

La imagen-tiempo

Estudios sobre cine 2

Gilles Deleuze

Paidós Comunicación



La imagen-tiempo

Gilles Deleuze

La imagen-tiempo

Estudios sobre cine 2



Ediciones Paidós
Barcelona - Buenos Aires - México

Título original: *L'image-temps. Cinéma 2*
Publicado en francés por Les Editions de Minuit, París, 1985

Traducción de Irene Agoff
Asesoramiento cinematográfico de Joaquim Jordà

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

Cubierta de Mario Eskenazi

1.ª edición, 1987

Todos los derechos reservados. Ninguna parte de este libro puede ser reproducida, transmitida o almacenada, sea por procedimientos mecánicos, ópticos o químicos, incluidas las fotocopias, sin permiso del propietario de los derechos.

© 1985 by Les Editions de Minuit
© de todas las ediciones en castellano,
Ediciones Paidós Ibérica, S. A.;
Mariano Cubí, 92; 08021 Barcelona;
y Editorial Paidós, SAICF;
Defensa, 599; Buenos Aires.

ISBN: 84-7509-414-7
Depósito legal: B-42.198/1986

Impreso en Huropesa;
Recaredo, 2; 08005 Barcelona

Impreso en España - Printed in Spain

Indice

1. Más allá de la imagen-movimiento

¿Cómo definir el neorrealismo? Las situaciones ópticas y sonoras, por oposición a las situaciones sensoriomotrices: Rossellini-De Sica. Opsignos y sonsignos: objetivismo-subjetivismo, real-imaginario. La *nouvelle vague*: Godard y Rivette. Los tactisignos (Bresson) / 11

Ozu, inventor de las imágenes ópticas y sonoras puras. La banalidad cotidiana. Espacios vacíos y naturalezas muertas. El tiempo como forma inmutable / 26

Lo intolerable y la videncia. De los tópicos a la imagen. Más allá del movimiento: no sólo los opsignos y sonsignos, sino también los cronosignos, los lectosignos, los noosignos. Ejemplo de Antonioni / 32

2. Recapitulación de las imágenes y los signos

Cine, semiología y lenguaje. Objetos e imágenes / 43

Semiótica pura: Peirce, y el sistema de las imágenes y los signos. La imagen-movimiento, materia signalética y rasgos de expresión no lingüísticos (el monólogo interior) / 50

La imagen-tiempo, y su subordinación a la imagen-movimiento. El montaje como representación indirecta del tiempo. Las aberraciones de movimiento. La emancipación de la imagen-tiempo: su presentación directa. Diferencia relativa entre el clásico y el moderno / 56

3. Del recuerdo a los sueños (Tercer comentario de Bergson.)

Los dos reconocimientos según Bergson. Los circuitos de la imagen óptica y sonora. Personajes de Rossellini / 67

De la imagen óptica y sonora a la imagen-recuerdo. Flash-back y circuitos. Los dos polos del flash-back: Carné, Mankiewicz. El tiempo que se bifurca, según Mankiewicz. Insuficiencia de la imagen-recuerdo / 71

Circuitos cada vez más grandes. De la imagen óptica y sonora a la imagen-sueño. El sueño explícito y su ley. Sus dos polos: René Clair y Buñuel. Insuficiencia de las imágenes-sueño. El «sueño implicado»: los movimientos de mundo. Lo maravilloso y la comedia musical. De Donen y Minnelli a Jerry Lewis. Las cuatro edades del burlesco. Lewis y Tati / 80

4. Los cristales de tiempo

Lo actual y lo virtual: el más pequeño circuito. La imagen-cristal. Las distinciones indiscernibles. Los tres aspectos del circuito cristalino (ejemplos diversos). La cuestión ambigua del film dentro del film: el dinero y el tiempo, el arte industrial / 97

Lo actual y lo virtual según Bergson. Tesis bergsonianas sobre el tiempo: la fundación del tiempo / 110

Los cuatro estados del cristal y el tiempo. Ophuls y el cristal perfecto. Renoir y el cristal fisurado. Fellini y la formación del cristal. Problema de la música de cine: cristal sonoro, galope y ritornelo (Nino Rota). Visconti y el cristal en descomposición: los elementos de Visconti / 116

5. Puntas de presente y capas de pasado (Cuarto comentario de Bergson)

Las dos imágenes-tiempo directas: coexistencia de las capas de pasado (aspectos), simultaneidad de las puntas de presente (acentos). La segunda imagen-tiempo: Robbe-Grillet, Buñuel. Las diferencias inexplicables. Real e imaginario, verdadero y falso / 135

La primera imagen-tiempo: las capas de pasado según Orson Welles. Las cuestiones de la profundidad de campo. Metafísica de la memoria: los recuerdos evocables inútiles (imágenes-recuerdo), los recuerdos inevocables (alucinaciones). La progresión de los films de Welles. La memoria, el tiempo y la tierra / 144

Las capas de pasado según Resnais. Memoria, mundo y edades del mundo: la progresión de los films. Las leyes de transformación de las capas, las alternativas indecibles. Plano largo y montaje corto. Mapas, diagrama y funciones mentales. Topología y tiempo no cronológico. De los sentimientos al pensamiento: la hipnosis / 158

6. Las potencias de lo falso

Los dos regímenes de la imagen: desde el punto de vista de las descripciones (descripción orgánica y descripción crista-

lina). Desde el punto de vista de las narraciones (narración verídica y narración falsificante). El tiempo y la potencia de lo falso en la imagen. El personaje del falsario: su multiplicidad, su potencia de metamorfosis / 171

Orson Welles y la cuestión de la verdad. Crítica del sistema del juicio: de Lang a Welles. Welles y Nietzsche: vida, devenir y potencia de lo falso. La transformación del centro en Welles. La complementariedad del montaje corto y del plano-secuencia. Las grandes series de falsarios. Por qué no todo es equivalente / 185

Desde el punto de vista del relato (relato veraz y relato simulador). El modelo de verdad en lo real y la ficción: Yo = Yo. La doble transformación de lo real y de la ficción. «Yo es otro»: la simulación, la fabulación. Perrault, Rouch y lo que quiere decir «cine-verdad». El antes, el después o el devenir, como tercera imagen-tiempo / 198

7. El pensamiento y el cine

Las ambiciones del primer cine: arte de las masas y nuevo pensamiento, el autómeta espiritual. El modelo de Eisenstein. Primer aspecto: de la imagen al pensamiento, el choque cerebral. Segundo aspecto: del pensamiento a la imagen, las figuras y el monólogo interior. La cuestión de la metáfora: la metáfora más bella del cine. Tercer aspecto: la igualdad de la imagen y el pensamiento, el vínculo del hombre con el mundo. El pensamiento, potencia y saber, el Todo / 209

La crisis del cine, la ruptura. Artaud el precursor: la impotencia para pensar. Evolución del autómeta espiritual. En qué está esencialmente involucrado el cine. Cine y catolicidad: la creencia, en lugar del saber. De las razones para creer en este mundo (Dreyer, Rossellini, Godard, Garrel) / 219

Una estructura teoremática: del teorema al problema (Astruc, Pasolini). El pensamiento del Afuera: el plano-secuencia. El problema, la elección y el autómeta (Dreyer, Bresson, Rohmer). El nuevo estatuto del todo. Intersticio y corte irracional (Godard). La dislocación del monólogo interior y el rechazo de las metáforas. Retorno del problema al teorema: el método de Godard y las categorías / 232

8. Cine, cuerpo y cerebro, pensamiento

«Dadme, pues, un cuerpo.» Los dos polos: cotidianeidad y ceremonia. Primer aspecto del cine experimental. El cine del cuerpo: de las actitudes al gestus (Cassavetes, Godard y

Rivette). Después de la *nouvelle vague*. Garrel y la cuestión de la creación cinematográfica de los cuerpos. Teatro y cine. Doillon y la cuestión del espacio de los cuerpos: la no elección / 251

Dadme un cerebro. El cine del cerebro y la cuestión de la muerte (Kubrick, Resnais). Los dos cambios fundamentales del punto de vista cerebral. La pantalla negra o blanca, los cortes irracionales y los reencadenamientos. Segundo aspecto del cine experimental / 270

Cine y política. El pueblo falta... El trance. Crítica del mito. Función fabuladora y producción de enunciados colectivos / 286

9. Los componentes de la imagen

El «mudo»: lo visto y lo leído. Lo parlante como dimensión de la imagen visual. Acto de habla e interacción: la conversación. La comedia americana. Lo parlante hace ver, y la imagen visual deviene legible / 297

El continuo sonoro, su unidad. Su diferenciación según los dos aspectos del fuera de campo. La voz en off, y el segundo tipo de acto de habla: reflexivo. Concepción hegeliana, o concepción nietzscheana de la música de cine. Música y presentación del tiempo / 308

El tercer tipo de acto de habla, acto de fabulación. Nueva legibilidad de la imagen visual: la imagen stratigráfica. Nacimiento de lo audio-visual. La autonomía respectiva de la imagen sonora y de la imagen visual. Los dos encuadres y el corte irracional. Straub, Marguerite Duras. Relación entre las dos imágenes autónomas, el nuevo sentido de la música / 319

10. Conclusiones

Evolución de los autómatas. Imagen e información. El problema de Syberberg / 347

La imagen-tiempo directa. De los opsígnos y sonsígnos a los signos cristalinos. Las diferentes especies de cronosígnos. Los noosígnos. Los lectosígnos. Desaparición del flash-back, del fuera de campo y de la voz en off / 359

La utilidad de la teoría en el cine / 370

Índice de autores / 373

Índice de películas citadas / 377

1. Más allá de la imagen-movimiento

1

Contra quienes definían el neorrealismo italiano por su contenido social, Bazin invocaba la exigencia de criterios formales estéticos. Se trataba para él de una nueva forma de la realidad, supuestamente dispersiva, elíptica, errante u oscilante, que opera por bloques y con nexos deliberadamente débiles y acontecimientos flotantes. Ya no se representaba o reproducía lo real sino que «se apuntaba» a él. En vez de representar un real ya descifrado, el neorrealismo apuntaba a un real a descifrar, siempre ambiguo; de ahí que el plano-secuencia tendiera a reemplazar al montaje de representaciones. Así pues, el neorrealismo inventaba un nuevo tipo de imagen que Bazin propuso llamar «imagen-hecho».¹ La tesis de Bazin era infinitamente más rica que la que él rebatía, demostrando que el neorrealismo no se limitaba al contenido de sus primeras manifestaciones. Pero ambas tesis tenían algo en común, pues planteaban el problema a nivel de la realidad: el neorrealismo producía un «plus de realidad», formal o material. Sin embargo, no estamos seguros de que el problema se plantee efectivamente a nivel de lo real,

1. BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma?* Ed. du Cerf, pág. 282 (y el conjunto de capítulos sobre el neorrealismo). Hay ed. castellana: *Qué es el cine*, Madrid, Rialp, 1966. Amédée Ayfre examina y desarrolla la tesis de Bazin, confiriéndole una acentuada expresión fenomenológica: «Du premier au second néo-réalisme», *Le néo-réalisme italien, Etudes cinématographiques*.

se trate de la forma o del contenido. ¿No será más bien a nivel de lo «mental», en términos de pensamiento? Si el conjunto de las imágenes-movimiento, percepciones, acciones y afecciones sufrirán semejante conmoción, ¿no era ante todo porque estaba haciendo irrupción un nuevo elemento que iba a impedir la prolongación de la percepción en acción, conectándola con el pensamiento y subordinando cada vez más la imagen a las exigencias de nuevos signos que la llevarían más allá del movimiento?

¿Qué quiere decir Zavattini cuando define el neorrealismo como un arte del encuentro, encuentros fragmentarios, efímeros, entrecortados, malogrados? Así son los encuentros de *Paisa* de Rossellini, o del *Ladrón de bicicletas* de De Sica. Y en *Umberto D*, De Sica plasma la célebre secuencia que Bazin ponía como ejemplo: la joven criada entra por la mañana en la cocina, realiza una serie de gestos maquinales y cansados, limpia un poco, espanta a las hormigas con un chorro de agua, coge el molinillo de café, cierra la puerta con la punta del pie. Y cuando sus ojos atraviesan su vientre de mujer encinta, es como si estuviera engendrando toda la miseria del mundo. He aquí que en una situación corriente o cotidiana, en el transcurrir de una serie de gestos insignificantes pero que obedecen tanto más a esquemas sensoriomotores simples, lo que ha surgido de repente es una «situación óptica pura» ante la cual la criada se encuentra sin respuesta ni reacción. Los ojos, el vientre, un encuentro es eso... Claro que los encuentros pueden adoptar formas muy diferentes y aun alcanzar lo excepcional, pero conservan la misma fórmula. Por ejemplo, la gran tetralogía de Rossellini que, lejos de indicar un abandono del neorrealismo, lo lleva, al contrario, a su perfección. *Alemania año cero* presenta a un niño que visita un país extranjero (por lo que se reprochó a este film haber perdido la raíz social que se juzgaba condición del neorrealismo), y que muere a causa de lo que ve. *Stromboli* pone en escena a una extranjera que tendrá una revelación de la isla tanto más profunda cuanto que no dispone de ninguna reacción que pueda atenuar o compensar la violencia de lo que ve, la intensidad y la enormidad de la pesca del atún («era horrible...»), la potencia espeluznante de la erupción («estoy acabada, tengo miedo, qué misterio, qué belleza, Dios mío...»). *Europa 1951* muestra a una burguesa que a partir de la muerte de su hijo atraviesa espacios cualesquiera y realiza la experiencia del gran

conjunto, del barrio de las latas y de la fábrica («creí estar viendo condenados»). Sus miradas abandonan la función práctica de una ama de casa poniendo en su lugar cosas y seres, para pasar por todos los estados de una visión interior, aflicción, compasión, amor, felicidad, aceptación, hasta en el hospital psiquiátrico donde la encierran al cabo de un nuevo juicio de Juana de Arco: ella ve, ha aprendido a ver. *Te querré siempre* sigue a una turista alcanzada en pleno corazón por el simple sucederse de imágenes o de tópicos visuales en los que descubre algo insoportable, que excede el límite de lo que personalmente puede soportar.² Es un cine de vidente, ya no es un cine de acción.

Lo que define al neorrealismo es este ascenso de situaciones puramente ópticas (y sonoras, aunque el sonido sincrónico haya faltado en los comienzos del neorrealismo), fundamentalmente distintas de las situaciones sensoriomotrices de la imagen-acción en el antiguo realismo. Es quizá tan importante como la conquista de un espacio puramente óptico en la pintura, con el impresionismo. Se objeta que el espectador siempre tuvo delante «descripciones», imágenes ópticas y sonoras, exclusivamente. Pero no se trata de eso. Pues en lo que respecta a los personajes, éstos reaccionaban ante las situaciones; lo hacía incluso el que, a causa de los accidentes de la acción, maniatado y amordazado, se veía reducido a la impotencia. Lo que el espectador percibía era una imagen sensoriomotriz en la que en mayor o menor medida él participaba, por identificación con los personajes. Hitchcock inauguró la inversión de este punto de vista cuando incluyó al espectador en el film, pero sólo ahora la identificación se invierte efectivamente: el personaje se ha transformado en una suerte de espectador. Por más que se mueva, corra y se agite, la situación en que se encuentra desborda por todas partes su capacidad motriz y le hace ver y oír lo que en derecho ya no corresponde a una respuesta o a una acción. Más que reaccionar, registra. Más que comprometerse en una acción, se abandona a una visión, perseguido por ella o persiguiéndola él. *Ossessione*, de Visconti, es un film al que con todo derecho se considera precursor del neorrealismo; y lo primero

2. Sobre estos films, véase JEAN-CLAUDE BONNET, «Rossellini ou le parti pris des choses», *Cinématographe*, n.º 43, enero de 1979. Esta revista consagró al neorrealismo dos números especiales, 42 y 43, bajo el título perfectamente adaptado de «Le regard néo-réaliste».

que sorprende al espectador es esa heroína vestida de negro y poseída por una sensualidad casi alucinatoria. Tiene más de visionaria, de sonámbula, que de seductora o enamorada (como, posteriormente, la condesa de *Senso*).

Por eso, las características que en el volumen precedente nos sirvieron para definir la crisis de la imagen-acción, es decir, la forma del vagabundo, la propagación de tópicos, los acontecimientos que apenas si conciernen a sus protagonistas y, en resumen, el aflojamiento de los nexos sensoriomotores, todos estos rasgos eran importantes pero sólo en calidad de condiciones preliminares. Hacían posible la nueva imagen, pero aún no la constituían. Lo que constituye a la nueva imagen es la situación puramente óptica y sonora que sustituye a las situaciones sensoriomotrices en eclipse. Se ha subrayado el papel que cumple el niño en el neorrealismo, sobre todo en el cine de De Sica (y posteriormente en el de Truffaut, en Francia): en el mundo adulto, el niño padece de una cierta impotencia motriz, pero ésta lo capacita más para ver y para oír. De igual manera, si la banalidad cotidiana reviste tanta importancia es porque, sometida a esquemas sensoriomotores automáticos y ya montados, es más susceptible aún, a la menor ocasión que trastorne el equilibrio entre la excitación y la respuesta (como la escena de la pequeña criada en *Umberto D*), de escapar súbitamente de las leyes de este esquematismo y revelarse con una desnudez, una crudeza, una brutalidad visuales y sonoras que la hacen insoportable, dándole un aire de sueño o de pesadilla. Por tanto, de la crisis de la imagen-acción a la imagen óptica-sonora pura hay un paso necesario. Unas veces se pasa de un aspecto al otro por virtud de una evolución: se comienza por films de vagabundeo, con nexos sensoriomotores debilitados, y luego se alcanzan situaciones puramente ópticas y sonoras. Otras, ambos aspectos coexisten en el mismo film como dos niveles de los que el primero sirve únicamente como línea melódica al otro.

Ello es lo que hace que Visconti, Antonioni y Fellini pertenezcan plenamente al neorrealismo, a pesar de todas sus diferencias. *Ossessione*, el film precursor, no es simplemente una versión más de la célebre novela americana ni la transposición de esta novela a la llanura del Po.³ En el film de Visconti asistimos

3. La novela de JAMES CAIN, *El cartero siempre llama dos veces*, dio

a un cambio muy sutil, inicio de una mutación que afecta a la noción general de situación. En el antiguo realismo, o según la imagen-acción, los objetos y los medios tenían ya una realidad propia, pero se trataba de una realidad funcional, estrechamente determinada por las exigencias de la situación, aun cuando estas exigencias fuesen tanto poéticas como dramáticas (por ejemplo, el valor emocional de los objetos en el cine de Kazan). La situación se prolongaba directamente en acción y pasión. Desde *Ossessione*, por el contrario, aparece algo que no cesará de desarrollarse en el cine de Visconti: los objetos y los medios cobran una realidad material autónoma que los hace valer por sí mismos. Es preciso, pues, que no sólo el espectador sino también los protagonistas impregnen medios y objetos con la mirada, es preciso que vean y oigan cosas y personas para que pueda nacer la acción o la pasión, irrumpiendo en una vida cotidiana preexistente. Así la llegada del héroe de *Ossessione*, que toma una suerte de posesión visual del hostel, o bien, en *Rocco y sus hermanos*, la llegada de la familia que toda ojos y oídos intenta asimilar la estación inmensa y la ciudad desconocida: este «inventario» del medio, de los objetos, muebles, utensilios, etc., será una constante en la obra de Visconti. Tanto es así que la situación no se prolonga directamente en acción: la situación ya no es sensoriomotriz como en el realismo sino ante todo óptica y sonora, cargada por los sentidos antes de que se forme en ella la acción y ella utiliza o afronta sus elementos. En este neorealismo, todo sigue siendo real (en estudios o en exteriores), pero lo que se establece entre la realidad del medio y la de la acción ya no es un prolongamiento motor sino más bien una relación onírica, por mediación de los órganos de unos sentidos que se han emancipado.⁴ Se diría que la acción, más que completar la

lugar a cuatro obras cinematográficas: Pierre Chenal («Le dernier tournant» 1939), Visconti (1942), Garnett (1946) y Rafelson (1981). La primera se emparenta con el realismo poético francés, y las dos últimas con el realismo americano de la imagen-acción. JACQUES FIESCHI efectúa un interesante examen comparado de los cuatro films: *Cinématographe*, n.º 70, septiembre de 1981, págs. 8-9 (véase también su artículo sobre *Ossessione*, n.º 42).

