes creadores el camino de la emigración se ha invertido, y por razones que no sólo atañen al maccarthismo. En este sentido Europa gozaba, efectivamente, de una libertad mayor; y donde primero se produjo la gran crisis de la imagen-acción fue en Italia. La periodicidad es, poco más o menos: alrededor de 1948, Italia; hacia 1958, Francia; hacia 1968, Alemania.

3

¿Por qué primero Italia, antes que Francia y Alemania? Tal vez por una razón esencial, pero exterior al cine. Bajo el impulso de De Gaulle, al acabar la guerra Francia tenía la ambición his-

16. D. H. Lawrence, *Eros et les chiens*, Bourgois, págs. 253-257.

tórica y política de integrar plenamente las filas de los vencedores: era necesario, pues, que la Resistencia, aun subterránea, apareciese como el destacamento de un ejército regular perfectamente organizado; y que la vida de los franceses, aun impregnada de conflictos y ambigüedades, apareciese como una contribución a la victoria. Estas condiciones no eran favorables a una renovación de la imagen cinematográfica, que aún se mantenía en el marco de una imagen-acción tradicional, al servicio de un «sueño» propiamente francés. Tanto es así que el cine francés sólo bastante tardíamente podrá romper con su tradición, y lo hará mediante un rodeo reflexivo o intelectual: el de la *nouvelle vague*. En Italia la situación era muy distinta: no podía aspirar, desde luego, al rango de vencedor; pero, contrariamente a Alemania, por un lado disponía de una institución cinematográfica que había escapado relativamente al fascismo, y, por el otro, podía invocar una resistencia y una vida popular subyacentes a la opresión, aunque desprovista de ilusiones. Para captarlas, sólo hacía falta un nuevo tipo de «relato», capaz de comprender lo elíptico y lo inorganizado, como si el cine tuviera que volver a partir de cero, poniendo en tela de juicio todas las conquistas de la tradición norteamericana. Así, pues, los italianos habían dispuesto de una conciencia intuitiva de la nueva imagen en ciernes. Con ello no explicamos nada del genio de los primeros filmes de Rossellini; pero al menos explicamos la reacción de ciertos críticos americanos, para los que estos filmes evidenciaban la pretensión desmedida de un país vencido, un odioso chantaje, una manera de avergonzar a los vencedores.¹⁷ Y, sobre todo, fue esta particularísima situación de Italia lo que hizo posible la empresa del neorrealismo.

Fue el neorrealismo italiano el que forjó los cinco caracteres precedentes. En la situación del fin de la guerra, Rossellini descubre una realidad dispersiva y lacunar, ya en *Roma, città aperta*, pero sobre todo en *Païsa*, serie de choques fragmentarios, cortajeados, que ponen en cuestión la forma SAS de la imagen-

17. Véase el violento texto de R. S. Warshow, reproducido en *Le néoréalisme italien, Etudes cinématographiques*, págs. 140-142. Procediendo de una parte de América, siempre habrá algún rencor contra el neorrealismo italiano, que «osa» instaurar una concepción distinta del cine. El escándalo Ingrid Bergman también presenta ese aspecto: convertida en hija adoptiva de América, no abandona simplemente a su familia por Rossellini, sino que abandona al cine de los vencedores.

acción. Y es más bien la crisis económica de posguerra lo que inspira a De Sica y lo induce a fracturar la forma ASA: ya no hay vector o línea de universo que prolongue y empalme los acontecimientos de *Ladrón de bicicletas*; la lluvia siempre puede interrumpir o desviar la búsqueda al azar, el vagabundeo del hombre y del niño. La lluvia italiana pasa a ser signo del tiempo muerto y de la interrupción posible. Y también el robo de bicicleta, o incluso los insignificantes sucesos de *Umberto D*, tienen una importancia vital para los protagonistas. Sin embargo, *Los inútiles* de Fellini no sólo hacen patente la insignificancia de los acontecimientos, sino también la incertidumbre de sus conexiones y su no pertenencia a quienes los padecen, en esta nueva forma del vagabundeo. En la ciudad en demolición o en reconstrucción, el neorealismo hace proliferar los espacios cualesquiera, cáncer urbano, tejido desdiferenciado, terrenos baldíos, que contrastan con los espacios determinados del viejo realismo.¹⁸ Y lo que asciende por el horizonte, lo que en este mundo se perfila, lo que va a imponerse en un tercer momento, no es siquiera la realidad cruda, sino su doble, el reino de los tópicos, en el interior tanto como en el exterior, en la cabeza y en el corazón de las gentes tanto como en el espacio entero. Lo que *Païsa* proponía, ¿no eran ya todos los tópicos posibles del encuentro América-Italia? En *Te querré siempre*, Rossellini hace un catálogo de los tópicos de la pura italianidad, tal como la ve la burguesía de paseo, volcán, estatuas de museo, santuario de los cristianos... En *El general de la Rovere*, traza el tópico de la fabricación de un héroe. De una manera muy especial, fue Fellini quien puso sus primeras películas bajo el signo de la fabricación, localización y proliferación de los tópicos, exteriores e interiores: la fotonovela de *El jeque blanco*, la todo-encuesta de *Agenzia matrimoniale*, los clubes nocturnos, music-halls y circos, y después todos los ritornelos que consuelan o desesperan. ¿Había que atribuir a alguien el gran complot que organizaba esta miseria y para el cual Italia tenía ya listo un nombre, la Mafia? Francesco Rossi delineaba el retrato sin rostro del bandido *Salvatore Giuliano*, modelando su historia según los roles prefabri-

18. Véase los dos número de *Cinématographe* sobre el neorealismo, 42 y 43, diciembre de 1978 y enero de 1979, en particular los artículos de Sylvie Trosa y de Michel Devillers.

cados que le imponía un poder inasignable, conocido tan sólo por sus efectos.