4. Estos temas son analizados en *Visconti, Etudes cinématographiques*, especialmente los artículos de BERNARD DORT y RENÉ DULOQUIN (véase Duloquin, a propósito de *Rocco y sus hermanos*, pág. 86: «De la escalera monumental de Milán al solar baldío, los personajes flotan en un decorado cuyos límites no alcanzan. Ellos son reales, el decorado también lo es, pero la relación entre ambos no lo es y se aproxima a la de un sueño»).

situación o condensarla, flota sobre ella. Aquí está la fuente del esteticismo visionario de Visconti. Y *La terra trema* confirma singularmente estos nuevos datos de partida.

Es cierto que en este primer episodio, que fue el único realizado por Visconti, se expone la situación de los pescadores, sus luchas, el nacimiento de su conciencia de clase. Pero, precisamente, esta «conciencia comunista» embrionaria aquí no depende tanto de una lucha con la naturaleza y entre los propios hombres como de una gran visión del hombre y de la naturaleza, de la unidad sensible y sensual entre éstos, de la que los «ricos» están excluidos y que constituye la esperanza de la revolución, más allá de los fracasos de la acción flotante: es el romanticismo marxista.⁵

En el cine de Antonioni, ya desde su primera gran obra, *Cronaca di un amore*, la investigación policiaca, en vez de proceder por flash-back, transforma las acciones en descripciones ópticas y sonoras, mientras que el propio relato se transforma en acciones desarticuladas en el tiempo (el episodio de la criada que cuenta sus gestos del pasado reproduciéndolos, o bien la famosa escena de los ascensores).⁶ Y el arte de Antonioni no cesará de desplegarse en dos direcciones: una asombrosa utilización de los tiempos muertos de la banalidad cotidiana; después, a partir de *El eclipse*, un tratamiento de las situaciones-límite que las lanza a paisajes deshumanizados, espacios vacíos que se diría han absorbido personajes y acciones hasta dejar de ellos tan sólo una descripción geofísica, un inventario abstracto. En cuanto a Fellini, desde sus primeros films no está sólo el espectáculo tendiendo a sobrepasar lo real, está también lo cotidiano que no cesa de organizarse como espectáculo ambulante, con encadenamientos sensoriomotores que dan lugar a una sucesión de *variétés* sometidos a sus propias leyes de pasaje. Barthélemy Amen-gual despeja una fórmula que se puede aplicar a la primera mitad de esa obra: «Lo real se hace espectáculo o espectacular, y fascina realmente. (...) Lo cotidiano se identifica con lo espectacular. (...) Fellini alcanza la anhelada confusión de lo real y el espectáculo» negando la heterogeneidad de los dos mundos,

5. Sobre este «comunismo» en *La terra trema*, véase YVES GUILLAUME, *Visconti*, Ed. Universitaires, págs. 17 y sigs.

6. Véase el comentario de Noël BURCH, *Praxis du cinéma*, Gallimard, págs. 112-118. Ed. castellana: *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1979.

borrando no sólo la distancia sino la distinción entre espectador y espectáculo.⁷

Las situaciones ópticas y sonoras del neorrealismo se oponen a las situaciones sensoriomotrices fuertes del realismo tradicional. La situación sensoriomotriz tiene por espacio un medio bien calificado, y supone una acción que la revela o suscita una reacción que se adapta a ella o que la modifica. Pero se establece una situación puramente óptica o sonora en lo que nosotros llamábamos «espacio cualquiera», bien sea desconectado, bien sea vaciado (en *El eclipse* hallaremos el paso de uno a otro, pues los pedazos desconectados del espacio vivido por la heroína —Bolsa, Africa, estación terminal— se reúnen al final en un espacio vacío que se confunde con la superficie blanca). En el neorrealismo, los nexos sensoriomotrices no valen más que por las perturbaciones que los afectan, que los sueltan, los desequilibran o los sustraen: crisis de la imagen-acción. No inducida ya por una acción ni prolongándose en acción, la situación óptica y sonora no es un índice ni un *synsigno*. Tendremos que hablar de una nueva raza de signos, los «opsignos» y los «sonsignos». Y no hay duda de que estos nuevos signos remiten a imágenes muy diversas. Se trata unas veces de la banalidad cotidiana y otras de las circunstancias excepcionales o de las circunstancias-límite. Pero, sobre todo, unas veces son imágenes subjetivas, recuerdos de infancia, sueños o fantasías auditivos y visuales donde el personaje no actúa sin verse actuar, espectador complaciente del rol que él mismo desempeña, a la manera de Fellini. Otras, como en Antonioni, son imágenes objetivas a la manera de un atestado [*constat*], así fuese incluso un atestado de accidente, definido por un marco geométrico que no deja subsistir entre sus elementos, personas y objetos, más que relaciones de medida y distancia, transformando esta vez la acción en desplazamiento de figuras por el espacio (por ejemplo, la búsqueda de la desaparecida en *La aventura*).⁸ Aquí es donde cabe oponer el objetivismo crítico de Antonioni al subjetivismo cómplice de Fellini. Habría, pues, dos clases de opsignos, los atestados y los «instatados» [*instats*], unos dando una

7. BARTHÉLEMY AMENGUAL, «Du spectacle au spectaculaire», *Fellini I, Etudes cinématographiques*.

8. PIERRE LEPROHON ha insistido sobre esta noción de atestado en Antonioni: *Antonioni, Seghers*.

visión profunda a distancia que tiende a la abstracción, y los otros una visión próxima y plana que induce una participación. Esta oposición coincide en ciertos aspectos con la alternativa definida por Worringer: abstracción o Einfühlung. Las visiones estéticas de Antonioni no son separables de una crítica objetiva (estamos enfermos de Eros, pero porque el propio Eros está objetivamente enfermo: ¿en qué se ha convertido el amor para que un hombre o una mujer acaben tan desarmados, mustios y dolientes, y para que actúen tan mal al comienzo como al final en una sociedad corrompida?), mientras que las visiones de Fellini son inseparables de una «empatía», de una simpatía subjetiva (amoldarse incluso a la decadencia por la que amamos solamente en sueños o con el recuerdo, simpatizar con estos amores, ser cómplice de la decadencia e incluso precipitarla, quizá para salvar algo, todo lo posible...)⁹ De un lado y del otro los problemas son más elevados, más importantes que los lugares comunes sobre la soledad y la incomunicación.

Las distinciones entre lo trivial y lo extremo, por una parte, y entre lo subjetivo y lo objetivo, por la otra, tienen valor pero es un valor meramente relativo. Valen para una imagen o una secuencia, no para el conjunto. Valen incluso con respecto a la imagen-acción, a la que ellas cuestionan, pero ya no valen del todo en lo que respecta a la nueva imagen que nace. Indican polos entre los cuales hay un constante pasaje. En efecto, las situaciones más triviales o cotidianas desprenden «fuerzas muertas» acumuladas, iguales a la fuerza viva de una situación-límite (así, en *Umberto D* de De Sica, la secuencia del anciano que se examina y cree tener fiebre). Más aún, los tiempos muertos de Antonioni no muestran simplemente la trivialidad de la vida cotidiana sino que recogen las consecuencias o el efecto de un

9. Fellini reivindicó con mucha frecuencia esta simpatía por la decadencia (por ejemplo, «no es un juicio por un juez, es un juicio llevado por un cómplice», citado por AMENGUAL, pág. 9). Inversamente, frente al mundo, Antonioni mantiene sentimientos y personajes que aparecen en él, una objetividad crítica en la cual se ha podido encontrar una inspiración casi marxista: véase el análisis de GÉRARD GOZLAN, *Positif*, n.º 35, julio de 1960. Gozlan invoca el bello texto de Antonioni: ¿cómo es posible que los hombres se deshagan fácilmente de sus concepciones científicas y técnicas cuando éstas revelan ser insuficientes o inadaptadas, mientras que siguen asidos a creencias y sentimientos «morales» que no les traen más que desventura, incluso cuando inventan un inmoralismo todavía más enfermizo? (El texto de Antonioni se reproduce en LEPROHON, págs. 104-106).

acontecimiento notable que sólo es «atestado» por sí mismo sin que se lo explique (la ruptura de una pareja, la súbita desaparición de una mujer...). El método del atestado del cine de Antonioni siempre presenta esa función que reúne los tiempos muertos y los espacios vacíos: sacar todas las consecuencias de una experiencia decisiva del pasado, pues ya sucedió y todo fue dicho: «Cuando se dijo todo, cuando la escena capital parece terminada, está lo que viene después...».¹⁰

En cuanto a la distinción entre subjetivo y objetivo, también va perdiendo importancia a medida que la situación óptica o la descripción visual reemplazan a la acción motriz. Se cae en un principio de indeterminabilidad, de indiscernibilidad: ya no se sabe qué es lo imaginario o lo real, lo físico o lo mental en la situación, no porque se los confunda sino porque este saber falta y ni siquiera cabe demandarlo. Es como si lo real y lo imaginario corrieran el uno tras el otro, reflejándose el uno en el otro en torno a un punto de indiscernibilidad. Volveremos sobre este punto, pero ya cuando Robbe-Grillet establece su gran teoría de las descripciones comienza por definir una descripción «realista» tradicional: es la que supone la independencia de su objeto y plantea, en consecuencia, una discernibilidad entre lo real y lo imaginario (que se los confunda no significa que no se distingan). La descripción neorrealista del *nouveau roman* es muy diferente: como ella «reemplaza» a su propio objeto, por una parte borra o «destruye» su realidad, que pasa a lo imaginario, pero por la otra hace surgir de esa realidad toda la realidad que lo imaginario o lo mental «crean» mediante la palabra y la visión.¹¹ Lo imaginario y lo real se hacen indiscernibles. Robbe-Grillet tomará cada vez más conciencia de esto en su reflexión sobre el *nouveau roman* y el cine: las determinaciones más objetivistas no les impiden consumir una «subjetividad total». Es lo que estaba en germen desde el comienzo del neorrealismo italiano, y permite a Labarthe decir que *El año pasado en Marienbad* es el último de los grandes films neorrealistas.¹²

10. ANTONIONI, *Cinéma* 58, septiembre de 1958. Y la fórmula de LEPROHON, pág. 76: «El relato sólo puede leerse en filigrana, a través de imágenes que son consecuencias y no acto».

11. ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman*, «Temps et description», Ed. de Minuit, pág. 127. Tendremos frecuente necesidad de referirnos a la teoría de la descripción en este texto de Robbe-Grillet.

12. ANDRÉ LABARTHE, *Cahiers du cinéma*, n.º 123, septiembre de 1961.

En el cine de Fellini determinada imagen evidentemente subjetiva, se trate de una imagen mental, de un recuerdo o de una fantasía, no se organiza como espectáculo sin hacerse objetiva, sin pasar a los bastidores, a «la realidad del espectáculo, de aquellos que lo hacen, que de él viven, que de él se ocupan»: el mundo mental de un personaje se puebla tanto de otros personajes proliferantes, que se vuelve intermental y acaba, por achataamiento de las perspectivas, «en una visión neutra, impersonal (...), nuestro mundo de todos» (de allí la importancia del telépata en *Fellini 8 1/2*).¹³ A la inversa, en Antonioni se diría que las imágenes más objetivas no se componen sin hacerse mentales y sin pasar a una extraña subjetividad invisible. No es sólo que el método del atestado deba aplicarse a los sentimientos tal como existen en una sociedad dada y sacar las consecuencias tal como se desarrollan en el interior de los personajes: Eros enfermo es una historia de los sentimientos que va de lo objetivo a lo subjetivo y pasa al interior de cada cual. En este sentido Antonioni está mucho más cerca de Nietzsche que de Marx; es el único autor contemporáneo que recogió el proyecto nietzscheano de una verdadera crítica de la moral, y esto gracias a un método «sintomatologista». Además, e incluso desde un punto de vista diferente, se observa que las imágenes objetivas de Antonioni, siguiendo impersonalmente un devenir, es decir, un desarrollo de consecuencias en un relato, no dejan de sufrir rápidas rupturas, intercalados, «infinitesimales inyecciones de atemporalidad». Por ejemplo, en *Cronaca di un amore*, la escena del ascensor. Se nos reenvía una vez más a la primera forma del espacio cualquiera: espacio desconectado. La conexión de las partes del espacio no está dada porque sólo puede efectuarse desde el punto de vista subjetivo de un personaje sin embargo ausente, o que incluso ha desaparecido, que no sólo está fuera de campo sino que ha pasado al vacío. En *El grito*, Irma no es solamente el pensamiento subjetivo obsesivo del héroe que huye para olvidar, sino la mirada imaginaria bajo la cual esta fuga se cumple y que empalma sus propios segmentos: mirada que vuelve a ser real en el momento de la muerte. Y sobre todo en *La aventura*, la desaparecida impone a la pareja una mirada interminable que le procura la perpetua sensación de ser espía

13. AMENGUAL, pág. 22.

y que explica la incoordinación de sus movimientos objetivos, cuando esta pareja escapa incluso con el pretexto de buscarla. También en *Identificazione di una donna*, toda la búsqueda o la investigación se cumple bajo la supuesta mirada de la mujer que se marchó y de quien, en las espléndidas imágenes del final, no se sabrá si vio o no al héroe acurrucado en el hueco de la escalera. La mirada imaginaria hace de lo real algo imaginario, al mismo tiempo que se torna real a su vez y nos da de nuevo realidad. Es como un circuito que intercambia, corrige, selecciona, y nos vuelve a lanzar. Sin duda, a partir de *El eclipse* el espacio cualquiera había alcanzado una segunda forma, espacio vacío o abandonado. Es que, de una consecuencia a otra, los personajes se han vaciado objetivamente: sufren menos de la ausencia de otro que de una ausencia de sí mismos (por ejemplo, *El reportero*). Así es que este espacio remite otra vez a la mirada perdida del ser ausente, ausente tanto para el mundo como para sí mismo, y, como dice Ollier con una fórmula válida para toda la obra de Antonioni, sustituye el drama tradicional por «una suerte de “drama óptico” vivido por el personaje».¹⁴

En síntesis, las situaciones ópticas y sonoras puras pueden tener dos polos, objetivo y subjetivo, real e imaginario, físico y mental. Pero dan lugar a opsignos y sonsignos que no cesan de comunicar los polos entre sí y que, en un sentido o en el otro, aseguran los pasajes y las conversaciones, tendiendo hacia un punto de indiscernibilidad (y no de confusión). Un régimen similar de intercambio entre lo imaginario y lo real aparece claramente en *Noches blancas* de Visconti.¹⁵

No podremos definir la *nouvelle vague* francesa si no intentamos percibir cómo rehace por su cuenta el camino del neorrealismo italiano, sin perjuicio de seguir también otras direccio-

14. CLAUDE OLLIER, *Souvenirs écran*, Cahiers du cinéma-Gallimard, pág. 86. Es Ollier quien analiza las rupturas e inyecciones en las imágenes de Antonioni, y la función de la mirada imaginaria que empalma las partes de espacio. Véase también el excelente estudio de MARIE-CLAIRE ROPARS-WUILLEUMIER: esta autora demuestra que Antonioni no pasa solamente de un espacio desconectado a un espacio vacío, sino, al mismo tiempo, de una persona que sufre por la ausencia de otra a una persona que sufre más radicalmente aún por una ausencia a sí misma y al mundo («L'espace et le temps dans l'univers d'Antonioni», *Antonioni, Etudes cinématographiques*, págs. 22, 27-28, texto reproducido en *L'écran de la mémoire*, Seuil).

15. Véase el análisis de MICHEL ESTÈVE, «Les nuits blanches ou le jeu du réel et de l'irréel», *Visconti, Etudes cinématographiques*.

nes. En efecto, una primera aproximación indica que la *nouvelle vague* retoma la vía precedente: del aflojamiento de los nexos sensoriomotores (el paseo o la errancia, el vagabundeo, los acontecimientos no concernientes, etc.) al ascenso de las situaciones ópticas y sonoras. También aquí un cine de vidente reemplaza a la acción. Si Tati pertenece a la *nouvelle vague* es porque, después de dos films-vagabundeo, despeja plenamente lo que éstos preparaban, un burlesco que procede por situaciones puramente ópticas y sobre todo sonoras. Godard comienza por vagabundeos extraordinarios, de *Al final de la escapada a Pierrot el loco*, y tiende a extraer de ellos un mundo de opsignos y sonsignos que constituyen ya la nueva imagen (en *Pierrot el loco*, el paso desde el aflojamiento sensoriomotor, «no sé qué hacer», al puro poema cantado y bailado, «la línea de tu cadera»). Y estas imágenes conmovedoras o terribles ganan más y más autonomía a partir de *Made in USA*, que podemos resumir así: «un testigo que nos suministra una serie de atestados sin conclusión ni nexos lógicos (...), sin reacciones verdaderamente efectivas».16 Claude Ollier dice que con *Made in USA* el carácter violentamente alucinatorio de la obra de Godard se afirma por sí mismo en un arte de la descripción siempre reiterado y que reemplaza a su objeto.17 Este objetivismo descriptivo es también crítico y hasta didáctico animando una serie de films, desde *Deux ou trois choses que je sais d'elle* a *Sauve qui peut (la vie)*, donde la reflexión no recae únicamente sobre el contenido de la imagen sino también sobre su forma, sobre sus medios y funciones, falsificaciones y creatividades, sobre las relaciones que en ella mantienen lo sonoro y lo óptico. Godard no se complace ni simpatiza con las fantasías: en *Sauve qui peut (la vie)* asistiremos a la descomposición de una fantasía sexual en sus elementos objetivos separados, visuales y después sonoros. Pero este objetivismo no pierde nunca su fuerza estética. Primero al servicio de una política de la imagen, la fuerza estética resurge por sí misma en *Passion*: hay libre ascenso de imágenes pictóricas y musicales como cuadros vivientes mientras que, en el otro extremo, los encadenamientos sensoriomotores comienzan a inhibirse (el tartamudeo de la obrera y la tos del patrón). En este sen-

16. SAOUL, *Chroniques du cinéma français*, I, 10-18, pág. 370.

17. OLLIER, págs. 23-24 (sobre el espacio en *Made in USA*).

tido, *Passion* lleva a su más alta intensidad lo que ya se preparaba en *El desprecio*, cuando asistíamos a la quiebra sensoriomotriz de la pareja en el drama tradicional, al mismo tiempo que ascendían al cielo la representación óptica del drama de Ulises y la mirada de los dioses, con Fritz Lang por intercesor. A través de todos estos films se manifiesta la evolución creadora de un Godard visionario.