El neorrealismo tenía ya una elevada concepción técnica de las dificultades con que tropezaba y de los recursos que inventaba; pero también poseía una firme conciencia intuitiva de la nueva imagen naciente. Fue más bien por la vía de una conciencia intelectual y reflexiva como la *nouvelle vague* francesa supo asumir por cuenta propia esa mutación. Ahora la forma-vagabundeo se libera de las coordenadas espacio-temporales que aún le quedaban del viejo realismo social, y se pone a valer por sí misma como expresión de una nueva sociedad, de un nuevo presente puro: el ir y venir París-provincias y provincias-París en Chabrol (*Le beau Serge* y *Los primos*); errancias que se han vuelto analíticas, instrumentos de un análisis del alma, en Rohmer (la serie de los *Cuentos morales*) y en Truffaut (la trilogía *El amor a los 20 años*, *Besos robados* y *Domicilio conyugal*); la encuesta-paseo de Rivette (*Paris nous appartient*); los paseos-fuga de Truffaut (*Tirez sur le pianiste*) y sobre todo de Godard (*Al final de la escapada*, *Pierrot le fou*). 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. Al título del film de Rivette responde como un eco la fórmula-canción de Péguy, «Paris no pertenece a nadie». Y, en *L'amour fou* de Rivette, los comportamientos dan lugar a posturas asilares, a actos explosivos que fracturan las acciones de los personajes tanto como los eslabonamientos de la pieza que repiten. Lo que tiende a desaparecer en esta nueva clase de imagen son los vínculos sensorio-motores, toda una continuidad sensorio-motriz que constituía lo esencial de la imagen-acción. No sólo la célebre escena de *Pierrot le fou*, «no sé qué hacer», donde la *bal(l)ade* se convierte insensiblemente en poema cantado y bailado; sino también toda una ascensión de trastornos sensoriales y motores, indicados apenas de ser preciso, movimientos en falso, ligero torcimiento de las perspectivas, aminoración del tiempo, alteración de los gestos (*Los carabineros* de Godard, *Tirez sur le pianiste* o *Paris nous appartient*).¹⁹

19. Claude Ollier, *Souvenirs écran*, Cahiers du cinéma-Gallimard, pá.

La acción falsa pasa a ser el signo de un nuevo realismo, por oposición a la verdadera del antiguo. Desmañados encuentros cuerpo a cuerpo, puñetazos y disparos desajustados, todo un desfase de la acción y de la palabra sustituyen a los duelos demasiado perfectos del realismo americano. Eustache hará decir al personaje de *La maman et la putain*: «Cuanto más falso parece uno, más lejos llega, lo falso es lo que está más allá.»

Bajo esta potencia de lo falso todas las imágenes se vuelven tópicos, bien sea porque se muestra su torpeza, bien porque se denuncia su aparente perfección. Los gestos torcidos de *Los carabineros* tienen por correlato la serie de postales que traen de la guerra. Los tópicos exteriores, ópticos y sonoros, tienen por correlato los tópicos interiores o psíquicos. Tal vez sea en las perspectivas del nuevo cine alemán donde este elemento conocerá su pleno desarrollo: Daniel Schmid inventa una lentitud que posibilita el desdoblamiento de los personajes, como si estuviesen al lado de lo que dicen y hacen y eligiesen entre los tópicos exteriores aquel que van a encarnar desde dentro, en una permutabilidad perpetua del adentro y el afuera (ya *La Paloma*, pero sobre todo *Schatten der engel*, donde «el judío podría ser el fascista, la prostituta podría ser el rufián...», en una partida de naipes que hace que cada jugador sea él mismo una carta, pero una carta jugada por otra).²⁰ Si esto es así, ¿cómo no creer en una conspiración mundial difusa, empresa de sometimiento generalizado que se extiende por cada lugar del espacio cualquiera y propaga la muerte por doquier? En Godard, *El soldadito*, *Pierrot le fou*, *Made in U.S.A.*, *Week-end* con su *maquis* de resistencia final, atestiguan diversamente una confabulación inextricable. Y Rivette, desde *Paris nous appartient* a *Pont du Nord*, pasando por *La religiosa*, no cesará de invocar

gina 58. Fue Robbe-Grillet quien había insistido sobre la importancia del detalle que «falsea», viendo en él un signo de la realidad por oposición al realismo, o de la verdad por oposición al verismo: *Pour un nouveau roman*, Ed. de Minuit, pág. 140.

20. Véase *Dossier Daniel Schmid*, Ed. L'Age d'homme, págs. 78-86 (especialmente lo que Schmid llama «los tópicos papel maché»). Pero Schmid es perfectamente consciente del peligro de no dejar al cine más que una función de parodia (pág. 78): así, los tópicos proliferan sólo para que algo se desprenda de ellos. En *Schatten der engel*, dos personajes se desprenden de los tópicos que los asaltan desde fuera y desde dentro, el judío y la prostituta, porque han sabido conservar el sentimiento del «miedo».

una conspiración mundial que distribuye roles y situaciones en una suerte de maléfico juego de la oca.

Pero si todo son tópicos, y complot para intercambiarlos y propagarlos, parecería que no existiese otra salida que un cine de la parodia y del desprecio, como en ocasiones se reprochó a Chabrol y a Altman. ¿Qué querían decir en cambio los neorrealistas, cuando hablaban del respeto y el amor necesarios para el nacimiento de la nueva imagen? Lejos de atenerse a una conciencia crítica negativa o paródica, el cine se embarcó en su más elevada reflexión, y no cesó de profundizarla y desarrollarla. En Godard hallaríamos fórmulas que expresan el problema: si las imágenes se han vuelto tópicos, en el interior y en el exterior, ¿cómo desprender de todos esos tópicos una Imagen, «justo una imagen», una imagen mental autónoma? Del conjunto de tópicos *debe* brotar una imagen... ¿Con qué política y qué consecuencias? ¿Qué cosa es una imagen que no sería un tópico? ¿Dónde termina el tópico y dónde empieza la imagen? Pero si la pregunta no tiene respuesta inmediata, es precisamente porque los caracteres precedentes en su conjunto no constituyen la nueva imagen mental buscada. Los cinco caracteres forman una envoltura (incluidos los tópicos físicos y psíquicos), son una condición necesaria exterior, pero no constituyen la imagen aunque la hagan posible. Y aquí es donde se puede evaluar la semejanza y la diferencia con Hitchcock. La *nouvelle vague* podía ser llamada, con todo derecho, hitchcocko-marxiana, más bien que «hitchcocko-hawksiana». Al igual que Hitchcock, quería llegar a las imágenes mentales y a las figuras de pensamientos (terceidad). Pero mientras que Hitchcock veía en ellas una suerte de complemento que debía prolongar y completar el tradicional sistema «percepción-acción-afección», la *nouvelle vague* descubría, en esas imágenes, por el contrario, una exigencia que bastaba para fracturar todo el sistema, para separar la percepción de su prolongamiento motor, para separar la acción del hilo que la unía a una situación, y la afección, de la adherencia o pertenencia a personaes. La nueva imagen no sería, por tanto, una consumación del cine, sino una mutación. Lo que Hitchcock rechazaba constantemente, ahora en cambio había que quererlo. Era preciso que la imagen mental no se contentara con tejer un conjunto de relaciones, sino que formara una nueva sustancia. Era preciso que se hiciera verdaderamente pensada y pensante,

aun si para eso tenía que hacerse más «difícil». *Había dos condiciones*. Por una parte, exigiría y supondría una puesta en crisis de la imagen-acción, y también de la imagen-percepción y de la imagen-afección, sin perjuicio de descubrir «tópicos» por todas partes. Pero, por la otra, esta crisis no valdría por sí misma, no sería más que la condición negativa para el surgimiento de la nueva imagen pensante, aun si había que ir a buscarla más allá del movimiento.

Glosario

IMAGEN-MOVIMIENTO: conjunto acentrado de elementos variables que actúan y reaccionan unos sobre otros.

CENTRO DE IMAGEN: desviación entre un movimiento recibido y un movimiento ejecutado, entre una acción y una reacción (intervalo).

IMAGEN-PERCEPCION: conjunto de elementos que actúan sobre un centro y que varían con respecto a él.

IMAGEN-ACCION: reacción del centro al conjunto.

IMAGEN-AFECCION: lo que ocupa la desviación entre una acción y una reacción, lo que absorbe una acción exterior y reacciona por dentro.

*

IMAGEN-PERCEPCION (la cosa)

Dicisigno: término creado por Peirce para designar sobre todo el signo de la proposición en general. Aquí empleado con relación al caso especial de la «proposición indirecta libre» (Pasinoli). Es una percepción dentro del *cuadro* de otra percepción. Es el estatuto de la percepción sólida, geométrica y física.

Reume: no confundirlo con el «rema» de Peirce (palabra). Es la percepción de lo que atraviesa el cuadro o fluye. Estatuto líquido de la percepción misma.

Gramma (engrama o fotograma): no confundirlo con una fotografía. Es el elemento genético de la imagen-percepción, inseparable como tal de ciertos dinamismos (inmovilización, vibración, parpadeo, bucle, repetición, aceleración, aminoración, etc.). Estatuto gaseoso de una percepción molecular.

IMAGEN-AFECCION (la cualidad o la potencia)

Icono: utilizado por Peirce para designar un signo que remite a su objeto por caracteres internos (semejanza). Empleado aquí para designar el afecto en cuanto *expresado* por un rostro, o por un equivalente de rostro.

Cualisigno (o potisigno): término creado por Peirce para designar una cualidad que es un signo. Aquí empleado para designar el afecto en cuanto expresado (o expuesto) en un *espacio cualquiera*. Un espacio cualquiera es, bien un espacio vaciado, bien un espacio donde el empalme de las partes no es fijo o fijado.

Dividual: lo que no es ni indivisible ni divisible sino que se divide (o se reúne) cambiando de naturaleza. Es el estatuto de la entidad, es decir, de lo que se manifiesta en una expresión.

IMAGEN-PULSION (la energía)

Síntoma: designa las cualidades o potencias referidas a un *mundo originario* (definido por pulsiones).

Fetiché: pedazo arrancado por la pulsión a un medio real, y correspondiente al mundo originario.

IMAGEN-ACCION (la fuerza o el acto)

Synsigno (o englobante): corresponde al «sinsigno» de Peirce. Conjunto de cualidades y potencias en cuanto actualizadas en un estado de cosas, constituyendo desde ese momento un *medio real* alrededor de un centro, una situación con respecto a un sujeto: espiral.

Binomio: todas las formas de duelos que constituyen las acciones de uno o varios sujetos en el medio real.

Huella: vínculo interior entre la situación y la acción.

Índice: utilizado por Peirce para designar un signo que re-

mite a su objeto por un vínculo de hecho. Aquí empleado para designar el vínculo de una acción (o de un efecto de acción) con una situación que no está dada, sino que es solamente inferida, o que permanece equívoca y reversible. En este sentido se distinguen *índices de falta* e *índices de equivocidad*: los dos sentidos de la elipse.

Vector (o línea de universo): línea quebrada que une puntos singulares o momentos señalados en la cúspide de su intensidad. El espacio vectorial se distingue del espacio englobante.

IMAGEN DE TRANSFORMACION (la reflexión)

Figura: signo que, en lugar de remitir a su objeto, refleja otro (*imagen escenográfica* o *plástica*); o que refleja su propio objeto pero invirtiéndolo (*imagen invertida*); o que refleja directamente su objeto (*imagen discursiva*).