En el cine de Rivette, *Le pont du Nord* ofrece sin duda la misma perfección de recapitulación provisional que *Passion* en el de Godard. Es el vagabundeo de dos extrañas paseantes a las que una gran visión de los leones de piedra de París va a distribuir situaciones ópticas y sonoras puras, en una suerte de maléfico juego de la oca donde vuelven a vivir el drama alucinatorio de Don Quijote. Pero, sobre una misma base, Rivette y Godard parecen trazar los dos lados opuestos. En Rivette, la ruptura de las situaciones sensoriomotrices en provecho de las situaciones ópticas y sonoras está ligada a un subjetivismo cómplice, a una empatía que casi siempre opera por fantasías, recuerdos o seudorrecuerdos, encontrando en ellos una alegría y una soltura inigualables (*Céline et Julie vont en bateau* es sin duda uno de los más grandes films cómicos franceses, junto con la obra de Tati). Mientras que Godard se inspiraba en lo más cruel y tajante del cómic, Rivette hunde su constante tema de un complot internacional en una atmósfera de cuento y de juego infantil. Ya en *Paris nous appartient*, el paseo culmina en una fantasía crepuscular donde los lugares urbanos no tienen más realidad y conexiones que las que nos ofrece el sueño. Y *Céline et Julie vont en bateau*, después del paseo-persecución de la joven doble, nos hace asistir al puro espectáculo de su fantasía, chiquilla de vida amenazada en una novela familiar. El propio doble, o más bien la doble, asiste a esa novela a través de los caramelos mágicos; después, gracias a la poción alquímica, se introduce en un espectáculo que ya no tiene espectador sino únicamente bastidores, para salvar finalmente a la niña de su destino sellado, con la barca llevándola a la lejanía: no hay cuento de hadas más alegre. *Duelle* ni siquiera necesita trasladarnos al espectáculo: las heroínas de éste, la mujer solar y la mujer lunar, han pasado ya a lo real y bajo el signo de la piedra mágica acorralan, borran o matan a los personajes existentes que aún pudieran servir de testigos.

Podríamos decir que Rivette es el más francés de los autores de la *nouvelle vague*. Pero aquí el término «francés» no tiene nada que ver con lo que se llamó la cualidad francesa. Más bien tiene el sentido de la escuela francesa de preguerra cuando descubre, tras los pasos del pintor Delaunay, que no hay lucha de la luz con las tinieblas (expresionismo) sino una alternancia y un duelo del Sol y de la Luna, que son luz ambos, uno constituye un movimiento circular y continuo de colores complementarios y el otro un movimiento más rápido y contrastado de colores disonantes irisados, componiendo y proyectando los dos juntos sobre la Tierra un eterno espejismo.¹⁸ Es el caso de *Duelle*. Es el caso de *Merry-go-round*, donde la descripción hecha de luz y colores no cesa de reiniciarse para borrar su objeto. Esto es lo que Rivette conduce a su más alto punto en su arte de la luz. Todas sus heroínas son Hijas del Fuego, toda su obra se muestra bajo este signo. En última instancia, si es el más francés de los cineastas, es en el sentido con que Gérard de Nerval podía ser llamado poeta francés por excelencia, o incluso el «buen Gérard» cantor de la Isla de Francia, así como Rivette cantor de París y de sus calles campesinas. Cuando Proust se pregunta qué hay bajo todos esos nombres que se aplicaron a Nerval, responde que en realidad se trata de una de las más grandes poetas que hayan existido en el mundo, e incluso de la locura o el espejismo a los que Nerval sucumbió. Pues si Nerval necesita ver y pasearse por el Valois, lo necesita como la realidad que debe «verificar» su visión alucinatoria, hasta el punto de que ya no sabemos lo que es presente o pasado, mental o físico. Necesita la Isla de Francia como lo real que su palabra y su

18. Veamos en el estudio precedente ese sentido particular de la luz en la escuela francesa de preguerra, especialmente en Grémillon. Pero Rivette lo lleva a un estado superior, que se acerca a las concepciones más profundas de Delaunay: «Contrariamente a los cubistas, Delaunay no busca los secretos del inmóvil en la presentación de los objetos, o más exactamente de la luz a nivel de los objetos. El considera que la luz crea formas por sí misma, independientemente de sus reflejos sobre la materia. (...) Si la luz destruye las formas objetivas, en cambio aporta consigo su orden y su movimiento. (...) Es entonces cuando Delaunay descubre que los movimientos que animan a la luz son diferentes según que se trate del Sol o de la Luna. (...) El asocia a los dos espectáculos fundamentales de la luz en movimiento la imagen del universo, bajo la forma del globo terrestre presentado como el asiento de espejismos eternos» (PIERRE FRANCASTEL, *Du cubisme à l'art abstrait, Robert Delaunay*, Bibliothèque de l'Ecole pratique des hautes études, págs. 19-29).

visión crean, como lo objetivo de su pura subjetividad: una «luz de sueño», una «atmósfera azulada y purpúrea», solar y lunar.¹⁹ Lo mismo sucede con Rivette y su necesidad de París. Tanto que, una vez más, debemos llegar a la conclusión de que la diferencia entre lo objetivo y lo subjetivo no tiene más que un valor provisional y relativo, desde el punto de vista de la imagen óptica-sonora. Lo más subjetivo, el subjetivismo cómplice de Rivette, es perfectamente objetivo, pues él crea lo real por la fuerza de la descripción visual. E, inversamente, lo más objetivo, el objetivismo crítico de Godard, era ya completamente subjetivo, pues sustituía el objeto real por la descripción visual, haciéndola entrar «en el interior» de la persona o del objeto (*Deux ou trois choses que je sais d'elle*).²⁰ De un lado y del otro, la descripción tiende hacia un punto de indiscernibilidad de lo real y lo imaginario.

Una última cuestión: ¿a qué se debe que la caída de las situaciones sensoriomotrices tradicionales, tal como era en el antiguo realismo o en la imagen-acción, deje emerger tan sólo situaciones ópticas y sonoras puras, opsignos y sonsignos? Piénsese que Robbe-Grillet, al menos en los comienzos de su reflexión, era más severo todavía: repudiaba no sólo lo táctil sino incluso los sonidos y los colores como ineptos para el atestado, los consideraba demasiado ligados a emociones y reacciones, y sólo aceptaba las descripciones visuales que proceden por líneas, superficies y medidas.²¹ El cine fue una de las razones de su evolución, pues le permitió descubrir el poder descriptivo de los colores y los sonidos en tanto que reemplazan, borran y recrean el propio objeto. Y, más aún, lo táctil puede constituir una imagen sensorial pura, siempre que la mano renuncie a sus

19. PROUST, *Contre Sainte-Beuve*, «Gérard de Nerval». Proust concluye su análisis haciendo notar que un soñador mediocre no volverá a ver los lugares que tomó en su sueño, ya que sólo se trata de un sueño, mientras que un verdadero soñador lo hará más aún por ser un sueño.

20. Ya respecto de *Vivre sa vie* GODARD decía que «el lado exterior de las cosas» debe permitir ofrecer «el sentimiento del adentro»: «¿cómo presentar el adentro? Pues bien, justamente permaneciendo prudentemente afuera», como el pintor. Y Godard presenta *Deux ou trois choses...* como un film que añade una «descripción subjetiva» a la «descripción objetiva» para dar un «sentimiento de conjunto» (*Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Belfond, págs. 309, 394-395. Ed. castellana: *Jean-Luc Godard por Jean-Luc Godard*, Barcelona, Barral, 1971).

21. ROBBE-GRILLET, pág. 66.

funciones prensivas y motrices para contentarse con el puro tacto. Con Herzog asistimos a un esfuerzo extraordinario por presentar a la visión imágenes propiamente táctiles que caracterizan la situación de seres «indefensos», y se combinan con las grandes visiones de los alucinados.²² Pero es Bresson, aunque de un modo completamente distinto, el que hace del tacto un objeto de la visión por sí mismá. El espacio visual de Bresson es un espacio fragmentado y desconectado pero cuyas partes presentan un enlace manual creciente. La mano adquiere en la imagen un papel que desborda infinitamente las exigencias sensoriomotrices de la acción, que incluso se sustituye al rostro desde el punto de vista de las afecciones y que, desde el punto de vista de la percepción, pasa a ser el modo de construcción de un espacio adecuado a las decisiones del espíritu. Así, en *Pickpocket*, son las manos de los tres cómplices las que dan una conexión a los pedazos de espacio de la estación de Lyon, no exactamente por el hecho de tomar un objeto sino por el hecho de que lo rozan, detienen su movimiento, le imprimen otra dirección, se lo transmiten y lo hacen circular por ese espacio. La mano duplica su función prensiva (de objeto) con una función conectiva (de espacio); pero ahora es el ojo entero el que duplica su función óptica con una función propiamente «háptica», según la fórmula que empleó Riegl para designar un tocamiento propio de la mirada. En Bresson, los opsignos y los sonsignos son inseparables de auténticos tactisignos que quizá regulen las relaciones entre aquéllos (aquí residiría la originalidad de los espacios cualesquiera de Bresson).

2

Aunque desde un comienzo acusó la influencia de ciertos autores americanos, Ozu construyó en un contexto japonés una obra que fue la primera en desarrollar situaciones ópticas y sonoras puras (aunque llegó bastante tarde al cine sonoro, en

22. EMMANUEL CARRÈRE (*Werner Herzog*, Edilig, pág. 25): no sólo en *Land des Schweigens und der Dunkelheit*, que pone en escena a ciegos sordos, sino en *El enigma de Gaspar Hauser*, donde coexisten las grandes visiones oníricas y los menudos gestos táctiles (por ejemplo, la presión del pulgar y de los dedos cuando Gaspar se esfuerza en pensar).

1936). Los europeos no lo imitaron sino que lo alcanzaron por sus propios medios, pero ello no impide a Ozu ser el inventor de los opsignos y los sonsignos. La obra adopta una forma-vagabundeo, viaje en tren, trayecto en taxi, excursión en autobús, recorrido en bicicleta o a pie: el ir y venir de los abuelos de la provincia a Tokio, las últimas vacaciones de una hija con su madre, la escapada de un anciano... Pero el objeto no es sino la banalidad cotidiana aprehendida como vida de familia en la casa japonesa. Los movimientos de la cámara se hacen cada vez más escasos: los travellings son «bloques de movimiento» lentos y bajos, la cámara permanentemente baja está casi siempre fija, es una cámara frontal o de ángulo constante, los fundidos se abandonan en provecho del simple *cut*. Lo que pudo parecer una vuelta al «cine primitivo» es también la elaboración de un estilo moderno increíblemente sobrio: el montaje-cut, que habrá de dominar en el cine moderno, es un paso o una puntuación puramente óptica entre imágenes, y procede de una manera directa sacrificando todos los efectos sintéticos. El sonido también está involucrado, pues el montaje-cut puede culminar en el procedimiento «un plano, una réplica» tomado del cine americano. Pero en este caso, por ejemplo el cine de Lubitsch, se trataba de una imagen-acción que funcionaba como índice. Mientras que Ozu modifica el sentido del procedimiento, que ahora testimonia la ausencia de intriga: la imagen-acción desaparece en provecho de la imagen puramente visual de lo que *es* un personaje, y de la imagen sonora de lo que éste *dice*, siendo lo esencial del guión una naturaleza y una conversación absolutamente triviales (por eso lo único que cuenta es la elección de los actores por su apariencia física y moral, y la determinación de un diálogo cualquiera en apariencia sin tema preciso).²³

23. DONALD RICHIE, *Ozu*, Ed. Lettre du blanc: «En el momento de acometer la escritura del guión, seguro de su repertorio temático, rara vez se preguntaba qué historia se contaría. Se preguntaba más bien qué tipo de gente poblaría su film. (...) A cada personaje se le atribuía un nombre y también una panoplia de características generales apropiadas a su situación familiar, padre, hija, tía, pero pocos rasgos discernibles. Este personaje crecía, más bien crecía el diálogo que le daba vida (...) fuera de toda referencia a la intriga o a la historia. (...) Aunque las escenas de apertura sean siempre escenas fuertemente dialogadas, el diálogo no gira en apariencia en torno de ningún tema preciso. (...) Así se construía y modelaba el personaje, casi exclusivamente a través de las conversaciones que mantenía» (págs. 15-26). Y, acerca del principio «un plano, una réplica», véanse págs. 143-145.

Es evidente que desde un principio este método plantea tiempos muertos y los hace proliferar en la corriente del film. Es verdad que a medida que el film avanza se podría creer que los tiempos muertos ya no valen solamente por sí mismos, sino que recogen el efecto de algo importante: el plano o la réplica se continuaría así en un silencio o en un vacío muy prolongado. Sin embargo, en el cine de Ozu no existen en absoluto lo notorio y lo ordinario, situaciones-límites y situaciones triviales, unas produciendo un efecto sobre las otras o insinuándose en ellas. No coincidimos con Paul Schrader cuando opone como dos fases «lo cotidiano» por un lado y por el otro «el momento decisivo», «la disparidad», que introduciría en la trivialidad cotidiana una ruptura o una emoción inexplicables.²⁴ Si acaso esta distinción parecería más válida en el neorealismo. En el cine de Ozu, todo es ordinario o trivial, incluso la muerte y los muertos que son objeto de un olvido natural. Las célebres escenas de llanto súbito (la del padre de *Kohayagawa ke no aki*, que se pone a llorar en silencio tras la boda de su hija, la de la hija de *Banshun*, que sonrío a medias mirando a su padre dormido y luego está a punto de llorar, la de la hija de *Tokyo boshoku*, que tras un ácido comentario sobre su padre muerto prorrumpe en llanto) no marcan un tiempo fuerte que se opondría a los tiempos débiles de la vida corriente, y no existe ninguna razón para invocar la emergencia de una emoción reprimida como «acción decisiva».

El filósofo Leibniz (que no ignoraba la existencia de los filósofos chinos) demostró que el mundo está hecho de series que se componen y que convergen de una manera sumamente regular, obedeciendo a leyes ordinarias. Sólo que las series y secuencias se nos aparecen por partecitas y en un orden trastocado o mezclado, tanto que creemos en rupturas, disparidades y discordancias como en cosas extraordinarias. Maurice Leblanc escribe un bello folletín que tiene mucho de sabiduría Zen: el héroe Balthazar, «profesor de filosofía cotidiana», enseña que en la vida no hay nada notable o singular, sino que las más ex-

24. PAUL SCHRADER, *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer* (extractos en *Cahiers du cinéma*, n.º 286, marzo de 1978). Contrariamente a Kant, los americanos no distinguen lo trascendental y lo trascendente: de ahí la tesis de Schrader que atribuye a Ozu una inclinación por «lo trascendente», que él detecta también en Bresson e incluso en Dreyer. Schrader distingue tres «fases del estilo trascendental» de Ozu: lo cotidiano, lo decisivo, y la «estasis» como expresión de lo trascendente.

trañas aventuras se explican fácilmente y todo está hecho de cosas ordinarias.²⁵ Simplemente, habría que decir que, en virtud de los encadenamientos naturalmente débiles de los términos de las series, éstas se trastornan constantemente y no aparecen en orden. Un término ordinario sale de su secuencia, surge en medio de otra secuencia de cosas ordinarias con respecto a las cuales adopta la apariencia de un momento fuerte, de un punto notable o complejo. Son los hombres quienes trastornan la regularidad de las series, la continuidad corriente del universo. Hay un tiempo para la vida, un tiempo para la muerte, un tiempo para la madre, un tiempo para la hija, pero los hombres los mezclan, los hacen surgir en desorden, los edifican en conflictos. Esto es lo que piensa Ozu: la vida es simple, y el hombre no cesa de complicarla «agitando el agua durmiente» (como los tres compadres de *Akibyori*). Y si después de la guerra la obra de Ozu no experimenta en absoluto la declinación que en ocasiones se anunció, es porque la posguerra viene a confirmar ese pensamiento pero además lo renueva, reforzando y desbordando el tema de las generaciones opuestas: lo ordinario americano repercute en lo ordinario del Japón, choque de dos cotidianidades que se expresa hasta en el color, cuando el rojo Coca-Cola o el amarillo plástico irrumpen brutalmente en la serie de los tintes lavados, inacentuados, de la vida japonesa.²⁶ Y, como dice un personaje de *Sama no aji*: ¿si hubiera sido al revés; si el sakí, el samisen y las pelucas de geisha se hubieran introducido de repente en la trivialidad cotidiana de los americanos...? Al respecto pensamos que la Naturaleza no interviene, como cree Schrader, en un momento decisivo o en una ruptura manifiesta con el hombre cotidiano. El esplendor de la Naturaleza, de una montaña nevada, nos dice sólo una cosa: ¡Todo es ordinario y regular, todo es cotidiano! Ella se contenta con reconstruir lo que el hombre ha roto, rearma lo que el hombre ve quebrado. Y cuando un personaje deja por un momento un conflicto familiar o un velatorio para contemplar la montaña nevada, es como si intentara restablecer el orden de las series perturbado en su

25. MAURICE LEBLANC, *La vie extravagante de Balthazar*, Le livre de poche.

26. Acerca del color en Ozu, véanse las observaciones de RENAUD BEZOMBES, *Cinématographe*, n.º 41, noviembre de 1978, pág. 47, y n.º 52, noviembre de 1979, pág. 58.

casa, pero restituido por una Naturaleza inmutable y regular, como una ecuación que nos da la razón de las aparentes rupturas, «de las vueltas y revueltas, de los altos y los bajos», según la fórmula de Leibniz.

La vida cotidiana sólo deja subsistir nexos sensoriomotores débiles, y reemplaza la imagen-acción por imágenes ópticas y sonoras puras, opsignos y sonsignos. En el cine de Ozu no hay línea de universo que enlace momentos decisivos, y a los muertos con los vivos, como en el de Mizoguchi; tampoco hay espacio-aliento o englobante que encubra un interrogante profundo, como en el de Kurosawa. Los espacios de Ozu se elevan al estado de espacios cualesquiera, bien sea por desconexión, bien por vacuidad (también aquí se puede considerar a Ozu como uno de los primeros inventores). Los falsos-raccords de mirada, dirección y hasta de posición de los objetos son constantes, sistemáticos. Un caso de movimiento de aparato da un buen ejemplo de desconexión: en *Bakushu*, la heroína avanza de puntillas para sorprender a alguien en un restaurante, y la cámara retrocede para mantenerla en el centro del cuadro; después la cámara avanza por un corredor, pero este corredor ya no es el del restaurante sino el de la casa de la heroína, que ha vuelto a ella. En cuanto a los espacios vacíos, sin personajes ni movimiento, son interiores vaciados de sus ocupantes, exteriores desiertos o paisajes de la Naturaleza. En Ozu cobran una autonomía que no tienen directamente, incluso en el neorrealismo que les mantiene un valor aparente relativo (con respecto a un relato) o resultante (una vez extinguida la acción). Alcanzan lo absoluto, como contemplaciones puras, y aseguran inmediatamente la identidad de lo mental y lo físico, de lo real y lo imaginario, del sujeto y el objeto, del mundo y el yo. Corresponden en parte a lo que Schrader llama «estasis», Noël Burch «pillow-shots», Richie «naturalezas muertas». El problema es saber si, con todo, no hay que establecer una distinción en el seno de esta misma categoría.²⁷

27. Nos remitimos al espléndido análisis del «pillow-shot» y sus funciones por NOËL BURCH: suspensión de la presencia humana, paso a lo inanimado, pero también paso inverso, pivote, emblema, contribución a la planitud de la imagen, composición pictórica (*Pour un observateur lointain*, Cahiers du cinéma-Gallimard, págs. 175-176). Sólo nos preguntamos si no es preciso distinguir dos cosas diferentes en estos «pillow-shots». Lo mismo en cuanto a lo que Richie llama «naturalezas muertas».