IMAGEN MENTAL (la relación)

Marca: designa las relaciones naturales, es decir, los aspectos bajo los cuales ciertas imágenes están ligadas por un hábito que hace pasar de unas a otras. La *desmarca* designa una imagen arrancada de sus relaciones naturales.

Simbolo: utilizado por Peirce para designar un signo que remite a su objeto en virtud de una ley. Aquí empleado para designar el soporte de *relaciones abstractas*, es decir, de una comparación de términos con independencia de sus relaciones naturales.

Opsigno y sonsigno: imagen óptica y sonora pura que rompe los lazos sensorio-motores, desborda las relaciones y ya no se deja expresar en términos de movimiento, sino que se abre directamente al tiempo.

Índice de películas citadas

<i>Título de exhibición en España</i>	<i>Director</i>	<i>Título original</i>	<i>Páginas</i>
Acorazado Potemkin, El	Eisenstein	Bronenosez Potemkin	56, 134, 255
Adiós al macho	Ferreri	Ciao maschio	186
Aerograd	Dovjenko	Aerograd	63
Agatha et les lectures illi- mitées	Duras	Agatha et les lectures illi- mitées	178
Age d'or, L'	Buñuel	L'âge d'or	182, 183, 184, 188
Agente secreto, El	Hitchcock	The secret agent	282
Agenzia matrimoniale	Fellini	Agenzia matrimoniale	295
Aguirre, la cólera de Dios	Herzog	Aguirre, der zorn gottes	259
Al este del Edén	Kazan	East of Eden	224
Al final de la escapada	Godard	A bout de souffle	296
Alicia en las ciudades	Wenders	Alice in dem städten	41, 149
Amanecer	Murnau	Sunrise	78, 79, 84, 85, 138
Amantes crucificados, Los	Mizoguchi	Chikamatsu monogatari	269, 273
América, América	Kazan	America, America	223, 225
American Romance, An	Vidor	An American Romance	207
Amigo americano, El	Wenders	Der amerikanische freund	149
Amor a los 20 años, El	Truffaut	L'amour à vingt ans	296
Amour d'une femme, L'	Grémillon	L'amour d'une femme	119
Amour fou, L'	Rivette	L'amour fou	296
Ana Bolena	Lubitsch	Anna Boleyn	231
Angel azul, El	Sternberg	Der blaue engel	141, 173, 184
Angel exterminador, El	Buñuel	El ángel exterminador	182, 183, 184, 191
Armas al hombro	Chaplin	Shoulder arms	240
Arsenal, El	Dovjenko	Arsenal	63
Asesino vive en el 21, El	Clouzot	L'assassin habite au 21	135
Atalante, L'	Vigo	L'Atalante	67, 119
Au hasard Balthazar	Bresson	Au hasard Balthazar	167, 168

<i>Título de exhibición en España</i>	<i>Director</i>	<i>Título original</i>	<i>Páginas</i>
Avaricia	Stroheim	Greed	47, 182, 184, 185
Aventura, La	Antonioni	L'avventura	173
Aventura en Macao, Una	Sternberg	Macao	140
Baby Doll	Kazan	Baby Doll	223, 226
Ballet mécanique	Léger y Murphy	Ballet mécanique	69
Barbaroja	Kurosawa	Akahige	266
Bardo follies	Landow	Bardo follies	128
Beau mariage, Le	Rohmer	Le beau mariage	169
Beau Serge, Le	Chabrol	Le beau Serge	296
Belle Nivernaise, La	Epstein	La belle Nivernaise	118
Besos robados	Truffaut	Baisers volés	296
Bête humaine, La	Renoir	La bête humaine	193
Beyond the forest	Vidor	Beyond the forest	194
Blacksmith, The	Keaton	The blacksmith	247
Blind husbands	Stroheim	Blind husbands	182
Bola de fuego	Hawks	Ball of fire	234, 235
Bonheur, Le	Varda	Le bonheur	172, 173
Boxeador, El	Keaton	Buttling Butler	244
Break up	Ferreri	Break up	186
Bruja vampiro, La	Dreyer	Vampyr	167
Busca tu refugio	Ray	Run for cover	195
Buscavidas, El	Rosen	The hustler	208
Bye bye braverman	Lumet	Bye bye braverman	291
Caballeros las prefieren rubias, Los	Hawks	Gentlemen prefer blondes	235
Cabiria	Pastrone	Cabiria	45
Calle, La	Vidor	Street scene	207
Cameraman, El	Keaton	The cameraman	244, 245
Candilejas	Chaplin	Limelight	243
Capricho imperial	Sternberg	The scarlet empress	134, 139, 165, 166, 168
Cara a cara... al desnudo	Bergman	Ansikte mot ansikte	155
Carabineros, Los	Godard	Les carabiniers	296, 297