Entre un espacio o paisaje vacíos y una —en términos estrictos— naturaleza muerta, hay sin duda muchas semejanzas, funciones comunes y tránsitos imperceptibles. Pero no son la misma cosa, naturaleza muerta y paisaje no se confunden. Un espacio vacío vale ante todo por la ausencia de un contenido posible, mientras que la naturaleza muerta se define por la presencia y composición de objetos que se envuelven en sí mismos o se transforman en su propio continente: caso del plano largo del jarrón, casi al final de *Banshun*. Objetos como éstos no se envuelven necesariamente en el vacío, pero pueden dejar vivir y hablar a los personajes en un cierto «flou», como la naturaleza muerta de jarrón y frutas de *Tokyo no onna* o la de frutas y clubs de golf de *Shujuko wa nani o wasuraetaka*. Es como en Cézanne, los paisajes vacíos o agujereados no tienen los mismos principios de composición de las naturalezas muertas llenas. A veces se titubea entre ambos, a tal punto las funciones pueden desbordar y las transiciones hacerse sutiles: por ejemplo, en Ozu, la admirable composición con la botella y el faro, al comienzo de *Ukigusa*. La distinción no es menos la de lo vacío y lo lleno, que aprovecha todos los matices o relaciones en el pensamiento chino y japonés como dos aspectos de la contemplación. Si los espacios vacíos, interiores o exteriores, constituyen situaciones puramente ópticas (y sonoras), las naturalezas muertas son el revés, el correlato de aquéllos.

El jarrón de *Banshun* se intercala entre la media sonrisa de la hija y sus lágrimas nacies. Hay devenir, cambio, pasaje. Pero, a su vez, la forma de lo que cambia no cambia, no pasa. Es el tiempo, el tiempo en persona, «un poco de tiempo en estado puro»: una imagen-tiempo directa que da a lo que cambia la forma inmutable en la que el cambio se produce. La noche que se muda en día, o a la inversa, remiten a una naturaleza muerta sobre la cual cae la luz debilitando o intensificando (*Sono yotsuma, Dekigokoro*). La naturaleza muerta es el tiempo, pues todo lo que cambia está en el tiempo, pero el tiempo mismo no cambia, no podría cambiar él mismo más que en otro tiempo, hasta el infinito. El punto en que la imagen cinematográfica se confronta más estrechamente con la fotografía es aquel en que más radicalmente se distingue de ella. Las naturalezas muertas de Ozu duran, tienen una duración, los diez segundos del jarrón: esta duración del jarrón es precisamente la representación de

lo que permanece, a través de la sucesión de los estados cambiantes. Una bicicleta también puede durar, es decir, representar la forma inmutable de lo que se mueve, a condición de permanecer, de quedarse inmóvil, apoyada contra la pared (*Uki-gusa*). La bicicleta, el jarrón, las naturalezas muertas son las imágenes puras y directas del tiempo. Cada una es el tiempo, cada vez, bajo tales o cuales condiciones de lo que cambia en el tiempo. El tiempo es lo lleno, es decir, la forma inalterable llenada por el cambio. El tiempo es «la reserva visual de los acontecimientos en su exactitud».²⁸ Antonioni hablaba del «horizonte de los acontecimientos», pero observando que para los occidentales el término es doble, horizonte trivial del hombre, horizonte cosmológico inaccesible y siempre alejándose. De ahí la división del cine occidental en humanismo europeo y ciencia-ficción americana.²⁹ El sugería que esto no les ocurre a los japoneses, que no se interesan en la ciencia-ficción: un mismo horizonte enlaza lo cósmico y lo cotidiano, lo duradero y lo cambiante, un solo y mismo tiempo como forma inmutable de lo que cambia. Según Schrader, la naturaleza o la estasis se definían como la forma que anuda lo cotidiano en «algo unificado, permanente». No hay ninguna necesidad de invocar una trascendencia. En la trivialidad cotidiana, la imagen-acción e incluso la imagen-movimiento tienden a desaparecer en provecho de situaciones ópticas puras, pero éstas descubren vínculos de un tipo nuevo que ya no son sensoriomotores y que colocan a los sentidos emancipados en una relación directa con el tiempo, con el pensamiento. Es el singular efecto del opsigno: hacer sensibles el tiempo, el pensamiento, hacerlos visibles y sonoros.

3

Una situación puramente óptica y sonora, ni se prolonga en acción ni es inducida por una acción. Permite captar, se entiende

28. DŌGEN SHŌBŌGENZO, Ed. de la Différence.

29. Véase ANTONIONI, «L'horizon des événements» (*Cahiers du cinéma*, n.º 290, julio de 1978, pág. 11), quien insiste en el dualismo europeo. Y, en una entrevista ulterior, vuelve brevemente sobre este tema indicando que los japoneses plantean el problema de una manera diferente (n.º 342, diciembre de 1982).

que permite captar algo intolerable, insoportable. No un hecho brutal en tanto que agresión nerviosa, no una violencia en aumento que siempre es posible extraer de las relaciones sensoriomotrices en la imagen-acción. Tampoco se trata de escenas de terror, aunque en ocasiones haya cadáveres y sangre. Se trata de algo excesivamente poderoso, o excesivamente injusto, pero a veces también excesivamente bello, y que entonces desborda nuestra capacidad sensoriomotriz. *Stromboli*: una belleza demasiado grande para nosotros, y un dolor demasiado intenso. Puede tratarse de una situación-límite, la erupción del volcán, pero también de lo más trivial, una simple fábrica, un terreno baldío. En *Los carabineros* de Godard, la militante recita algunas fórmulas revolucionarias, otros tantos tópicos; pero es tan bella, su belleza es tan intolerable para sus verdugos, que deben tapar su cara con un pañuelo. Y el pañuelo, inflado por el aliento y el murmullo («hermanos, hermanos, hermanos...») se nos vuelve también intolerable a nosotros, los espectadores. De alguna manera algo de la imagen se ha vuelto demasiado fuerte. Ya el romanticismo se proponía esa finalidad: captar lo intolerable o lo insoportable, el imperio de la miseria, y con ello hacerse visionario, hacer de la visión pura un medio de conocimiento y acción.³⁰

¿No hay sin embargo, en lo que pretendemos ver, tanta fantasía y ensueño como aprehensión objetiva? Más aún, ¿no experimentamos una simpatía subjetiva hacia lo intolerable, una empatía que penetra lo que vemos? Pero esto significa que lo intolerable no se puede separar de una revelación o de una iluminación, como si hubiese un tercer ojo. Fellini simpatiza tanto con la decadencia sólo si le es posible prolongarla, extender su alcance «hasta lo insostenible», y descubrir bajo los movimientos, los rostros y los gestos un mundo subterráneo o extraterrestre donde «el travelling se hace medio de despegue, prueba de la irrealidad del movimiento», y el cine, no ya empresa de reconocimiento sino conocimiento, «ciencia de las impresiones visuales que nos obliga a olvidar nuestra lógica propia y nuestros hábitos retínicos».³¹ El propio Ozu no es el guardián de los va-

30. PAUL ROZENBERG ve aquí lo esencial del romanticismo inglés: *Le romanticisme anglais*, Larousse.

31. J. M. G. Le CLEZIO, «L'extra-terrestre», en *Fellini, l'Arc*, n.º 45, pág. 28.

lores tradicionales o reaccionarios, sino el más grande crítico de la vida cotidiana. Desprende lo intolerable hasta de lo insignificante, a condición de extender sobre la vida cotidiana la fuerza de una contemplación plena de simpatía o de piedad. Lo importante es siempre que el personaje o el espectador, y los dos juntos, se hagan visionarios. La situación puramente óptica y sonora despierta una función de videncia, a la vez fantasía y atestado, crítica y compasión, mientras que las situaciones sensoriomotrices, por violentas que sean, se dirigen a una función visual pragmática que «tolera» o «soporta» prácticamente cualquier cosa, desde el momento en que participa de un sistema de acciones y reacciones.

Tanto en Japón como en Europa la crítica marxista denunció estos films y sus personajes, demasiado pasivos y negativos, ora burgueses, ora neuróticos o marginales, y que reemplazan la acción modificadora por una visión «confusa».³² Y es cierto que, en el cine, los personajes de vagabundeo están poco involucrados hasta por lo que les pasa: ya sea a la manera de Rossellini, la extranjera que descubre la isla, la burguesa que descubre la fábrica; ya sea a la manera de Godard, la generación de los Pierrot-le-fou. Pero precisamente la debilidad de los encadenamientos motores, los vínculos débiles, son aptos para desprender grandes fuerzas de desintegración. En Rossellini son personajes extrañamente vibrantes, en Godard y Rivette extrañamente al corriente. Lo mismo en Occidente que en Japón se los capta en una mutación, ellos mismos son mutantes. Refiriéndose a *Deux ou trois choses...*, Godard dice que «describir» es observar mutaciones.³³ Mutación de Europa tras la guerra, mutación de un Japón americanizado, mutación de Francia en el 68: no es que el cine se aparte de la política, todo él se vuelve político pero de otra manera. Una de las dos paseantes de *Pont du Nord* de Rivette ofrece todo el aspecto de una mutante imprevisible: primero tiene la aptitud de detectar a los Max, los miembros de la empresa de sometimiento mundial, antes de pasar por

32. Sobre la crítica marxista de la evolución del neorealismo y sus personajes, véase *Le néo-réalisme, Etudes cinématographiques*, pág. 102. Y sobre la crítica marxista en Japón, en particular contra Ozu, véase NOËL BURCH, pág. 283. Hay que señalar que en Francia la *nouvelle vague*, bajo su aspecto visionario, encontró en Sadoul una profunda comprensión.

33. Véase *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, pág. 392.

una metamorfosis en el seno de un capullo y ser arrastrada después a sus filas. Del mismo modo, la ambigüedad de *El soldadito*. Un nuevo tipo de personajes para un nuevo cine. Precisamente porque lo que les sucede no les pertenece, no les concierne más que a medias, saben desprender del acontecimiento la parte irreductible a lo que ocurre: esa parte de inagotable posibilidad que constituye lo insoportable, lo intolerable, la parte del visionario. Se precisaba un nuevo tipo de actores: no sólo los actores no profesionales que el neorealismo reclutó en sus comienzos, sino esos que podríamos llamar no actores profesionales o, mejor aún, «actores médiums», capaces de ver y hacer ver más que de actuar, y unas veces quedarse mudos y otras mantener una conversación cualquiera infinita, más que responder o continuar un diálogo (en Francia, por ejemplo, Bulle Ogier o Jean-Pierre Léaud).³⁴

Las situaciones cotidianas e incluso las situaciones-límite no se distinguen por nada raro o extraordinario. No es más que una isla volcánica de pescadores pobres. No es más que una fábrica, una escuela... En la vida corriente o cuando estamos de vacaciones nos codeamos con todo eso, incluso con la muerte, con los accidentes. Vemos, padecemos en más o en menos una poderosa organización de la miseria y la opresión. Y justamente no nos faltan esquemas sensoriomotores para reconocer tales cosas, soportarlas o aprobarlas, conducirnos en consecuencia, habida cuenta de nuestra situación, de nuestras aptitudes, de nuestros gustos. Tenemos esquemas para apartarnos cuando resulta demasiado ingrato, para resignarnos cuando es horrible, para asimilarlo cuando es demasiado bello. Observemos al respecto que hasta las metáforas son fintas sensoriomotrices, y nos inspiran algo que decir cuando ya no sabemos qué hacer: son esquemas particulares, de naturaleza afectiva. Ahora bien, un tópico es eso. Un tópico es una imagen sensoriomotriz de la cosa. Como dice Bergson, no percibimos la cosa o la imagen entera, percibimos siempre menos que eso, sólo percibimos lo que estamos interesados en percibir, o, mejor dicho, lo que tenemos interés en percibir a causa de nuestros intereses económicos, de nuestras creencias ideológicas, de nuestras exigencias psicológi-

34. Es MARC CHEVRIE quien analiza el juego de Jean-Pierre Léaud como «médium», en términos cercanos a los de Blanchot (*Cahiers du cinéma*, n.º 351, septiembre de 1983, págs. 31-33).

cas. Así pues, de ordinario no percibimos más que tópicos. Pero si nuestros esquemas sensoriomotores se descomponen o se rompen, entonces puede aparecer otro tipo de imagen: una imagen óptica-sonora pura, la imagen entera y sin metáfora que hace surgir la cosa en sí misma, literalmente, en su exceso de horror o de belleza, en su carácter radical o injustificable, pues ya no tiene que ser «justificada», bien o mal... El ser de la fábrica se levanta y ya no es posible decir «la gente tiene que trabajar...» *Creí estar viendo condenados*: la fábrica es una prisión, la escuela es una prisión, literalmente y no metafóricamente. No se hace suceder la imagen de una escuela por la de una prisión: esto sólo sería indicar una semejanza, una relación confusa entre dos imágenes claras. Por el contrario, es preciso descubrir los elementos y relaciones distintos que se nos escapan al fondo de una imagen oscura: mostrar «en qué y cómo» la escuela es una prisión, los grandes conjuntos, prostituciones, los banqueros, asesinos, los fotógrafos, estafadores, literalmente, sin metáfora.³⁵ Es el método de *Comment ça va* * de Godard: no contentarse con averiguar si «anda» [*ça va*] o si «no anda» [*ça ne va pas*] entre dos fotos, sino «cómo anda» [*comment ça va*] en cada una y en las dos. Este era el problema con el que concluía nuestro estudio precedente: arrancar a los tópicos una verdadera imagen.

Por un lado la imagen no cesa de caer en el estado de tópico: porque se inserta en encadenamientos sensoriomotores, porque ella misma organiza o induce estos encadenamientos, porque nunca percibimos todo lo que hay en la imagen, porque ella está hecha para eso (para que no percibamos todo, para que el tópico nos oculte la imagen...). ¿Civilización de la imagen? De hecho

35. La crítica de la metáfora está tan presente en la *nouvelle vague*, en Godard, como el *nouveau roman* con Robbe-Grillet (*Pour un nouveau roman*). Es cierto que, más recientemente, GODARD reivindica una forma metafórica, por ejemplo a propósito de *Passion*: «los caballeros son las metáforas de los patrones...» (*Le Monde*, 27 de mayo de 1982). Pero, como veremos, esta forma remite a un análisis genético y cronológico de la imagen, mucho más que a una síntesis o comparación de imágenes.

* El título original de este film es un modismo coloquial típico y más que frecuente, que suele utilizarse a guisa de saludo y equivaldría al castellano «¿cómo le (te) va?», «¿qué tal?», etc. Es muy frecuente oírlo reducido: «*Ça va?*», equivalente a «¿estás (está usted) bien?», etc. A continuación el autor desglosa la frase en sus elementos discretos, con lo cual asoma su otra vertiente semántica, pues «*Commet ça va?*» asimismo se utiliza para «¿Cómo anda (marcha) eso?», «¿funciona eso?», etc. (N. del T.).

se trata de una civilización del tópico, donde todos los poderes tienen interés en ocultarnos las imágenes, no forzosamente en ocultarnos la misma cosa sino en ocultarnos algo en la imagen. Por otro lado, al mismo tiempo la imagen intenta permanentemente horadar el tópico, salir del tópico. No se sabe hasta dónde puede llevar una verdadera imagen: la importancia de volverse visionario o vidente. No basta con una toma de conciencia o con un cambio de corazones (aunque esto suceda, como en el corazón de la heroína de *Europa 1951*, pero si no hubiera ninguna otra cosa todo recaería rápidamente en el estado de tópico, simplemente se habrían añadido otros tópicos). A veces se necesita restaurar las partes perdidas, reencontrar todo lo que no se ve en la imagen, todo lo que se sustrajo de ella para hacerla «interesante». Pero a veces, por el contrario, hay que hacer agujeros, introducir vacíos y espacios blancos, rarificar la imagen, suprimirle muchas cosas que se le habían añadido para hacernos creer que se veía todo. Hay que dividir o hacer el vacío para reencontrar lo entero.

Lo difícil es saber en qué cosa una imagen óptica y sonora no es ella misma un tópico, en el mejor de los casos una foto. No pensamos únicamente en la manera en que estas imágenes vuelven a dar tópicos no bien son retomadas por autores que las utilizan como fórmulas. ¿Pero los propios creadores no piensan a veces que la nueva imagen debe rivalizar con el tópico en su propio terreno, llegar más lejos que la tarjeta postal, cargar las tintas, parodiarla para librarse mejor de ella (Robbe-Grillet, Daniel Schmid)? Los creadores inventan encuadres obsesivos, espacios vacíos o desconectados, hasta naturalezas muertas: en cierto modo detienen el movimiento, redescubren el poder del plano fijo, ¿pero no resucitan con ello el tópico que quieren combatir? Para vencer no basta ciertamente con parodiar el tópico, ni tampoco con hacerle agujeros y vaciarlo. No basta con perturbar los nexos sensoriomotores. Hay que «unir» a la imagen óptica-sonora fuerzas inmensas que no son las de una conciencia simplemente intelectual, ni siquiera social, sino las de una profunda intuición vital.³⁶

36. A propósito de Cézanne, D. H. LAURENCE escribe un gran texto en favor de la imagen y en contra de los tópicos. Demuestra que la parodia no es una solución; ni siquiera la imagen óptica pura, con sus vacíos y sus desconexiones. A su juicio, Cézanne gana su batalla contra los tópicos

Las imágenes ópticas y sonoras puras, el plano fijo y el montaje-cut definen e implican un más allá del movimiento. Pero no lo detienen exactamente, ni en los personajes ni en la cámara. Hacen que el movimiento no deba ser percibido en una imagen sensoriomotriz sino captado y pensado en otro tipo de imagen. La imagen-movimiento no ha desaparecido, pero ya no existe más que como la primera dimensión de una imagen que no cesa de crecer en dimensiones. No nos referimos a las dimensiones del espacio, pues la imagen puede ser plana, carecer de profundidad y cobrar con ello tantas más dimensiones o potencias que exceden el espacio. Podemos indicar rápidamente tres de estas potencias crecientes. Primero, mientras que la imagen-movimiento y sus signos sensoriomotores sólo estaban en relación con una imagen indirecta «del» tiempo (dependiendo del montaje), la imagen óptica y sonora pura, sus opsignos y sonsignos, se enlazan directamente a una imagen-tiempo que ha subordinado al movimiento. Es la inversión que hace no ya del tiempo la medida del movimiento, sino del movimiento la perspectiva del tiempo: constituye todo un cine del tiempo, con una nueva concepción y nuevas formas de montaje (Welles, Resnais). En segundo lugar, al mismo tiempo que el ojo accede a una función de videncia, los elementos de la imagen no solamente visuales sino también sonoros entran en relaciones internas que hacen que la imagen entera tenga que ser «leída» no menos que vista, tenga que ser legible tanto como visible. Para el ojo del vidente como para el del adivino, lo que hace del mundo sensible un libro es su «literalidad». Una vez más toda referencia de la imagen o de la descripción a un objeto supuestamente independiente no desaparece, sino que ahora se subordina a los elementos y relaciones interiores que tienden a reemplazar al objeto, a borrarlo a medida que aparece, desplazándolo sin cesar. La fórmula de Godard «no es sangre, es rojo» cesa de ser únicamente pictórica y cobra un sentido propio del cine. El cine va a constituir una analítica de la imagen, implicando una nueva concepción del guión técnico, toda una «pedagogía» que se ejercerá de diferentes maneras, por ejemplo en la obra de Ozu, en el último

en las naturalezas muertas, más que en los retratos y los paisajes («Introduction à ces peintures», *Eros et les chiens*, Bourgois, págs. 253-264). Hemos visto cómo las mismas observaciones se aplicaban a Ozu.

período de Rossellini, en el período medio de Godard, en los Straub. Por último, la fijeza de la cámara no representa la única alternativa para el movimiento. Aun móvil, la cámara ya no se contenta con seguir unas veces el movimiento de los personajes y otras con operar ella misma movimientos de los que los personajes no son sino el objeto, sino que en todos los casos ella subordina la descripción de un espacio a funciones del pensamiento. No es la simple distinción de lo subjetivo y lo objetivo, de lo real y lo imaginario; al contrario, es su indiscernibilidad lo que va a dotar a la cámara de un rico conjunto de funciones, engendrando una nueva concepción del cuadro y de los reencuadres. Se cumplirá el presentimiento de Hitchcock: una conciencia-cámara que ya no se definiría por los movimientos que es capaz de seguir o de cumplir, sino por las relaciones mentales en las que es capaz de entrar. Y se torna cuestionante, respondiente, objetante, provocante, teorematizante, hipotetizante, experimentante, según la lista abierta de las conjunciones lógicas («o», «pues», «si», «porque», «en efecto», «aunque...»), o según las funciones de pensamiento de un cine-verdad que, como dice Rouch, significa más bien verdad de cine.

Tal es la triple inversión que define un más allá del movimiento. Era preciso que la imagen se liberara de los nexos sensorio-motores, que dejara de ser imagen-acción para convertirse en una imagen óptica, sonora (y táctil) pura. Pero ésta no bastaba: era preciso que entrara en relación aun con otras fuerzas, para escapar ella misma al mundo de los tópicos. Era preciso que se abriera a revelaciones poderosas y directas, las de la imagen-tiempo, la imagen legible y la imagen pensante. De este modo, los opsignos y sonsignos remiten a «cronosignos», «lectosignos» y «noosignos».³⁷

Preguntándose por la evolución del neorrealismo a propósito de *El grito*, Antonioni decía que él tendía a prescindir de la bicicleta (sin duda, la bicicleta de De Sica). Este neorrealismo sin bicicleta reemplaza la última búsqueda de movimiento (el vagabundeo) por un peso específico del tiempo ejerciéndose en el

37. «Lectosigno» remite al *lekton* griego o al *dictum* latino, que designa lo expresado de una proposición, independientemente de la relación de ésta con su objeto. Lo mismo para la imagen, cuando es captada intrínsecamente, con independencia de su relación con un objeto supuestamente exterior.

interior de los personajes y mirándolos desde dentro (la crónica).³⁸ El arte de Antonioni es como el entrelazamiento de consecuencias, prolongaciones y efectos temporales que emanan de acontecimientos fuera de campo. Ya en *Cronaca di un amore*, la encuesta tiene por consecuencia provocar ella misma la prolongación de un primer amor, y por efecto hacer resonar dos deseos de asesinato, en futuro y en pasado. Es todo un mundo de cronosignos que bastaría para hacer dudar de la falsa evidencia según la cual la imagen cinematográfica está necesariamente en presente. Si estamos enfermos de Eros, decía Antonioni, es porque Eros mismo está enfermo; y lo está no simplemente porque su contenido está viejo o caduco, sino porque se lo ha apresado en la forma pura de un tiempo que se desgarrá entre un pasado ya terminado y un futuro sin salida. Para Antonioni no hay otra enfermedad que las crónicas, Cronos es la enfermedad misma. Por eso los cronosignos son inseparables de los lectosignos, que nos fuerzan a leer en la imagen otros tantos síntomas, es decir, a tratar la imagen óptica y sonora como algo legible también. No sólo lo óptico y lo sonoro, sino el presente y el pasado, el aquí y el otra parte, constituyen elementos y relaciones interiores que deben ser descifrados, y no se los puede comprender sino en una progresión análoga a la de una lectura: ya en *Cronaca di un amore*, espacios indeterminados sólo reciben su escala posteriormente, en lo que Burch llama un «raccord de aprehensión desfasada» más próximo a una lectura que a una percepción.³⁹ Y, a continuación, el Antonioni colorista sabrá tratar las variaciones de color como síntomas y la monocromía como el signo crónico que gana un mundo, gracias a todo un juego de modificaciones deliberadas. Pero ya *Cronaca di un amore* evidencia una «auto-

38. Texto de Antonioni, citado por LEPROHON, pág. 103: «Hoy que hemos eliminado el problema de la bicicleta (lo digo metafóricamente, tratad de comprenderme más allá de mis palabras), es importante ver lo que hay en el espíritu y el corazón de este hombre al que le han robado su bicicleta, cómo se adaptó, qué quedó en él de todas sus experiencias pasadas de la guerra, de la posguerra, de todo lo que sucedió en nuestro país». (Y el texto sobre Eros enfermo, págs. 104-106).

39. NOËL BURCH es uno de los primeros críticos que demostró que la imagen cinematográfica debía ser leída, no menos que vista y oída; y esto a propósito de Ozu (*Pour un observateur lointain*, pág. 175). Pero ya en *Praxis du cinéma* Burch demostraba que *Cronaca di un amore* instauraba una nueva relación entre el relato y la acción, y devolvía a la cámara una «autonomía», muy cercana a una lectura (págs. 112-118; y sobre el «raccord de aprehensión desfasada», pág. 47).

nomía de la cámara» cuando renuncia a seguir el movimiento de los personajes o a trasladar a éstos su propio movimiento, para operar constantes reencuadres como funciones de pensamiento, noosignos que expresan las conjunciones lógicas de continuación, consecuencia o incluso intención.

2. Recapitulación de las imágenes y los signos

1

A esta altura se hace necesaria una recapitulación de las imágenes y signos del cine. No será únicamente una pausa entre la imagen-movimiento y otro género de imagen, sino la ocasión de enfrentar el problema más arduo, el de las relaciones cine-lenguaje. En efecto, estas relaciones parecen condicionar la posibilidad de una semiología del cine. Christian Metz multiplicó las precauciones que se deben tomar en este aspecto. En vez de preguntar: ¿en qué cosa el cine es una lengua (la famosa lengua universal de la humanidad)?, formula esta interrogación: «¿bajo qué condiciones debe considerarse al cine como un lenguaje?». Y su respuesta es doble, ya que invoca primero un hecho y después una aproximación. El hecho histórico es que el cine se constituyó como tal haciéndose narrativo, presentando una historia y rechazando sus otras direcciones posibles. La aproximación resultante es que, desde ese momento, las series de imágenes e incluso cada imagen, un solo plano, se identifican con proposiciones o mejor dicho con enunciados orales: se considerará al plano como el más pequeño enunciado narrativo. El propio Metz subraya el carácter hipotético de esta asimilación, pero se diría que él multiplica las precauciones sólo para permitirse una imprudencia decisiva. Hacía una pregunta muy rigurosa en derecho (*¿quid juris?*), y responde con un hecho y con una aproximación. Como, sustituye la imagen por un enunciado,

puede y debe aplicarle ciertas determinaciones que no pertenecen exclusivamente a la lengua pero que condicionan los enunciados de un lenguaje, aun si este lenguaje no es verbal y opera independientemente de una lengua. El principio según el cual la lingüística no es más que una parte de la semiología se realiza, por tanto, en la definición de lenguajes sin lengua (semias), que comprende al cine no menos que al lenguaje gestual, vestimentario o incluso musical... Asimismo, no hay ninguna razón para buscar en el cine rasgos que no pertenecen más que a la lengua, como la doble articulación. En cambio, se hallarán en el cine rasgos de lenguaje que se aplican necesariamente a los enunciados, como reglas de uso, dentro y fuera de la lengua: el sintagma (conjunción de unidades relativas presentes) y el paradigma (disyunción de las unidades presentes con unidades comparables ausentes). La semiología del cine será la disciplina que aplica a las imágenes modelos de lenguaje, sobre todo sintagmáticos, que constituirían uno de sus «códigos» principales. Se recorre de este modo un círculo extraño, ya que la sintagmática supone que la imagen sea homologada de hecho a un enunciado, pero porque ella es también lo que en derecho la hace asimilable al enunciado. Se trata de un círculo vicioso típicamente kantiano: la sintagmática se aplica porque la imagen es un enunciado, pero ésta es un enunciado porque se somete a la sintagmática. Las imágenes y los signos fueron sustituidos por la pareja de los enunciados y «la gran sintagmática», al extremo de que la propia noción de signo tiende a desaparecer de esta semiología. Desaparece, evidentemente, en favor del significante. El film se presenta como un texto, con una distinción comparable a la de Julia Kristeva entre un «fenotexto» de los enunciados aparentes y un «genotexto» de los sintagmas y paradigmas, estructurantes, constitutivos o productivos.¹

La primera dificultad concierne a la narración: ésta no es un dato manifiesto de las imágenes cinematográficas en general, sino que fue históricamente adquirido. Cierto es que no se trata de

1. Para todos estos puntos, véase CHRISTIAN METZ, *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck (especialmente tomo I, «Langue ou langage?», y «Problèmes de dénotation» que analiza los ocho tipos sintagmáticos). El libro de RAYMOND BELLOUR, *L'analyse du film*, Albatros, es también fundamental. En un trabajo inédito, André Parente realiza un estudio crítico de esta semiología, insistiendo sobre el postulado de narratividad: *Narrativité et non-narrativité filmiques*.

discutir las páginas en que Metz analiza el hecho histórico del modelo americano que se constituyó como cine de narración.² Y él reconoce que esta narración supone indirectamente el montaje: es que hay muchos códigos de lenguaje que interfieren con el código narrativo o la sintagmática (no sólo los montajes sino también las puntuaciones, las relaciones audiovisuales, los movimientos de aparato...). Asimismo, Christian Metz no enfrenta dificultades insuperables para explicar los trastornos deliberados de narración en el cine moderno: basta con invocar cambios de estructura en la sintagmática.³ Así pues, la dificultad está en otra parte: es que, para Metz, la narración remite a uno o varios códigos lo mismo que a determinaciones de lenguaje subyacentes de donde ella deriva en la imagen con el carácter de dato aparente. Nosotros pensamos, por el contrario, que la narración no es más que una consecuencia de las propias imágenes aparentes y de sus combinaciones directas, nunca un dato. La llamada narración clásica emana directamente de la composición orgánica de las imágenes-movimiento (montaje), o de su especificación en imágenes-percepción, imágenes-afección, imágenes-acción, según las leyes de un esquema sensoriomotor. Veremos que las formas modernas de narración emanan de las composiciones y tipos de la imagen-tiempo: incluso la «legibilidad». La narración no es nunca un dato aparente de las imágenes, o el efecto de una estructura que las subtiende; es una consecuencia de las propias imágenes aparentes, de las imágenes sensibles en sí mismas, tal como se definen primeramente por sí mismas.

La fuente de la dificultad está en la asimilación de la imagen cinematográfica a un enunciado. Ello hace que este enunciado narrativo proceda necesariamente por semejanza o analogía, y, puesto que opera con signos, éstos son «signos analógicos». La semiología necesita, pues, una doble transformación: por un lado,

2. METZ, I, págs. 96-99, y 51: Metz retoma el tema de Edgar Morin según el cual el «cinematógrafo» se hizo «cine» internándose por la vía narrativa. Véase MORIN, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Ed. de Minuit, cap. III.

3. METZ había comenzado señalando la debilidad de la paradigmática y el predominio de la sintagmática en el código narrativo del cine (*Essais*, I, pág. 73, 102). Pero sus discípulos se proponen demostrar que, si el paradigma cobra una importancia propiamente cinematográfica (y también de otros factores estructurales), saca de él nuevos modos de narración, «disnarrativos». Metz vuelve sobre la cuestión en *Le signifiant imaginaire*, 10-18. Nada cambió con ello en los postulados de la semiología, como veremos.

la reducción de la imagen a un signo analógico perteneciente a un enunciado; por el otro, la codificación de estos signos para descubrir la estructura de lenguaje (no analógica) subyacente a esos enunciados. Todo pasará entre el enunciado por analogía y la estructura «digital» o digitalizada del enunciado.⁴

Pero precisamente, al sustituirse la imagen por un enunciado se dio a la imagen una falsa apariencia, se le retiró su carácter aparente más auténtico, el movimiento.⁵ Pues la imagen-movimiento no es analógica en el sentido de la semejanza: no se asemeja a un objeto al que ella representaría. Bergson lo demostró ya en el primer capítulo de *Materia y memoria*: si de lo móvil extraemos el movimiento, ya no hay distinción ninguna entre la imagen y el objeto, porque la distinción sólo es válida si hay inmovilización del objeto. La imagen-movimiento es el objeto, es la cosa misma captada en el movimiento como función continua. La imagen-movimiento es la modulación del objeto mismo. Aquí encontramos lo «analógico», pero en un sentido que ya no tiene nada que ver con la semejanza, y que designa la modulación, como en las máquinas llamadas analógicas. A esto se objeta que la modulación, a su vez, remite por una parte a la semejanza, aunque sólo fuera para evaluar los grados de un continuo, y por otra a un código capaz de «digitalizar» la analogía. Pero, nuevamente, esto es verdad siempre que se inmovilice al movimiento. Lo semejante y lo digital, la semejanza y el código tienen al menos algo en común y es el ser «mol-des», uno por forma sensible y el otro por estructura inteligible:

4. Desde este punto de vista, primero hay que demostrar que el juicio de semejanza o de analogía ya está sometido a códigos. Sin embargo, estos códigos no son propiamente cinematográficos, sino socioculturales en general. Así pues, luego hay que demostrar que los propios enunciados analógicos, en cada dominio, remiten a códigos específicos que ya no determinan la semejanza sino la estructura interna: «No es sólo desde el exterior como el mensaje visual resulta parcialmente investido por la lengua (...), sino también desde el interior y en su visualidad misma, que sólo es inteligible porque sus estructuras son parcialmente no visuales. (...) No todo es icónico en el icono (...)» Una vez que nos hemos dado la analogía por semejanza, pasamos pues necesariamente a un «más allá de la analogía»: véase CHRISTIAN METZ, *Essais*, II, págs. 157-159; y UMBERTO ECO, «Sémiologie des messages visuels», *Communications*, n.º 15, 1970.

5. Es curioso que, para distinguir la imagen cinematográfica de la fotografía, METZ no invoque el movimiento sino la narratividad (I, pág. 53: «pasar de una imagen a dos imágenes, es pasar de la imagen al lenguaje»). Los semiólogos, por otra parte, invocan explícitamente una suspensión del movimiento, por oposición, dicen, a la «mirada cinefilica».

por eso pueden comunicarse tan bien el uno con el otro.⁶ Pero la «modulación» es otra cosa; es una puesta del molde en variación, una transformación del molde en cada instante de la operación. Si remite a uno o varios códigos es por trasplantes, trasplantes de código que multiplican su potencia (como en la imagen electrónica). Por sí mismas, las semejanzas y las codificaciones son medios muy pobres; con códigos no es mucho lo que se puede hacer, aunque se los multiplique como lo intenta empeñosamente la semiología. Lo que alimenta a ambos moldes es la modulación, convirtiéndolos en medios subordinados y sin perjuicio de extraer de ellos una nueva potencia. Pues la modulación es la operación de lo Real, al constituir y no cesar de reconstituir la identidad de la imagen con el objeto.⁷

En este aspecto la complejísima tesis de Pasolini arriesga ser mal comprendida. Umberto Eco le reprochaba su «ingenuidad semiológica», lo que ponía furioso a Pasolini. El destino de la astucia es parecer demasiado ingenua a ingenuos demasiado eruditos. Pasolini parece querer ir más lejos aún que los semiólogos: quiere que el cine sea una lengua, que esté provisto de una doble articulación (el plano equivaldría al monema, pero asimismo, los objetos que aparecen en el cuadro serían «cine-mas» equivalentes a los fonemas). Se diría que pretende volver al tema de una lengua universal. Pero añade: es la lengua (...) de la realidad. «Ciencia descriptiva de la realidad», ésta es la naturaleza desconocida de la semiótica, más allá de los «lenguajes existentes», verbales o no. ¿No querrá decir Pasolini que la imagen-movimiento (el plano) entraña una primera articulación con respecto a un cambio o a un devenir que el movimiento expresa, pero también una segunda articulación con relación a los objetos entre los cuales se establece, que al mismo tiempo se vuelven partes integrantes de la imagen (cine-mas)? En este caso sería inútil argumentarle que el objeto no es más que un referente, y la imagen una porción de significado: los objetos de la realidad se han tornado unidades de imagen, al mismo

6. Acerca de esta circularidad «analógico-digital», véase ROLAND BARTHES, *Éléments de sémiologie*, Médiations, págs. 124-126 (II.4.3).

7. Veremos que la concepción del «modelo» (modelado) en Bresson, elaborada a partir del problema del actor pero que desborda con mucho este problema, es cercana a la modulación. Asimismo, el «tipo» o «tipado» en Eisenstein. No se comprenden estas nociones si no se las opone a la operación del molde.

tiempo que la imagen-movimiento pasó a ser una realidad que «habla» a través de sus objetos.⁸ En este sentido el cine no se cansó de alcanzar un lenguaje de objetos, y de manera muy diversa: en Kazan, donde el objeto es función de comportamiento, en Resnais, donde es función mental, en Ozu, donde es función formal o naturaleza muerta, ya en Dovjenko y luego en Paradjanov, donde es función material, materia pesada suscitada por el espíritu (*Sayat novar* es sin duda la obra maestra de un lenguaje material de objeto).