Casta invencible	Newman	Sometimes a great notion	30
Cautivos del mal	Minnelli	The bad and the beautiful	172
Caza humana	Losey	Figures in a landscape	200
Ceremonia secreta	Losey	Secret ceremony	197
Cerillera, La	Renoir	La petite marchande d'a- lumettes	67
Ciel est à vous, Le	Grémillon	Le ciel est à vous	119
Circo, El	Chaplin	The circus	218
Ciudadano Kane	Welles	Citizen Kane	46
Coeur fidèle	Epstein	Coeur fidèle	66, 117
Colorado Jim	Mann	The naked spur	236
Comulgantes, Los	Bergman	Nativard-igäterna	147
Con la muerte en los ta- lones	Hitchcock	North by northwest	40, 281, 282, 284
Condesa descalza, La	Mankiewicz	The barefoot contessa	194
Conflicto de los Marx, El	Hnos. Marx y V. Heerman	Animal crackers	278
Contes moraux	Rohmer	Contes moraux	116, 296
Corazón de cristal	Herzog	Herz ans clas	259
Corazones del mundo	Griffith	Hearts of the world	137
Corredor sin retorno	Fuller	Shock corridor	222
Crime de Monsieur Lange, Le	Renoir	Le crime de Monsieur Lange	42
Crimen perfecto	Hitchcock	Dial is for murder	279, 284
Cuatro jinetes del Apoca- lipsis, Los	Minnelli	The four horsemen of the Apocalypse	172
Cuentos de Canterbury	Pasolini	I racconti di Canterbury	115
Cuentos de la luna pálida de Agosto	Mizoguchi	Ugetsu monogatari	269, 270, 272
Cuentos de los crisante- mos tardíos	Mizoguchi	Zangiku monogatari	271, 273
Culpa ajena, La	Griffith	Broken blossoms	54, 134, 137
Chantaje	Hitchcock	Blackmail	283, 284
Charlot en la calle de la Paz	Chaplin	Easy Street	242

<i>Título de exhibición en España</i>	<i>Director</i>	<i>Título original</i>	<i>Páginas</i>
Chicago, año 30	Ray	Party girl	195, 196
Dames du bois de Boulogne, Les	Bresson	Les dames du bois de Boulogne	167
De brug	Ivens	De brug	162
Decamerón de Pasolini, El	Pasolini	Il Decamerone	115
Delator, El	Ford	The informer	212
Dersu Uzala	Kurosawa	Dersu Uzala	268
Desierto rojo, El	Antonioni	Deserto rosso	173
Devyat dni odnovo goda	Romm	Devyat dni odnovo goda	253
Día de boda, Un	Altman	A wedding	288
Día en las carreras, Un	Wood	A day at the races	278
Diario de una camarera	Buñuel	Le journal d'une femme de chambre	186
Días de ira	Dreyer	Dies irae	166, 168
Días sin huella	Wildier	Lost week-end	208
Dientes del diablo, Los	Ray	The savage innocents	194
Diez Mandamientos, Los	De Mille	The ten comandments	212, 213
Diligencia, La	Ford	Stagecoach	210
Dinero	L'Herbier	L'argent	71, 74, 167
Discreto encanto de la burguesía, El	Buñuel	Le charme discret de la bourgeoisie	183, 191
Dodes' ka-den	Kurosawa	Dodes' ka-den	273
Domicilio conyugal	Truffaut	Domicile conyugal	296
Don Giovanni	Losey	Don Giovanni	198, 200, 201
Dos cabalgan juntos	Ford	Two rode together	211
Dos tormentas, Las	Griffith	Way down East	53-54, 135
Dr. Mabuse, El	Lang	Dr. Mabuse, der spieler	106
Duelo al sol	Vidor	Duel in the sun	194
Easy rider	Hopper y P. Fonda	Easy rider	289
Eclipse, El	Antonioni	L'eclisse	29, 173
Eldorado	L'Herbier	El Dorado	66, 75, 110, 233, 234
Eldorado	Hawks	El Dorado	289

Embrujo de Shangai, El	Sternberg	Shangai gesture	140, 141, 168
Emperatriz Yang-Kwei			
Fei, La	Mizoguchi	Yoki-hi	272
En busca del fuego	Annaud	La guerre du feu	182
En el curso del tiempo	Wenders	Im lauf der zeit	41, 149
Encadenados	Hitchcock	Notorious	282, 284
Enigma de Gaspar Hauser, El	Herzog	Kaspar Hauser	260, 261
Enoch Arden	Griffith	Enoch Arden	53, 133
Enviado especial	Hitchcock	Foreign correspondant	284
Esposas frivolas	Stroheim	Foolish wives	79, 182, 183, 187
Estos son los condenados	Losey	Dawned	200, 201
Etrange Monsieur Victor, L'	Grémillon	L'étrange Monsieur Victor	71
Europa 1951	Rossellini	Europa 51	175
Eva	Losey	Eva	200
Expreso de Shangai, El	Sternberg	Shangai Express	141, 165, 168
Extraños en un tren	Hitchcock	Strangers on a train	280
Faces	Cassavettes	Faces	176
Falso culpable	Hitchcock	The wrong man	283
Fanny y Alexander	Bergman	Fanny och Alexander	155
Fatal glass of beer, The	Fields	The fatal glass of beer	219
Fausto	Murnau	Faust	39, 44, 78, 82, 84, 138
Fête espagnole, La	Dulac	La fête espagnole	286
Fiera de mi niña, La	Hawks	Bringing up baby	235
Film	Beckett	Film	101, 102
Fin de San Petersburgo, El	Pudovkin	Koniets Sankt Petersburga	62
Fines terrae	Epstein	Finis terrae	118
Fitzcarraldo	Herzog	Fitzcarraldo	259
Frankenstein	Whale	Frankenstein, the man	
Frenesí	Hitchcock	who made a monster	80
Gabinete del Dr. Caligari, El	Wienne	Frenzy	37
		Das kabinettt des Dr. Caligari	78