En verdad, esta lengua de la realidad no es en absoluto un lenguaje. Es el sistema de la imagen-movimiento, del que en la primera parte de este estudio vimos que se definía sobre un eje vertical y un eje horizontal, pero que no tiene nada que ver con el paradigma y el sintagma y que constituyen dos «procesos». Por un lado, la imagen-movimiento expresa un todo que cambia y se establece entre objetos: es un proceso de «diferenciación». La imagen-movimiento (el plano) tiene, pues, dos caras, según el todo que ella expresa y según los objetos entre los cuales pasa. El todo no cesa de dividirse según los objetos y de reunir a los objetos en un todo: «todo» cambia del uno al otro. Por otra parte, la imagen-movimiento supone intervalos: si la referimos a un intervalo, aparecen especies distintas de imágenes, con signos por los cuales ellas se componen, cada una en sí misma y unas con otras (la imagen-percepción en un extremo del inter-

8. Toda la segunda parte del libro de PASOLINI, *L'expérience hérétique*, Payot. Pasolini demuestra «en qué condiciones» los objetos reales deben ser considerados como constitutivos de la imagen, y la imagen como constitutiva de la realidad. Se niega a hablar de una «impresión de realidad» que daría el cine: es la realidad a secas (pág. 170), «el cine representa la realidad a través de la realidad», «siempre permanezco en el marco de la realidad», sin interrumpirlo en función de un sistema simbólico o lingüístico (pág. 199). Es el estudio de las condiciones previas que los críticos de Pasolini no han comprendido: son las condiciones de derecho, que constituyen «el cine», aunque de hecho el cine no exista fuera de tal o cual film. En realidad, por tanto, el objeto puede no ser más que un referente en la imagen, y la imagen, una imagen analógica que remite a códigos. Pero nada impedirá que el film de hecho no se supere hacia el derecho, hacia el cine como «Ur-código», que, independientemente de todo sistema de lenguaje, hace de los objetos reales los fonemas de la imagen, y de la imagen, el monema de la realidad. El conjunto de la tesis de Pasolini pierde todo sentido en cuanto se descuida este estudio de las condiciones de derecho. Si hubiera una comparación filosófica válida, diríamos que Pasolini es poskantiano (las condiciones de derecho son las condiciones de la realidad misma), mientras que Metz y sus discípulos seguirían siendo kantianos (proyección del derecho sobre el hecho).

valo, la imagen-acción en el otro extremo y la imagen-afección en el intervalo mismo). Es un proceso de «especificación». Estos compuestos de la imagen-movimiento, desde el doble punto de vista de la especificación y la diferenciación, constituyen una «materia signaléctica» que implica rasgos de modulación de toda clase, sensoriales (visuales y sonoros), kinésicos, intensivos, afectivos, rítmicos, tonales e incluso verbales (orales y escritos). Eisenstein los comparó primero con ideogramas y después, más profundamente, con el monólogo interior como protolenguaje o lengua primitiva. Pero, aun con sus elementos verbales, no es ni una lengua ni un lenguaje. Es una masa plástica, una materia a-significante y a-sintáctica, una materia no lingüísticamente formada, aunque no sea amorfa y esté formada semiótica, estética y pragmáticamente.⁹ Es una condición, anterior en derecho a aquello que ella condiciona. No es una enunciación, no son enunciados. Es un «enunciable». Queremos decir que cuando el lenguaje se adueña de esta materia (y lo hace necesariamente), entonces ella da lugar a enunciados que vienen a dominar o incluso

9. EISENSTEIN abandona muy pronto su teoría del ideograma en beneficio de una concepción del monólogo interior, considerando que el cine le da una extensión mucho mayor aún que la literatura: «La forme du film, nouveaux problèmes», *Le film: sa forme, son sens*, Bourgois, págs. 148-159. (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.) Primero compara el monólogo interior con una lengua primitiva o un protolenguaje, como lo hicieran ciertos lingüistas de la escuela de Marr (véase el texto de EICHENBAUM sobre el cine, en 1927, *Cahiers du cinéma*, n.º 220-221, junio de 1970). Pero el monólogo interior está más bien cerca de una manera visual y sonora cargada de rasgos de expresión diversos: la gran secuencia de *Lo viejo y lo nuevo*, después del éxito de la desnatadora, sería un caso ejemplar. PASOLINI también pasa de la idea de lengua primitiva a la de una materia constitutiva del monólogo interior: no es arbitrario «decir que el cine se basa en un sistema de signos diferentes del sistema de las lenguas escritas-habladas, es decir que el cine es otra lengua. Pero no otra lengua en el sentido en que el bantú es diferente del italiano...» (págs. 161-162). El lingüista Hjelmslev llama precisamente «materia» a ese elemento no lingüísticamente formado, aunque perfectamente formado bajo otros puntos de vista. El dice «no semióticamente formado» porque identifica la función semiótica con la función lingüística. He aquí por qué METZ tiende a excluir esta materia de su interpretación de Hjelmslev (véase *Langage et cinéma*, Albatros, cap. X). Pero su especificidad como materia signaléctica está, no obstante, presupuesta por el lenguaje: contrariamente a la mayoría de los lingüistas y de los críticos de cine inspirados por la lingüística, JAKOBSON atribuye mucha importancia a la concepción del monólogo interior en Eisenstein («Entretien sur le cinéma», en *Cinéma, théorie, lectures*, Klincksieck).

a reemplazar a las imágenes y los signos, y que remiten por su cuenta a rasgos pertinentes de la lengua, sintagmas y paradigmas, muy diferentes de aquellos de los que se había partido. De manera tal que lo que debemos definir es no la semiología sino la «semiótica», el sistema de las imágenes y los signos independientemente del lenguaje en general. Cuando se recuerda que la lingüística es tan sólo una parte de la semiótica, ya no se quiere decir, como respecto de la semiología, que hay lenguajes sin lengua, sino que la lengua no existe más que en su reacción a una «materia no lingüística» a la que ella transforma. Es por esto por lo que los enunciados y narraciones no son un dato de las imágenes aparentes sino una consecuencia que emana de esa reacción. La narración se funda en la imagen, pero no está dada. En cuanto al problema de si hay enunciados propiamente cinematográficos, intrínsecamente cinematográficos, escritos en el cine mudo, orales en el cine sonoro, ésta es otra cuestión, y una cuestión que se refiere a la especificidad de estos enunciados, a las condiciones de su pertenencia al sistema de las imágenes y los signos; en resumen, a la reacción inversa.

2

Lo importante de Peirce cuando inventa la semiótica es que concibe los signos a partir de las imágenes y de sus combinaciones, no en función de terminaciones que ya serían de lenguaje. Y esto lo conduce a la más extraordinaria clasificación de las imágenes y los signos, de la que sólo ofreceremos un breve resumen. Peirce parte de la imagen, del fenómeno o de lo que aparece. Considera que hay tres clases de imágenes, no más: la primeridad (algo que no remite más que a sí mismo, cualidad o potencia, pura posibilidad, por ejemplo el rojo que hallamos idéntico a sí mismo en la proposición «no te has puesto tu vestido rojo» o «estás de rojo»); la segundeidad (algo que no remite a sí mismo más que por otra cosa, la existencia, la acción-reacción, el esfuerzo-resistencia); la terceridad (algo que no remite a sí mismo más que vinculando una cosa con otra, la relación, la ley, lo necesario). Obsérvese que las tres clases de imágenes no son únicamente ordinales, primera, segunda, tercera, sino también cardinales: hay dos en la segunda,

a tal punto que hay una primeridad en la segundeidad, y hay tres en la tercera. Si la tercera marca la conclusión es porque no se la puede componer con díadas, pero combinaciones de tríadas en sí mismas o con los otros modos pueden dar cualquier multiplicidad. Dicho esto, el signo aparece en Peirce como algo que combina las tres clases de imágenes pero no de cualquier manera: el signo es una imagen que vale para otra imagen (su objeto), bajo la relación de una tercera imagen que constituye su «interpretante», siendo ésta a su vez un signo, y así hasta el infinito. De donde Peirce, al combinar los tres modos de imagen y los tres aspectos del signo, obtiene nueve elementos de signos y diez signos correspondientes (porque todas las combinaciones de elementos no son lógicamente posibles).¹⁰ Si nos preguntamos cuál es la función del signo con respecto a la imagen, parecería ser una función cognitiva: no es que el signo haga conocer su objeto, al contrario, él presupone el conocimiento del objeto en otro signo, pero le añade nuevos conocimientos en función del interpretante. Son como dos procesos al infinito. O bien, lo que es igual, diremos que la función del signo es «volver eficientes las relaciones»: no es que las relaciones y las leyes carezcan de actualidad en cuanto imágenes, sino que además carecen de esa eficiencia que las hace actuar «cuando es preciso», y que sólo el conocimiento les da.¹¹ Pero entonces quizá Peirce es tan lingüista como los semiólogos. Pues si bien los elementos de signo no implican aún ningún privilegio del lenguaje, con el signo ya no sucede lo mismo, y los signos lingüísticos son quizá los únicos que constituyen un conocimiento puro, es decir, los únicos que absorben y reabsorben

10. PEIRCE, *Ecrits sur le signe*, comentario de Gérard Deledalle, Seuil. (La obra de Peirce, póstuma en su mayor parte, fue publicada bajo el título *Collected Papers*, Harvard University Press, en ocho tomos. *Deducción, inducción e hipótesis*. Buenos Aires, Aguilar Argentina, 1970; *Lecciones sobre el pragmatismo*, Buenos Aires, Aguilar Argentina, 1978.) Reproducidos el cuadro según DELEDALLE, pág. 240:

| | <i>Primero</i> | <i>Segundo</i> | <i>Tercero</i> |
|---------------|------------------|-----------------|-----------------|
| Representamen | Cualisigno (1.1) | Sinsigno (1.2) | Legisigno (1.3) |
| Objeto | Ícono (2.1) | Índice (2.2.) | Símbolo (2.3) |
| Interpretante | Rema (3.1) | Dicisigno (3.2) | Argumento (3.3) |

11. PEIRCE, pág. 30.

todo el contenido de la imagen en cuanto conciencia o aparición. No dejan subsistir materia irreductible al enunciado, y reintroducen de este modo una subordinación de la semiótica a la lengua. Por lo tanto, Peirce no habría mantenido por mucho tiempo su posición inicial y habría renunciado a constituir la semiótica como «ciencia descriptiva de la realidad» (Lógica).

Lo que sucede es que Peirce, en su fenomenología, considera los tres tipos de imágenes como un hecho, en lugar de deducirlos. En el estudio precedente veíamos que la primeridad, la segunda y la terceridad correspondían a la imagen-afección, a la imagen-acción y a la imagen-relación. Pero las tres se deducen de la imagen-movimiento como materia, no bien se la relaciona con el intervalo de movimiento. Ahora bien, esta deducción sólo es posible si se postula, primeramente, una imagen-percepción. Ciertamente es que la percepción es estrictamente idéntica a toda imagen, en la medida en que todas las imágenes actúan y reaccionan unas sobre otras, sobre todas sus caras y en todas sus partes. Pero cuando se las vincula con el intervalo de movimiento que separa en «una» imagen un movimiento recibido y un movimiento ejecutado, ya no varían sino en relación con ésta, que se dirá «percibe» el movimiento recibido, sobre una de sus caras, y «hace» el movimiento ejecutado, sobre otra cara o en otras partes. Entonces se forma una imagen-percepción especial que ya no expresa simplemente el movimiento, sino la relación del movimiento con el intervalo de movimiento. Si la imagen-movimiento es ya percepción, la imagen-percepción será percepción de percepción, y la percepción tendrá dos polos, según que se identifique con el movimiento o con su intervalo (variación de todas las imágenes unas con respecto a las otras, o variación de todas las imágenes con relación a una de ellas). Y la percepción no constituirá en la imagen-movimiento un primer tipo de imagen sin prolongarse en los otros tipos, si los hay: percepción de acción, de afección, de relación, etc. La imagen-percepción será, pues, como un grado cero en la deducción que se opera en función de la imagen-movimiento: habrá una «ceoidad», anterior a la primeridad de Peirce. En cuanto a la cuestión de si además hay en la imagen-movimiento otros tipos de imágenes aparte de la imagen-percepción, queda resuelta por los diversos aspectos del intervalo: la imagen-percepción recibía el movimiento sobre una cara, pero la imagen-afección es

lo que ocupa el intervalo (primeridad), la imagen-acción, lo que ejecuta el movimiento sobre la otra cara (segundeidad), y la imagen-relación, lo que reconstituye el conjunto del movimiento con todos los aspectos del intervalo (terceridad funcionando como cierre de la deducción). De este modo la imagen-movimiento da lugar a un conjunto sensoriomotor que funda la narración en la imagen.

Entre la imagen-percepción y las otras no hay intermediario, ya que la percepción se prolonga por sí misma en las otras imágenes. Pero en los otros casos hay necesariamente un intermediario que indica el prolongamiento como pasaje.¹² Ello explica que finalmente nos encontremos con seis tipos de imágenes sensibles aparentes, y no con tres: *la imagen-percepción, la imagen-afección, la imagen-pulsión* (intermediaria entre la afección y la acción), *la imagen-acción, la imagen-reflexión* (intermediaria entre la acción y la relación), *la imagen-relación*. Y como por un lado la deducción constituye una génesis de los tipos, y por otro su grado cero, la imagen-percepción, comunica a los otros una composición bipolar adaptada a cada caso, para cada tipo de imagen nos encontraremos por lo menos ante dos signos de composición, y por lo menos ante un signo de génesis. Tomamos pues el término «signo» con un sentido muy distinto al que tiene en Peirce: es una imagen particular que remite a un tipo de imagen, bien sea desde el ángulo de su composición bipolar, bien desde el de su génesis. Es evidente que todo esto implica la primera parte de este estudio; pero el lector podrá saltarla reteniendo, eso sí, la recapitulación de los signos consignada al final del volumen y donde tomábamos de Peirce cierto número de términos pero cambiando su sentido. Así pues, la imagen-percepción tiene por signos de composición al «dicisigno» y al «reume». El dicisigno remite a una percepción de percepción, y por lo general se presenta en el cine cuando la cámara «ve» a un personaje que ve; implica un cuadro firme, y constituye así una suerte de estado sólido de la percepción. Pero el reume remite a una percepción fluida o líquida que no cesa de pasar a través del cuadro. El «engrama», por último, es el signo genético o el estado gaseoso de la percepción, la percepción molecular, que

12. En Peirce no hay intermediarios, sino solamente tipos «degenerados» o tipos «acretivos»: véase DELEDALLE, *Théorie et pratique du signe*, Payot, págs. 55-64.

los otros dos suponen. El signo de composición de la imagen-afección es el «icono», que puede ser de cualidad o de potencia; es una cualidad o una potencia solamente expresada (en consecuencia, por un rostro) sin ser actualizada. Pero lo que constituye el elemento genético es el «cualisigno» o «potisigno», porque éste construye la cualidad o la potencia en un espacio que no aparece todavía como medio real. La imagen-pulsión, intermediaria entre la afección y la acción, se compone de «fetiches», fetiches del Bien o del Mal: son fragmentos arrancados a un medio derivado, pero que remiten genéticamente a los «síntomas» de un mundo originario que opera por debajo del medio. La imagen-acción implica un medio real actualizado, que se ha vuelto suficiente, de manera tal que una situación global va a suscitar una acción o, por el contrario, una acción va a revelar una parte de situación: los dos signos de composición son el «synsigno» y el «índice». El vínculo interior de la situación y de la acción, de todas formas, constituye el elemento genético o la «huella». La imagen-reflexión, que va de la acción a la relación, se compone cuando la acción y la situación entran en relaciones directas: los signos son entonces «figuras», de atracción o de inversión. Y el signo genético es «discursivo», es decir, una situación o una acción de discurso, independientemente de la pregunta: ¿se efectúa el discurso mismo en un lenguaje? Finalmente, la imagen-relación conecta el movimiento con el todo que él expresa, y hace variar el todo según la repartición de movimiento: los dos signos de composición serán la «marca», o la circunstancia, por la cual dos imágenes están unidas según un hábito (relación «natural»), y la «desmarca», circunstancia por la cual una imagen se ve arrancada de su relación o serie naturales; el signo de génesis será el «símbolo», la circunstancia por la cual nos vemos determinados a comparar dos imágenes, incluso unidas arbitrariamente (relación «abstracta»).

Como demostró Bergson, la imagen-movimiento es la materia misma. Es una materia no lingüísticamente formada, aunque lo esté semióticamente, y constituye la primera dimensión de la semiótica. En efecto, las diferentes especies de imágenes que se deducen necesariamente de la imagen-movimiento, las seis especies, son los elementos que hacen de esta materia una materia signalética. Y los propios signos son los rasgos de expresión que componen a estas imágenes, las combinan y no cesan de

recrearlas, llevadas o arrastradas por la materia en movimiento.

Se plantea ahora un último problema: ¿por qué piensa Peirce que todo termina con la terceridad, con la imagen-relación, y que más allá no hay nada? Esto es cierto, sin duda, desde el punto de vista de la imagen-movimiento: ésta se halla encuadrada por las relaciones que la vinculan con el todo que ella expresa, y a tal extremo que una lógica de las relaciones parece clausurar las transformaciones de la imagen-movimiento determinando los cambios correspondientes del todo. En este aspecto veíamos que un cine como el de Hitchcock, que explícitamente toma por objeto a la relación, completaba el circuito de la imagen-movimiento y llevaba a su perfección lógica el cine que podíamos llamar clásico. Pero nos encontramos con signos que, minando la imagen-acción, ejercían también su efecto río arriba y río abajo, sobre la percepción, sobre la relación, y ponían en tela de juicio al conjunto de la imagen-movimiento: son los opsignos o sonsignos. El intervalo del movimiento ya no era aquello con respecto a lo cual la imagen-movimiento se especificaba en imagen-percepción en un extremo del intervalo, en imagen-acción en el otro extremo y en imagen-afección entre ambos, constituyendo así un conjunto sensoriomotor. Por el contrario, el nexa sensoriomotor quedaba roto, y el intervalo de movimiento dejaba aparecer como tal *una imagen distinta de la imagen-movimiento*. El signo y la imagen invertían su relación, pues el signo ya no suponía a la imagen-movimiento como materia que él representaba con sus formas especificadas, sino que se dedicaba a presentar la otra imagen, de la que él mismo iba a especificar su materia y a constituir sus formas, de signo en signo. Era la segunda dimensión de la semiótica pura, no lingüística. Surgiría así toda una serie de nuevos signos, constitutivos de una materia transparente o de una imagen-tiempo irreductible a la imagen-movimiento, pero no carente de relación determinable con ella. Ya no podíamos considerar la terceridad de Peirce como el límite del sistema de las imágenes y los signos, pues el opsigno (o sonsigno) volvía a comenzar todo desde el interior.

3

La imagen-movimiento tiene dos caras, una respecto de objetos cuya posición relativa ella hace variar, y la otra con respecto a un todo del cual expresa un cambio absoluto. Las posiciones están en el espacio, pero el todo que cambia está en el tiempo. Si asimilamos la imagen-movimiento al plano, llamamos encuadre a la primera cara del plano vuelta hacia los objetos, y montaje a la otra cara vuelta hacia el todo. De allí una primera tesis: el propio montaje constituye el todo, y nos da así la imagen «del» tiempo. Es, por tanto, el acto principal del cine. El tiempo es necesariamente una representación indirecta, porque emana del montaje que liga una imagen-movimiento a otra. Por eso este enlace no puede ser una simple yuxtaposición: el todo no es una adición, así como el tiempo no es una sucesión de presentes. Como Eisenstein no se cansaba de repetir, el montaje tiene que proceder por alternancias, conflictos, resoluciones, resonancias; en suma, toda una actividad de selección y coordinación, para dar al tiempo su verdadera dimensión y al todo su consistencia. Esta posición de principio implica que la propia imagen-movimiento esté en presente, única y exclusivamente. Incluso, parece una evidencia que el presente es el único tiempo directo de la imagen cinematográfica. Pasolini se apoyará en ella para sostener una concepción muy clásica del montaje: precisamente porque selecciona y coordina los «momentos significativos», el montaje tiene la propiedad de «volver el presente pasado», de transformar nuestro presente inestable e incierto en «un pasado claro, estable y descriptible», en suma, de realzar el tiempo. Por más que añada que ésta es la operación de la muerte, no de una muerte ya establecida, sino de una muerte dentro de la vida o de un ser para la muerte («la muerte consume un fulgurante montaje de nuestra vida»),¹³ esta nota negra refuerza la concepción clásica y grandiosa del montaje-rey: el tiempo como representación indirecta que emana de la síntesis de imágenes.

13. PASOLINI, págs. 211-212. Encontramos ya en Epstein, desde el mismo punto de vista, una bella página sobre el cine y la muerte: «la muerte nos hace sus promesas por cinematógrafo...» (*Ecrits sur le cinéma*, Seghers, I, pág. 199).

Pero esta tesis ofrece otro aspecto que parece contradecir al primero: es preciso que la síntesis de imágenes-movimiento se apoye sobre caracteres intrínsecos de cada una de ellas. Es cada imagen-movimiento la que expresa el todo que cambia, en función de los objetos entre los cuales el movimiento se establece. De manera que el plano tiene que ser ya un montaje potencial, y la imagen-movimiento una matriz o célula de tiempo. Desde este punto de vista el tiempo depende del movimiento y le pertenece: se lo puede definir, al estilo de los filósofos antiguos, como el número del movimiento. Así pues, el montaje será una relación de número, variable según la naturaleza intrínseca de los movimientos considerados en cada imagen, en cada plano. Un movimiento uniforme en el plano habla de una simple medida, pero movimientos variados y diferenciales hablan de un ritmo, movimientos propiamente intensivos (como la luz y el calor) hablan de una tonalidad, y el conjunto de todas las potencialidades de un plano hablan de una armonía. De ahí las distinciones de Eisenstein entre un montaje métrico, rítmico, tonal y armónico. El propio Eisenstein veía una cierta oposición entre el punto de vista sintético, según el cual el tiempo emanaba del montaje, y el punto de vista analítico, según el cual el tiempo montado dependía de la imagen-movimiento.¹⁴ Según Pabolini, «el presente se transforma en pasado» en virtud del montaje, pero este pasado «aparece siempre como un presente», en virtud de la naturaleza de la imagen. La filosofía había encontrado ya una oposición similar en la noción de «número del movimiento», pues el número aparecía unas veces como una instancia independiente y otras como una simple dependencia de aquello que él medía. Pero ¿no se precisa ahora mantener

14. En ocasiones, Eisenstein se acusa de haber privilegiado excesivamente el montaje o la coordinación con respecto a las partes coordinadas y su «profundización analítica»: así en el texto «Montage 1938», *Le film: sa forme, son sens*. Pero veremos cuán difícil es distinguir, en los textos de Eisenstein, lo que es sincero de lo que es una exhibición para los críticos estalinistas. En realidad, desde un principio, Eisenstein insistió en la necesidad de considerar la imagen o el plano como una «célula» orgánica, y no como un elemento indiferente: en un texto de 1929, «Méthodes de montage», los métodos rítmicos, tonal y armónico consideran ya el contenido intrínseco de cada plano según una profundización que tiene cada vez más en cuenta todas las «potencialidades» de la imagen. De todas formas, ambos puntos de vista, el del montaje y el de la imagen o el plano, entran en una relación de oposición, incluso si esta oposición debe resolverse «dialécticamente».

los dos puntos de vista como dos polos de una representación indirecta del tiempo: el tiempo depende del movimiento pero por intermedio del montaje; emana del montaje pero como subordinado al movimiento? La reflexión clásica gira en esta especie de alternativa, montaje o plano.