<i>Título de exhibición en España</i>	<i>Director</i>	<i>Título original</i>	<i>Páginas</i>
Gardiens du phare	Grémillon	Gardiens du phare	71, 118
General de la Rovere, El	Rossellini	General della Rovere	295
Georgia	Penn	Georgia	222
Gertrud	Dreyer	Gertrud	47, 158, 168
Gigi	Minnelli	Gigi	172
Gloria	Cassavettes	Gloria	176
Gólem, El	Wegener	Der Golem	80, 82, 138
Gran dictador, El	Chaplin	The great dictator	241, 242
Gritos y susurros	Bergman	Viskningar och rop	155
Grupo salvaje	Peckinpah	The wild bunch	236
Halcón maltés, El	Huston	The maltese falcon	232
Hello sister	Stroheim	Hello sister	189
Hermanas de Gion, Las	Mizoguchi	Gion no shimai	271
Héroe del río, El	Keaton	Steamboat Bill Junior	244
Héroe sacrilego, El	Mizoguchi	Shin heike monogatari	270
Higt sign, The	Keaton	The Higt sign	248
Hombre, Un	Ritt	Hombre	235
Hombre de la cámara, El	Vertov	Cieloviek, S Kinoapparaton	65, 124
Hombre del Oeste, El	Mann	Man of the West	235
Hombre mosca, El	Lloyd	Safety Last	240
Hombre que mató a Li- berty Valance, El	Ford	The man who shot Li- berty Valance	211, 219, 220
Hombres intrépidos	Ford	The long voyage home	251
Homme du large, L'	L'Herbier	L'homme du large	117
Homunculus	Rippert	Homunculus	78
Huelga, La	Eisenstein	Stachka	257
Huevo de la serpiente, El	Bergman	The serpent's egg	149
Hundimiento de la casa Usher, El	Epstein	La chute de la maison Usher	72
Idiota, El	Kurosawa	Hakuchi	267
Images pour Debussy	Mitry	Images pour Debussy	69, 118
Infierno del odio, El	Kurosawa	Tengoku no jigoku	264, 265

Inhumaine, L'	L'Herbier	L'inhumaine	71
Inocente, El	Visconti	L'inocente	193
Intolerancia	Griffith	Intolerance	29, 54, 55, 212, 214
Inútiles, Los	Fellini	I vitelloni	295
Iván el Terrible	Eisenstein	Ivan Groznij	57, 220, 255
Jeque blanco, El	Fellini	Lo sceicco bianco	109, 295
Johnny Guitar	Ray	Johnny Guitar	195
Journal d'un curé de campagne, Le	Bresson	Le journal d'un curé de campagne	159, 165
Joven Lincoln, El	Ford	Young Mr. Lincoln	213
Jungla de asfalto, La	Huston	Asphalt Jungle	209
Kagemusha	Kurosawa	Kagemusha	264, 267
Killing of a Chinese boogie, The	Cassavettes	The killing of a Chinese bookie	176, 289
Ladrón de bicicletas	De Sica	Ladri di biciclette	295
Lancelot du Lac	Bresson	Lancelot du Lac	160, 165, 167
Land des schweigens und der dunkelheit	Herzog	Land des schweigens und der dunkelheit	260, 261
Legión de los hombres sin alma, La	Halperin	White Zombie	80
Ley del silencio, La	Kazan	On the waterfront	223, 226
Ley de la hospitalidad, La	Keaton	Our hospitality	244, 246
Lluvia	Ivens	La pluie	162
Lo viejo y lo nuevo	Eisenstein	Staroe i novoe	56, 59, 60, 133, 143, 255
Loco del pelo rojo, El	Minnelli	Lust for life	173
Long, long trailer, The	Minnelli	The long, long trailer	173
Luces de la ciudad	Chaplin	City lights	239, 240
Lulú	Pabst	Lulú	78, 135, 136, 184
Lumière d'été	Grémillon	Lumière d'été	118
Luna de miel	Stroheim	Honey moon	190
M o el vampiro de Dusseldorf	Lang	Mürder inter uns	205, 217, 219
Ma nuit chez Maud	Rohmer	Ma nuit chez Maud	169
Madame Dubarry	Lubitsch	Madame du Barry	231
Made in USA	Godard	Made in USA	297

<i>Título de exhibición en España</i>	<i>Director</i>	<i>Título original</i>	<i>Páginas</i>
Madre, La	Pudovkin	Mat	62
Maldone	Grémillon	Maldone	66, 118
Maman et la putain, La	Eustache	La maman et la putain	297
Maquinista de la General, El	Keaton	The General	244, 247
Marcha nupcial, La	Stroheim	The wedding march	190
Marquise d'O, La	Rohmer	Die marquise von O...	115
Marruecos	Sternberg	Morocco	165
Más allá de la duda	Lang	Beyond a reasonable doubt	232
Matanza, La	Griffith	The Massacre	53
Matrimonio original	Hitchcock	Mr. and Mrs. Smith	282
Mayor Dundee	Peckinpah	Major Dundee	236
Memorias de una doncella	Renoir	The diary of a chamber maid	193
Mensajero, El	Losey	The go-between	197, 198
Mépris, Le	Godard	Le mépris	175
Mercenario, El	Kurosawa	Yojinbo	265
Metrópolis	Lang	Metropolis	30, 79, 81, 82
Millón, El	Clair	Le million	68
Moana	Flaherty	Moana	207
Moderno Sherlock Hol- mes, El	Keaton	Sherlock Junior	245, 246
Modesty Blaise	Losey	Modesty Blaise	200
Momentum	Belson y Jacobs	Momentum	127
Monsieur Verdoux	Chaplin	Monsieur Verdoux	241, 242
Mor-Vran	Epstein	Mor-Vran	118
Muelles de Nueva York, Los	Sternberg	The docks of New York	140
Muerte en este jardín, La	Buñuel	La mort en ce jardin	182
Mujer de París, Una	Chaplin	A woman of Paris	228, 229
Mujer maldita, La	Losey	Boom	200

Mujer pantera, La	Tourneur	Cat people	164
Mujer para dos, Una	Lubitsch	Design for living	228
Mujeres enamoradas	Russell	Women in love	135
Nacimiento de una na- ción, El	Griffith	The birth of a nation	45, 53, 137
Nana	Renoir	Nana	193
Nanuk el esquimal	Flaherty	Nanook of the North	206
Napoleón	Gance	Napoleon	72, 75, 76
Nashville	Altman	Nashville	288, 290, 292
Navigante, El	Keaton	The navigator	244, 247
Nazarín	Buñuel	Nazarín	185
Network, un mundo im- placable	Lumet	Network	292
Nibelungos, Los	Lang	Die Niebelungen	30, 78, 81, 138
Noche de Arabia, Una	Lubitsch	Sumurun	231
Nosferatu	Herzog	Nosferatu	260
Nosferatu	Murnau	Nosferatu	82, 83, 84, 138
Novia de Frankenstein, La	Whale	The bride of Franken- stein	80
Novia era él, La	Hawks	I was a male war bride	235
Novias de Drácula, Las	Fisher	Brides of Dracula	164, 187
Nuevo Fantomas, El	Murnau	Phantom	80
Obyknovennie fashizm	Romm	Obyknovennie fashizm	253
Octava mujer de Barba Azul, La	Lubitsch	Bluebeard's eight wife	229
Octubre	Eisenstein	Oktjabr	59, 255
O-Haru, mujer galante	Mizoguchi	Saikaku ichidai onna	273
Olvidados, Los	Buñuel	Los olvidados	183
On dangerous ground	Ray	On dangerous ground	195
One week	Keaton	One week	246
Ossesione	Visconti	Ossesione	193
Otro señor Klein, El	Losey	M. Klein	198, 199, 200
Pacific 231	Mitry	Pacific 231	69, 118
Padrino, El	Coppola	The godfather	292
Païsa	Rossellini	Païsa	294, 295

<i>Título de exhibición en España</i>	<i>Director</i>	<i>Título original</i>	<i>Páginas</i>
Pájaros, Los	Hitchcock	The birds	38, 284
Palabra, La	Dreyer	Ordet	47, 158, 166, 168
Paloma, La	Schmid	La Paloma	297
Pan nuestro de cada día, El	Vidor	Our daily bread	207
Pandora	Lewin	Pandora and the flying dutchman	110, 194
Pánico en la escena	Hitchcock	Stage fright	279
Pareja perfecta, Una	Altman	A perfect couple	291
Paris nous appartient	Rivette	Paris nous appartient	296, 297, 298
Paris qui dort	Clair	Paris qui dort	70, 124
Pasión bajo la niebla	Vidor	Ruby Gentry	194
Passion de Jeanne d'Arc, La	Dreyer	La Passion de Jeanne d'Arc	32, 107, 156
Pequeño gran hombre	Penn	Little big man	236
Perceval	Rohmer	Perceval	115
Pero, ¿quién mató a Ha- rry?	Hitchcock	The trouble with Harry	282
Perro rabioso, El	Kurosawa	Nora-inu	264
Persona	Bergman	Persona	147, 155
Phenomena	Belson y Jacobs	Phenomena	127
Photogénie mécanique, La	Grémillon	La photogénie mécanique	69
Photogénies	Epstein	Photogénies	69
Pickpocket	Bresson	Pickpocket	159, 160, 165, 167
Pierrot le fou	Godard	Pierrot le fou	296, 297
Pirata, El	Minnelli	The pirate	172
Pocilga, La	Pasolini	Porcile	182
Pointe courte, La	Varda	La pointe courte	172
Pont du Nord	Rivette	Pont du Nord	297
Primos, Los	Chabrol	Les cousins	296
Príncipe de la ciudad	Lumet	Prince of the city	292
Procès de Jeanne d'Arc, Le	Bresson	Le procès de Jeanne d'Arc	159

Proceso, El	Welles	The trial	39
Psicosis	Hitchcock	Psycho	40
Pushka	Romm	Pushka	252
Qué verde era mi valle	Ford	How green was my valley	209
¡Que viva México!	Eisenstein	¡Que viva México!	257
Quimera del oro, La	Chaplin	The gold rush	239
Quintet	Altman	Quintet	288
Rebelde sin causa	Ray	Rebel without a cause	195
Recuerda	Hitchcock	Spellbound	28
Région centrale, La	Snow	La région centrale	127, 176
Règle du jeu, La	Renoir	La règle du jeu	67
Reina Kelly, La	Stroheim	Queen Kelly	79, 82, 182, 183, 186
Religiosa, La	Rivette	La religieuse	297
Remordimiento	Lubitsch	Broken lullaby	31, 106
Remorques	Grémillon	Remorques	119
Reportero, El	Antonioni	Profession reporter	173
Rey de la comedia, El	Scorcese	King of comedy	291
Rey de reyes	Ray	King of kings	194
Rey de los cowboys, El	Keaton	Go west	247
Rey en Nueva York, Un	Chaplin	A king in New York	243
Rhythmus	Richter	Rhythmus	85
Ring, The	Hitchcock	The ring	284
Río Bravo	Hawks	Río Bravo	234
Río de sangre	Hawks	Big sky	209, 233, 234
Río Lobo	Hawks	Río Lobo	233
Río Rojo	Hawks	Red river	233
Roma, citta aperta	Rossellini	Roma, citta aperta	294
Rueda, La	Gance	La roue	47, 68, 72, 75, 109
Sabotaje	Hitchcock	Sabotage	281
Saga of Anatahan, The	Sternberg	The saga of Anatahan	139
Salvatore Giuliano	Francesco Rossi	Salvatore Giuliano	295
Sansón y Dalila	De Mille	Samson and Delilah	213, 215, 220
Scarecrow, The	Keaton	The scarecrow	246
Scarface	Hawks	Scarface	208
Schatten der engel	Schmid	Schatten der engel	297