Además hace falta que el movimiento sea normal: sólo si cumple condiciones de normalidad puede el movimiento subordinarse el tiempo y convertirlo en un número que lo mide indirectamente. Lo que nosotros llamamos normalidad es la existencia de centros: centros de revolución del movimiento mismo, de equilibrio de fuerzas, de gravedad de los móviles, y de observación para un espectador capaz de conocer o de percibir lo móvil y de asignar el movimiento. Un movimiento que de una u otra manera escape al centrado es anormal, aberrante. La antigüedad se topaba con estas aberraciones del movimiento que afectaban incluso a la astronomía, y que cuando se pasaba al mundo sublunar de los hombres (Aristóteles) se hacían cada vez más considerables. Ahora bien, el movimiento aberrante pone en cuestión el estatuto del tiempo como representación indirecta o número del movimiento, pues escapa a las relaciones de número. Sin embargo, lejos de que el tiempo se trastorne por su causa, más bien encuentra ocasión para surgir directamente y para sacudir su subordinación respecto del movimiento, para invertir esa subordinación. Inversamente, pues, una presentación directa del tiempo no implica la detención del movimiento sino más bien la promoción del movimiento aberrante. Lo que hace de este problema un problema cinematográfico tanto como filosófico es que la imagen-movimiento parece ser en sí misma un movimiento fundamentalmente aberrante, anormal. Epstein fue quizá el primero en deslindar teóricamente este punto cuya experiencia práctica hacían los espectadores en el cine: no sólo los acelerados, cámaras lentas e inversiones, sino también el no alejamiento del móvil («un fugitivo corría a toda marcha y sin embargo estaba siempre de cara a nosotros»), los constantes cambios de escala y de proporción («sin común denominador posible»), los falsos-raccords de movimiento (que por su parte Eisenstein llamaba «raccords imposibles»).¹⁵

15. EPSTEIN, *Ecrits*, Seghers, págs. 184, 199 (y sobre los «espacios movientes», los «tiempos flotantes» y las causas «oscilantes», págs. 364-379). Sobre los «raccords imposibles», véase EISENSTEIN, pág. 59. NOËL BURCH

Más recientemente, Jean-Louis Schefer, en un libro donde la teoría va formando una suerte de gran poema, demostraba que el espectador corriente del cine, el hombre sin cualidades, hallaba su correlato en la imagen-movimiento como movimiento extraordinario. Es que la imagen-movimiento no reproduce un mundo sino que constituye un mundo autónomo, hecho de rupturas y desproporciones, privado de todos sus centros, mundo que se dirige como tal a un espectador que ya no es centro de su propia percepción. El *percipiens* y el *percipi* han perdido sus puntos de gravedad. De ello Schefer extrae la consecuencia más rigurosa: la aberración de movimiento propia de la imagen cinematográfica libera al tiempo de todo encadenamiento, opera una presentación directa del tiempo invirtiendo la relación de subordinación que él mantiene con el movimiento normal; «el cine es la única experiencia en la cual el tiempo me es dado como una percepción». Sin duda, Schefer invoca un crimen primordial, esencialmente ligado a esta situación del cine, así como Pasolini invocaba una muerte primordial para la otra situación. Es un homenaje al psicoanálisis, que nunca dio al cine más que un solo objeto, una única cantinela, la llamada escena primaria. Pero no hay otro crimen que el tiempo mismo. Lo que el movimiento aberrante revela es el tiempo como todo, como «apertura infinita» como anterioridad sobre todo movimiento normal definido por la motricidad: es preciso que el tiempo sea anterior al desarrollo regulado de toda acción, que haya «un nacimiento del mundo que no esté ligado perfectamente a la experiencia de nuestra motricidad» y que «el más remoto recuerdo de imagen esté separado de todo movimiento de los cuerpos».¹⁶ Si el movimiento normal subordina al tiempo, del que nos da una representación indirecta, el movimiento aberrante da fe de una anterioridad del tiempo que él nos presenta directamente, desde el fondo de la desproporción de las escalas, de la disipación de los centros, del falso-raccord de las propias imágenes.

Lo que está en entredicho es la evidencia según la cual la

hace un análisis de los falsos-raccords de la escena de los popes de *Iván el Terrible* en *Praxis du cinéma*, Gallimard, págs. 61-63. Hay ed. castellana: *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1979.

16. JEAN-LOUIS SCHEFER, *L'homme ordinaire du cinéma*, Cahiers du cinéma-Gallimard.

imagen cinematográfica está en presente, necesariamente en presente. Si es así, el tiempo sólo puede ser representado indirectamente, a partir de la imagen-movimiento presente y por mediación del montaje. ¿Pero no es ésta la evidencia más falsa, al menos bajo dos aspectos? Por un lado no hay presente que no esté poblado por un pasado y un futuro, no hay un pasado que no se reduzca a un antiguo presente, no hay un futuro que no consista en un presente por venir. La simple sucesión afecta a los presentes que pasan, pero cada presente coexiste con un pasado y un futuro sin los cuales él mismo no pasaría. Al cine le toca captar este pasado y este futuro que coexisten con la imagen presente. Filmar lo que está «antes» y lo que está «después»... Tal vez, para salir de la cadena de los presentes haga falta hacer pasar al interior del film lo que está antes del film, y lo que está después del film. Los personajes, por ejemplo: Godard dice que hay que saber qué eran antes de ser colocados en el cuadro, y después. «El cine es eso, en él el presente no existe nunca, salvo en los malos films».¹⁷ Esto es muy difícil, porque no basta con eliminar la ficción en provecho de una realidad bruta que nos remitiría más aún a los presentes que pasan. Por el contrario, es preciso tender hacia un límite, hacer pasar al film el límite anterior al film y posterior al film, captar en el personaje el límite que él mismo franquea para entrar en el film y para salir de él, para entrar en la ficción como en un presente que no se separa de su antes y de su después (Rouch, Perrault). Veremos que éste es precisamente el fin del cine-verdad o de cine directo: no alcanzar un real que existiría independientemente de la imagen, sino alcanzar un antes y un después que coexisten con la imagen, que son inseparables de la imagen. Este sería el sentido del cine directo, en el punto en que es una componente de todo cine: lograr la presentación directa del tiempo.

No sólo la imagen es inseparable de un antes y de un después que le son propios, y que no se confunden con las imágenes precedentes y siguientes, sino que por otra parte ella misma se vuelca en un pasado y un futuro de los que el presente ya no es más que un límite extremo, nunca dado. Por ejemplo, la profundidad de campo en Welles: cuando Kane va a reunirse con su amigo el periodista para romper con él, más que cambiar

17. GODARD, a propósito de *Passion, Le Monde*, 27 de mayo de 1982.

de lugar en el espacio se mueve en el tiempo, ocupa un lugar en el tiempo. Y cuando el investigador, al comienzo de *Mister Arkadin*, emerge en el enorme patio, más que venir de otra parte emerge literalmente del tiempo. O los travellings de Visconti: al comienzo de *Le vaghe stelle dell'Orsa*, cuando la heroína regresa a su casa natal y se detiene para comprar la pañoleta negra con que cubrirá su cabeza y la torta que comerá como si fuera un alimento mágico, no recorre el espacio, se hunde en el tiempo. Y en un film de pocos minutos, *Appunti su un fatto di cronaca*, un lento travelling sigue el camino desierto de la niña violada y asesinada, y sustrae de la imagen todo presente cargándola con un pasado compuesto petrificado y con un futuro anterior ineluctable.¹⁸ También en Resnais nos sumergimos en el tiempo, no al capricho de una memoria psicológica que no nos daría otra cosa que una representación indirecta, no al capricho de una imagen-recuerdo que nos remitiría una vez más a un antiguo presente, sino según una memoria más profunda, memoria del mundo que explora directamente el tiempo, que alcanza en el pasado lo que se sustrae al recuerdo. Qué ridículo parece el flash-back al lado de tan poderosas exploraciones del tiempo, como en *El año pasado en Marienbad* la marcha silenciosa sobre las espesas alfombras del hotel poniendo cada vez la imagen en el pasado. Los travellings de Resnais y de Visconti y la profundidad de campo de Welles operan una temporalización de la imagen o forman una imagen-tiempo directa, que satisface el principio: la imagen cinematográfica no está en presente más que en los malos films. «Más que de un movimiento físico, se trata sobre todo de un desplazamiento en el tiempo».¹⁹ Y no hay duda de que los procedimientos son múltiples: el aplastamiento de la profundidad y la planitud de la imagen en Dreyer y otros autores abrirán directamente la imagen al tiempo como cuarta dimensión. Es que, ya lo veremos, hay variedades de la imagen-tiempo como existían tipos de la imagen-movimiento. Pero siempre, la imagen-tiempo directa nos permite acceder a esa dimensión proustiana según la cual las personas y las cosas ocupan en el tiempo un lugar inconmensurable con el que ocupan en el espacio. Proust habla entonces en términos de cine,

18. Véase el análisis de CLAUDE BEYLIE en *Visconti, Etudes cinématographiques*.

19. RENÉ PRÉDAL, *Alain Resnais, Etudes cinématographiques*, pág. 120.

con el Tiempo alzando su linterna mágica sobre los cuerpos y haciendo coexistir los planos en profundidad.²⁰ Este ascenso, esta emancipación del tiempo es lo que asegura el reino del record imposible y del movimiento aberrante. El postulado de «la imagen en presente» es uno de los más ruinosos para toda comprensión del cine.

Sin embargo, ¿acaso estos rasgos no caracterizaron al cine casi desde sus comienzos (Eisenstein, Epstein)? ¿El tema de Scherfer no es aplicable al conjunto del cine? ¿Es posible considerarlo propio de un cine moderno que se diferenciaría por él del cine «clásico» o de la representación indirecta del tiempo? De nuevo podríamos invocar una analogía del pensamiento: si es verdad que las aberraciones del movimiento se observaron tempranamente, en cierto modo estuvieron compensadas, normalizadas, «montadas», reducidas a leyes que salvaban al movimiento, movimiento extensivo del mundo o movimiento intensivo del alma, ambos manteniendo la subordinación del tiempo. De hecho, habrá que esperar a Kant para operar la gran inversión: el movimiento aberrante ha pasado a ser lo más cotidiano, la cotidianidad misma, y ya no es que el tiempo dependa del movimiento sino al revés... En el cine aparece una historia semejante. Durante largo tiempo las aberraciones de movimiento fueron reconocidas pero conjuradas. Son los intervalos de movimiento los que primero ponen en entredicho su comunicación, e introducen una variación o una desproporción entre un movimiento recibido y un movimiento ejecutado. Sin embargo, referida a ese intervalo, la imagen-movimiento encuentra en él el principio de su diferenciación en imagen-percepción (movimiento recibido) e imagen-acción (movimiento ejecutado). Lo que era aberración con respecto a la imagen-movimiento deja de serlo con respecto a estas dos imágenes: es el propio intervalo el que ahora desempeña el papel de centro, y el esquema sensoriomotor restaura la proporción perdida entre la percepción y la acción la restablece de un modo nuevo. El esquema sensoriomotor procede por selección y coordinación. La percepción se organiza en forma de obstáculos y distancias a salvar, mientras que la acción inventa la manera de salvarlos, de superarlos, en un espacio que

20. PROUST, *A la recherche du temps perdu*, Pléiade, III, pág. 924. Hay varias ed. castellanas, entre ellas: *En busca del tiempo perdido*, Buenos Aires, Sgo. Rueda, 1944.

constituye unas veces un «englobante» y otras una «línea de universo»: haciéndose relativo, el movimiento se salva. Y sin duda este estatuto no agota la imagen-movimiento. En cuanto ésta deja de ser referida a un intervalo como centro sensoriomotor, el movimiento recobra su absolutidad, y todas las imágenes reaccionan unas sobre otras, sobre todas sus caras y en todas sus partes. Es el régimen de la universal variación, que desborda los límites humanos del esquema sensoriomotor hacia un mundo no humano donde movimiento iguala a materia, o bien hacia un mundo sobrehumano que da testimonio de un nuevo espíritu. Aquí es donde la imagen-movimiento alcanza lo sublime, lo absoluto del movimiento, sea en lo sublime material de Vertov, sea en lo sublime matemático de Gance, sea en lo sublime dinámico de Murnau o Lang. Pero de todas formas la imagen-movimiento sigue siendo primera, y sólo indirectamente da lugar a una representación del tiempo, por intermedio del montaje como composición orgánica del movimiento relativo o como recomposición supraorgánica del movimiento absoluto. Incluso Vertov, cuando transporta la percepción a la materia y la acción a la interacción universal, poblando el universo de microintervalos, invoca un «negativo del tiempo» como el último producto de la imagen-movimiento por el montaje.²¹

Ahora bien, ya desde las primeras manifestaciones otra cosa está pasando en el cine llamado moderno: no una cosa más bella, profunda o verdadera, sino diferente. El esquema sensoriomotor ya no se ejerce, pero tampoco se lo rebasa ni supera. Se rompe por dentro. Quiere decir que las percepciones y acciones ya no se encadenan, y los espacios ya no se coordinan ni se llenan. Los personajes, apresados en situaciones ópticas y sonoras puras, se ven condenados a la errancia o al vagabundeo. Son puros videntes que ya no existen más que en el intervalo de movimiento y que tampoco tienen el consuelo de lo sublime, que les permitiría volver a unirse a la materia o conquistar el espíritu. Quedan más bien abandonados a algo intolerable que es su misma cotidianeidad. Aquí es donde se produce la inversión: el movimiento ya no es únicamente aberrante, sino que

21. VERTOV, *Articles, journaux, projets*, 10-18, págs. 129-132. «Negativo» no debe entenderse, evidentemente, en el sentido de la negación, sino de indirecto o de derivado: es la derivada de la «ecuación visual» del movimiento, que permite también resolver esta ecuación primitiva. La solución será «el desciframiento comunista de la realidad».

ahora la aberración vale por sí misma y señala al tiempo como su causa directa. «El tiempo pierde los estribos»: pierde los estribos que le asignaban conductas en el mundo pero también movimientos de mundo. El tiempo deja de depender del movimiento, ahora es el movimiento aberrante el que depende del tiempo. La relación *situación sensoriomotriz* → *imagen indirecta del tiempo* es sustituida por una relación no localizable *situación óptica y sonora pura* → *imagen-tiempo directa*. Los opsignos y sonsignos son presentaciones directas del tiempo. Los falsos-raccords son la relación no localizable: los personajes ya no pasan sobre ellos sino que se precipitan en ellos. ¿A dónde ha pasado Gertrud? A los falsos-raccords...²² Ciertamente que en el cine siempre estuvieron ahí, como los movimientos aberrantes. Pero ¿a qué se debe que cobren un valor singularmente nuevo, al extremo de que en su época *Gertrud* no es comprendida y choca precisamente a la percepción? A escoger, se insistirá en la continuidad del cine entero o en la diferencia del clásico y el moderno. Se necesitaba el moderno para releer todo el cine como hecho ya de movimientos aberrantes y de falsos-raccords. La imagen-tiempo directa es el fantasma que siempre acosó al cine, pero se necesitaba el cine moderno para dar un cuerpo a ese fantasma. Esta imagen es virtual, opuestamente a la actualidad de la imagen-movimiento. No obstante, que lo virtual se oponga a lo actual no significa que se oponga a lo real, al contrario. Hasta se podrá decir que la imagen-tiempo supone el montaje tanto como lo hacía la representación indirecta. Pero el montaje ha cambiado de sentido, cobra una nueva función: en lugar de recaer sobre las imágenes-movimiento, de las que desprende una imagen indirecta del tiempo, recae sobre la imagen-tiempo desprendiendo de ella las relaciones de tiempo de las que el movimiento aberrante no hace más que depender. Según un término de Lapoujade, el montaje se ha vuelto «mostraje».²³

Lo que parece haberse roto es el círculo que llevaba del plano al montaje y del montaje al plano, constituyendo uno la imagen-movimiento y el otro la imagen indirecta del tiempo. Pese a todos sus esfuerzos (sobre todo los de Eisenstein), la concepción clásica no conseguía expulsar la idea de una construc-

22. Véase NARBONI, SYLVIE PIERRE y RIVETTE, «Montage», *Cahiers du cinéma*, n.º 210, marzo de 1969.

23. ROBERT LAPOUJADE, «Du montage au montrage», en *Fellini, l'Arc*.

ción vertical recorrida en los dos sentidos y donde el montaje operaba sobre imágenes-movimiento. En el cine moderno se observó con frecuencia que el montaje estaba ya en la imagen, o que los componentes de una imagen implicaban ya el montaje. Ya no hay alternativa entre el montaje y el plano (en Welles, Resnais o Godard). Unas veces el montaje pasa a la profundidad de la imagen, otras se achata: ya no pregunta cómo se encadenan las imágenes sino «¿qué es lo que la imagen muestra?».²⁴ Esta identidad del montaje con la imagen sólo puede surgir bajo las condiciones de la imagen-tiempo directa. En un texto de amplio alcance, Tarkovski dice que lo esencial es la manera como el tiempo fluye en el plano, su tensión o su enrarecimiento, «la presión del tiempo en el plano». Tarkovski parece enrolarse así en la alternativa clásica, plano o montaje, y optar vigorosamente por el plano («la figura cinematográfica no existe más que en el interior del plano»). Pero se trata tan sólo de una apariencia, pues la fuerza o presión de tiempo se sale de los límites del plano y el montaje mismo opera y vive en el tiempo. Lo que Tarkovski no acepta es que el cine sea una especie de lenguaje que operaría con unidades ni siquiera relativas de diferentes órdenes: el montaje no es una unidad de orden superior que se ejercería sobre las unidades-planos y que de este modo daría a las imágenes-movimiento el tiempo como cualidad nueva.²⁵ La imagen-movimiento puede ser perfecta, pero sigue siendo amorfa, indiferente y estática si no está ya penetrada por las inyecciones de tiempo que meten en ella al montaje y alteran el movimiento. «El tiempo en un plano debe fluir independientemente y, por decirlo así, motu proprio»: sólo con esta condición el plano desborda a la imagen-movimiento, y el montaje a la representación indirecta del tiempo, para comunicarse los dos en una imagen-tiempo directa, determinando uno la forma

24. BONITZER, *Le champ aveugle*, Cahiers du cinéma-Gallimard, pág. 130: «El montaje vuelve a estar a la orden del día, pero bajo una forma interrogativa que Eisenstein nunca le dio».