<i>Título de exhibición en España</i>	<i>Director</i>	<i>Título original</i>	<i>Páginas</i>
Serpico	Lumet	Serpico	289
Sexta parte del mundo, La	Vertov	Ciestaia ciast mirva	124
Shadows	Cassavettes	Shadows	176
Shors	Dovjenko	Shors	63
Siete valientes, Los	Kurosawa	Schinin no samurai	264, 268
Silencio, El	Bergman	Tystnaden	155
Simón del desierto	Buñuel	Simón del desierto	182
Sirviente, El	Losey	The servant	197, 198, 200
Soga, La	Hitchcock	Rope	47, 279
Soldadito, El	Godard	Le petit soldat	297
Sombra de una duda, La	Hitchcock	The shadow of a doubt	281
Sombras	Robinson	Schatten	163, 164
Sombrero de paja en Italia, Un	Clair	Un chapeau de paille d'Italie	68
Sonata de otoño	Bergman	Autumn sonata	147
Sospecha	Hitchcock	Suspicion	28, 275, 282
Soy un fugitivo	Le Roy	I am a fugitive from a chain gang	30
Stroszek	Herzog	Stroszec	260
Sueño eterno, El	Hawks	The big sleep	232
Sun also rises, The	King	The sun also rises	194
Supergolpe en Manhattan	Lumet	The Anderson tapes	292
Susana, carne y demonio	Buñuel	Susana, carne y demonio	185, 187, 188
Sylvester	Pick	Sylvester	78
Tabú	Murnau	Tabu	84, 163
Tarde de perros	Lumet	Dog day afternoon	289
Taris, roi de l'eau	Vigo	Taris, roi de l'eau	121
Tartufo o el hipócrita	Murnau	Tartüff	110, 163, 231
Taxi-driver	Scorcese	Taxi-driver	289, 291
Te querré siempre	Rossellini	Viaggio in Italia	295
Tempestad sobre Asia	Pudovkin	Potomok Ghingis Khana	62, 253
Teorema	Pasolini	Teorema	187

Tercer hombre, El	Reed	The third man	39
Testamento del Dr. Mabuse, El	Lang	Das testament von Dr. Mabuse	219, 292
Tiempos modernos	Chaplin	Modern times	239, 242
Tierra, La	Dovjenko	Zemlia	63
Tierra de faraones	Hawks	Land of the pharaons	215, 234
Tierras lejanas	Mann	The far country	237
Time without pity	Losey	Time without pity	197, 198, 200
Tirez sur le pianiste	Truffaut	Tirez sur le pianiste	296, 297
To be or not to be	Lubitsch	To be or not to be	230
Too late blues	Cassavettes	Too late blues	176, 289
Torrent, Le	L'Herbier	Le torrent	117
Traición en Fort King	Boetticher	Seminole	235
Trama, La	Hitchcock	Family plot	285
Treinta y nueve escalones	Hitchcock	The 39 steps	284
Tres edades, Las	Keaton	The three ages	214, 245, 246
Trono de sangre	Kurosawa	Kumonosu-Jo	266
Truite, La	Losey	La truite	198, 200
Turksib	Turin	Turksib	68
Ultimo, El	Murnau	Der letzte mann	41, 77, 78, 111, 184
Umberto D	De Sica	Umberto D	295
Uvas de la ira, Las	Ford	The grapes of wrath	220, 221
Variété	Dupont	Variété	77, 111, 117
Ventana indiscreta, La	Hitchcock	Rear window	28, 281, 284, 285
Venus rubia, La	Sternberg	Blonde Venus	165, 166
Verano con Mónica, Un	Bergman	Sommaren med Monika	140
Vergüenza, La	Bergman	Skammen	149
Vértigo (De entre los muertos)	Hitchcock	Vertigo	40, 285
Vía Láctea, La	Buñuel	La voie Lactée	184, 192
Viento, El	Sjöström	The wind	205
Violanta	Schmid	Violanta	175
Viridiana	Buñuel	Viridiana	188
Viuda alegre, La	Stroheim	The merry widow	186
Vivir	Kurosawa	Ikirn	268

<i>Título de exhibición en España</i>	<i>Director</i>	<i>Título original</i>	<i>Páginas</i>
Vuelve a mi lado	Minnelli	On a clear day you can see forever	172
Wagonmaster	Ford	Wagonmaster	210, 211, 233
Wawe length	Snow	Wave length	176
Week-end	Godard	Week-end	297
White dog	Fuller	White dog	222
Winchester 73	Mann	Winchester 73	106
Wind across the everglades	Ray	Wind across the everglades	196
Woyzeck	Herzog	Woyzeck	260
...Y el mundo marcha	Vidor	The crowd	41, 207
Yo anduve con un zombie	Tourneur	I walked with a zombie	164
Yo confieso	Hitchcock	I confess	280
Yolanda and the thief	Minnelli	Yolanda and the thief	172
Zabriskie Point	Antonioni	Zabriskie Point	173
Zvenigora	Dovjenko	Zvenigora	63

Este estudio no es una historia del cine, sino un ensayo de clasificación de las imágenes y de los signos tal como aparecen en el cine. Se considera aquí un primer tipo de imagen, la imagen-movimiento, con sus variedades principales, imagen-percepción, imagen-afección, imagen-acción, y los signos (no lingüísticos) que las caracterizan. Unas veces la luz entra en lucha con las tinieblas, y otras desarrolla su relación con el blanco. Las cualidades y potencias se expresan sobre rostros, o bien se exponen en «espacios cualesquiera», mientras que otras veces revelan mundos originarios o se actualizan en medios supuestamente reales. Los grandes autores del cine inventan y componen, cada uno a su manera, imágenes y signos. No son comparables únicamente con pintores, arquitectos, músicos, sino también con pensadores. Quejarse de, o celebrar, la invasión del pensamiento por el audiovisual no es suficiente; hay que mostrar de qué manera opera el pensamiento con los signos ópticos y sonoros de la imagen-movimiento, y también de una imagen-tiempo más profunda, para producir a veces grandes obras.