25. TARKOVSKI, «De la figure cinématographique», *Positif*, n.º 249, diciembre de 1981: «El tiempo en el cine pasa a ser la base de las bases, como el sonido en la música, el color en la pintura. (...) El montaje está lejos de dar una nueva cualidad...» Véanse los comentarios de MICHEL CHION sobre este texto de Tarkovski, *Cahiers du cinéma*, n.º 358, abril de 1984, pág. 41: «Su intuición profunda de la esencia del cine, cuando se niega a asimilarlo a un lenguaje que combina unidades como plano, imágenes, sonidos, etc.»

o mejor dicho la fuerza del tiempo en la imagen, y el otro las relaciones de tiempos o de fuerzas en la sucesión de las imágenes (relaciones que no se reducen precisamente a la sucesión, como tampoco la imagen se reduce al movimiento). Tarkovski intitula su texto «De la figura cinematográfica», porque él llama figura a aquello que expresa lo «típico» pero que lo expresa en una pura singularidad, en algo único. Es el signo, es la función misma del signo. Pero mientras los signos encuentren su materia en la imagen-movimiento, mientras formen los rasgos de expresión singulares de una materia en movimiento, se exponen a evocar todavía una generalidad que los confundiría con un lenguaje. La representación del tiempo sólo se extrae por asociación y generalización, o como concepto (de ahí las correspondencias de Eisenstein entre el montaje y el concepto). Esta es la ambigüedad del esquema sensoriomotor, agente de abstracción. Sólo cuando el signo se abre directamente al tiempo, sólo cuando el tiempo suministra la propia materia signaléctica, sólo entonces el tipo, que se ha vuelto temporal, se confunde con el rasgo de singularidad separado de sus asociaciones motrices. Aquí es donde se realiza el anhelo de Tarkovski: que «el cinematógrafo consiga fijar el tiempo en sus índices [en sus signos] perceptibles por los sentidos». En cierto modo el cine nunca había dejado de hacerlo, pero sólo podía tomar conciencia de ello en el curso de su evolución, merced a una crisis de la imagen-movimiento. Según una fórmula de Nietzsche, nunca es al comienzo cuando algo nuevo, un arte nuevo, puede revelar su esencia, pero lo que él era desde el comienzo no puede revelarlo sino en un recodo de su evolución.

3. Del recuerdo a los sueños

Tercer comentario de Bergson

1

Bergson distingue dos clases de «reconocimiento». «El reconocimiento automático o habitual» (la vaca reconoce la hierba, yo reconozco a mi amigo Pedro...) actúa por prolongación: la percepción se prolonga en movimientos de uso, los movimientos prolongan la percepción extrayendo de ella efectos útiles. Se trata de un reconocimiento sensoriomotor que se cumple sobre todo por movimientos: se han constituido y acumulado mecanismos motores que la vista del objeto basta para desencadenar. En cierto modo no cesamos de alejarnos del primer objeto: pasamos de un objeto a «otro», según un movimiento horizontal o asociaciones de imágenes, pero permaneciendo sobre «un solo y mismo plano» (la vaca pasa de una mata de hierba a otra, y con mi amigo Pedro paso de un objeto de conversación a otro). Muy diferente es el segundo modo de reconocimiento, «el reconocimiento atento». Aquí renuncio a prolongar mi percepción, no puedo prolongarla. Mis movimientos, más sutiles y de diferente naturaleza, reforman al objeto, vuelven sobre el objeto para subrayar ciertos contornos y extraer «algunos rasgos característicos». Y volvemos a empezar para descubrir otros rasgos y contornos, pero cada vez partimos necesariamente de cero. En lugar de una suma de objetos distintos en un mismo plano, ahora el objeto sigue siendo «el mismo» pero pasa por «dife-

rentes planos».¹ En el primer caso teníamos de la cosa, percibíamos de la cosa una imagen sensoriomotriz. En el otro, constituimos de la cosa una imagen óptica (y sonora) pura, hacemos una descripción.

¿Cómo se distinguen las dos clases de imágenes? A primera vista parecería que la imagen sensoriomotriz es más rica porque ella es la cosa misma, o al menos la cosa en cuanto se prolonga en los movimientos por los cuales nos servimos de ella. En cambio, la imagen óptica pura parece necesariamente más pobre y enrarecida: como dice Robbe-Grillet, ella no es la cosa sino una «descripción» que tiende a reemplazar a la cosa, que «borra» al objeto concreto, que sólo elige de él ciertos rasgos, sin perjuicio de dar paso a otras descripciones que retendrán otras líneas o rasgos, siempre provisionales, siempre dudosos, desplazados o reemplazados. Se objeta que la imagen cinematográfica, aun siendo sensoriomotriz, es necesariamente una descripción. Pero entonces se hace menester oponer dos clases de descripciones: una de ellas es orgánica (como cuando se dice que una silla está hecha para sentarse, o la hierba para ser comida), mientras que la otra es físico-geométrica, inorgánica. Ya se observó en Rossellini hasta qué punto la fábrica vista por la burguesa en *Europa 1951* era un «abstracto» visual y sonoro, muy poco «denotado concretamente», reducido a unos pocos rasgos. Y en *Los carabineros*, Godard hace de cada plano una descripción que reemplaza al objeto y que dará paso a otra descripción, al extremo de que, en vez de describir orgánicamente un objeto, se nos muestran puras descripciones que se deshacen al mismo tiempo que se trazan.² Si el nuevo cine, como el «nou-

1. BERGSON, *Matière et mémoire*, págs. 249-251 (114-116). Y *L'énergie spirituelle*, «L'effort intellectuel», págs. 940-941 (166-167). Hay ediciones castellanas: *Materia y memoria*, Madrid, Librería de Victoriano Suárez, 1900; ídem, en *Obras escogidas*, Ed. Aguilar, México, 1963, traducción de José Antonio Míguez. *La energía espiritual*, Madrid, Daniel Jorro, 1928; ídem, Espasa Calpe, 1982. Citamos las obras de Bergson en la edición (francesa) del Centenario; la paginación de las ediciones corrientes (francesas) se indica entre paréntesis. En el volumen precedente analizamos el primer capítulo de *MM*. Aquí abordamos el segundo capítulo, que introduce un punto de vista muy diferente. El tercer capítulo, que se refiere esencialmente al tiempo, será comentado más adelante.

2. CLAUDE OLLIER, escritor del *nouveau roman* francés, dice respecto de *Los carabineros*: Godard «efectúa para cada plano un rapidísimo inventario de sus virtualidades descriptivas y sugestivas, antes de detenerse en una de ellas para después abandonarla, no bien indicada, exactamente

veau roman», poseen una gran importancia filosófica y lógica, es ante todo por la teoría de las descripciones que implican y cuyo iniciador fue Robbe-Grillet.³

En este punto todo se invierte. De hecho, la imagen sensoriomotriz no retiene de la cosa más que aquello que nos interesa, o aquello que se prolonga en la reacción de un personaje. Por lo tanto su riqueza es aparente, y se debe a que esta imagen asocia a la cosa muchas otras cosas que se le parecen en el mismo plano, en tanto que todas suscitan movimientos semejantes: lo que interesa al herbívoro es la hierba en general. Por eso decíamos que el esquema sensoriomotor es agente de abstracción. Inversamente, por más que la imagen óptica pura sea sólo una descripción y concierna a un personaje que ya no sabe o no puede reaccionar ante la situación, la sobriedad de esta imagen, la escasez de lo que retiene, línea o simple punto, «menudo fragmento sin importancia», llevan cada vez la cosa a una esencial singularidad y describen lo inagotable, remitiendo sin fin a otras descripciones. Así pues, la verdaderamente rica o «típica», es la imagen óptica.

Al menos lo sería si supiéramos para qué sirve. De la imagen sensoriomotriz era fácil decir que servía, pues encadenaba una imagen-percepción a una imagen-acción, regulaba a la primera por la segunda y prolongaba a la una en la otra. Pero muy distinto es el caso de la imagen óptica pura, no sólo porque es otro tipo de imagen, otro tipo de percepción, sino también porque su modo de encadenamiento no es el mismo. Habría una respuesta simple, provisional, y es la que Bergson da primero: la imagen óptica (y sonora) en el reconocimiento atento no se prolonga en movimiento sino que entra en relación con una «imagen-recuerdo» que ella convoca. Quizás haya que imaginar

igual a como forma la obra entera por aproximaciones sucesivas renovadas y, justo en el momento en que la encuentra, la deshace, da incluso la impresión de desinteresarse de ella, cuando no de destruirla voluntariamente» (*Souvenirs écran*, Cahiers du cinéma-Gallimard, pág. 129).

3. Con Russell, la teoría de las descripciones pasa a ser una de las bases de la lógica moderna. Pero BERGSON, en *Matière et mémoire*, no hace únicamente una psicología del reconocimiento, propone una lógica de la descripción muy diferente a la de Russell. La concepción de Robbe-Grillet, lógicamente muy estructurada, a menudo prolonga la de Bergson, y está emparentada con ella. Véase *Pour un nouveau roman*, «Temps de description» («un doble movimiento de creación y borradura...»).

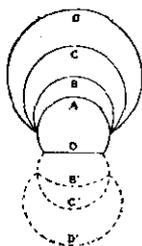
también otras respuestas posibles, más o menos vecinas, más o menos distintas: lo que entraría en relación sería lo real con lo imaginario, lo físico con lo mental, lo objetivo con lo subjetivo, la descripción con la narración, «lo actual con lo virtual»... En cualquier caso, lo esencial es que los dos términos en relación difieren en naturaleza, pero sin embargo «corren uno tras el otro», remiten el uno al otro, se reflejan sin que podamos decir cuál está primero, y «en el límite» tienden a confundirse cayendo en un mismo punto de indiscernibilidad. A tal o cual aspecto de la cosa le corresponde una zona de recuerdos, sueños o pensamientos: se trata cada vez de un plano o de un circuito, hasta tal extremo que la cosa pasa por una infinidad de planos o de circuitos que corresponden a sus propias «capas» o a sus aspectos. A otra descripción le correspondería otra imagen mental virtual, y a la inversa: otro circuito. La heroína de *Europa 1951* ve ciertos rasgos de la fábrica, y cree ver condenados: «creí estar viendo condenados...» (Obsérvese que no evoca un simple recuerdo, la fábrica no le recuerda una prisión, la heroína invoca una visión mental, casi una alucinación). Hubiera podido captar otros rasgos y tener otra visión: la entrada de los obreros, la llamada de la sirena, creí ver sobrevivientes corriendo hacia sombríos refugios...

¿Cómo decir que se trata del mismo objeto (la fábrica) pasando por diferentes circuitos, si cada vez la descripción borraba el objeto y al mismo tiempo la imagen mental creaba otro? Cada circuito borra y crea un objeto. Pero es justamente en este «doble movimiento de creación y de borradura» donde los planos sucesivos, los circuitos independientes, anulándose, contradiciéndose, restableciéndose, bifurcándose, van a constituir a la vez las capas de una sola y misma realidad física y los niveles de una sola y misma realidad mental, memoria o espíritu. Como dice Bergson, «vemos que el progreso de la atención tiene el efecto de crear de nuevo no sólo el objeto apercebido sino los sistemas más y más vastos a los que puede adherirse; de suerte que a medida que los círculos B, C, D representan una más alta expansión de la memoria, su reflexión alcanza en B', C', D' capas más profundas de la realidad».⁴ Así, en Rossellini, la isla de *Stromboli* pasa por descripciones cada vez más profundas, los accesos, la pesca, la tormenta, la erupción, al mismo tiempo que la extranjera se eleva cada vez más alto en la isla has-

ta que la descripción se abisma en profundidad y el espíritu se quiebra por efecto de una tensión demasiado fuerte. Desde las laderas del volcán desatado el pueblo se ve bien abajo, brillando sobre la ola negra, mientras el espíritu murmura: «estoy acabado, tengo miedo, qué misterio, qué belleza, Dios mío...». Ya no hay imágenes sensoriomotrices con sus prolongamientos, sino lazos circulares mucho más complejos entre imágenes ópticas y sonoras puras por un lado, y por otro imágenes llegadas del tiempo o del pensamiento, sobre planos coexistentes todos en derecho que constituyen el alma y el cuerpo de la isla.

2

La situación puramente óptica y sonora (descripción) es una imagen actual pero que en lugar de prolongarse en movimiento se encadena con una imagen virtual y forma con ella un circuito. El problema es saber más exactamente qué es lo que puede desempeñar el papel de imagen virtual. Lo que Bergson llama «imagen-recuerdo» parece reunir a primera vista las cualidades exigidas. Es verdad que las imágenes-recuerdo intervienen ya en el reconocimiento automático: se insertan entre la excitación y la respuesta y contribuyen a ajustar mejor el mecanismo motor, reforzándolo con una causalidad psicológica. Pero en este sentido su intervención en el reconocimiento automático no es más que accidental y secundaria, y en cambio en el reconocimiento atento son fundamentales: éste se efectúa «por» ellas. Quiere decir que con las imágenes-recuerdo aparece un novísimo sentido de la subjetividad. Hemos visto que la subjetividad



4. Se trata del primer gran esquema de Bergson, *MM*, pág. 250 (115): la dificultad aparente de este esquema radica en el circuito «más estrecho», al que no se presenta con una forma AA', sino AO, porque «no contiene sino al objeto O mismo con la imagen consecutiva que vuelve a cubrirlo» (recuerdo inmediatamente consecutivo a la percepción). Más adelante veremos la razón por la cual hay así un circuito mínimo que cumple necesariamente el papel de límite interior.

se manifestaba ya en la imagen-movimiento: surge en cuanto hay una variación entre un movimiento recibido y un movimiento ejecutado, entre una acción y una reacción, entre una excitación y una respuesta, entre una imagen-percepción y una imagen-acción. Y si la afección es también una dimensión de esta primera subjetividad, ello se debe a que pertenece a la variación, constituye su «adentro», la ocupa en cierto modo pero sin llenarla o colmarla. Ahora, por el contrario, la imagen-recuerdo viene a llenar la variación, la colma efectivamente, de tal manera que nos devuelve individualmente a la percepción en lugar de prolongarla en movimiento genérico. La imagen-recuerdo saca provecho de la variación, la supone, puesto que se inserta en ella, pero su naturaleza es otra. La subjetividad cobra, pues, un nuevo sentido que ya no es motor o material sino temporal y espiritual: lo que «se añade» a la materia, y no lo que la distingue; la imagen-recuerdo, y no ya la imagen-movimiento.⁵

La relación de la imagen actual con imágenes-recuerdo apareció en el flash-back. Se trata precisamente de un circuito cerrado que va del presente al pasado y que luego nos trae de nuevo al presente. O, mejor dicho, como en *Le jour se lève* de Carné, se trata de una multiplicidad de circuitos donde cada uno recorre una zona de recuerdos y retorna a un estado cada vez más profundo, cada vez más inexorable de la situación presente. Al final de cada circuito el héroe de Carné reaparece en la habitación de su hotel ocupada por la policía, cada vez más cerca del desenlace fatal (los cristales rotos, el orificio de las balas en la pared, la sucesión de cigarrillos...). Sabemos, no obstante, que el flash-back es un procedimiento convencional, extrínseco: en general se caracteriza por un fundido-encadenado y las imágenes que introduce están a menudo sobreexpuestas o tramadas. Es como un letrero: «¡atención, recuerdo!». Puede indicar así por convención una causalidad psicológica pero que sigue siendo análoga a un determinismo sensoriomotor y, a pesar de sus circuitos, de hecho garantiza la progresión de una narración lineal. El problema del flash-back es que tiene que recibir su necesidad de otra parte, así como las imágenes-recuerdo deben recibir de otra parte la marca interna del pasado. Es preciso que la historia no se pueda contar en presente. Es preciso, por

5. *MM*, págs. 213-220 (68-77).

tanto, que alguna otra cosa justifique o imponga el flash-back y marque o autentifique la imagen-recuerdo. En este aspecto la respuesta de Carné es muy clara: es el destino el que desborda al determinismo y a la causalidad, es él quien traza una superlinealidad, es él quien da a la vez una necesidad al flash-back y una marca del pasado a las imágenes-recuerdo. De este modo, en *Le jour se lève*, el sonido de la cantinela obsesiva llega desde el fondo del tiempo para justificar el flash-back, y la «ira» arrastra al héroe trágico hasta el fondo del tiempo para entregarlo al pasado.⁶ Pero si bien el flash-back y la imagen-recuerdo hallan su cimiento en el destino, es sólo de una manera relativa o condicional. Porque el destino puede manifestarse directamente por otras vías y afirmar una pura potencia del tiempo que rebasa toda memoria, un ya-pasado que excede a todo recuerdo: no pensamos sólo en las figuras expresionistas de ciegos o mendigos sembrados por doquier en la obra de Carné, sino también en las inmovilizaciones y petrificaciones de *Les visiteurs du soir*, en el uso del mimo en *Les enfants du paradis*, y más generalmente en la luz, de la que Carné se sirve conforme al estilo francés, gris luminoso que pasa por todos los matices atmosféricos y que forma el gran circuito del Sol y de la Luna.

Mankiewicz es sin duda el más grande autor del cine de flash-back, pero la forma en que lo utiliza es tan especial que se la podría oponer a la de Carné como los dos polos extremos de la imagen-recuerdo. No hay aquí en absoluto una explicación, una causalidad o una linealidad que deberían superarse en el destino. Por el contrario, se trata de un inexplicable secreto, de una fragmentación de toda linealidad, de bifurcaciones perpetuas que son otras tantas rupturas de la causalidad. En Mankiewicz el tiempo es exactamente el que Borges describe en *El jardín de senderos que se bifurcan*: lo que se bifurca no es el espacio sino el tiempo, «esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades». Aquí encuentra el flash-back su razón en cada punto de bifurcación del tiempo. Así pues, la multiplicidad de circuitos encuentra un nuevo sentido. No son solamente varias personas que tienen cada una un flash-back, sino que

6. Véase el análisis de *Le jour se lève* por ANDRÉ BAZIN, *Le cinéma français de la Libération à la nouvelle vague*, Cahiers du cinéma-Editions de l'Etoile, págs. 53-75.

el propio flash-back es de varias personas (tres en *La condesa descalza*, tres en *Carta a tres esposas*, dos en *Eva al desnudo*). Y los circuitos no sólo se bifurcan entre ellos sino que también cada circuito se bifurca consigo mismo, como un cabello hendido. En los tres circuitos de *Carta a tres esposas*, cada una de las mujeres se pregunta a su manera cuándo y cómo su matrimonio comenzó a desfasarse, a tomar una vía bifurcante. E incluso cuando hay una única bifurcación, como la afición al barro de una criatura noble y espléndida (*La condesa descalza*), sus repeticiones no son acumulaciones, sus manifestaciones no se dejan alinear ni reconstituir un destino sino que no cesan de fragmentar todo estado de equilibrio y de imponer cada vez un nuevo «codo», una nueva ruptura de la causalidad que se bifurca ella misma con la precedente en un conjunto de relaciones no lineales.⁷ Una de las más bellas bifurcaciones de Mankiewicz está en *People will talk*, donde el médico, que vino a anunciar al padre el embarazo de su hija, aparece hablándole de amor a la hija y la pide en matrimonio en medio de un paisaje onírico. Dos personajes son enemigos para la eternidad en un universo de autómatas; pero hay un mundo donde uno de los dos maltrata al otro y le impone un traje de clown, y un mundo donde el otro adopta el uniforme de inspector y domina a su vez, hasta que los autómatas desbocados mezclan todas las posibilidades, todos los mundos y todos los tiempos (*La huella*). Los personajes de Mankiewicz nunca se desarrollan en una evolución lineal: los estadios recorridos por Eva, ocupar el lugar de la actriz, robarle su amante, seducir al marido de la amiga, chantajearla, no entran en una progresión sino que constituyen cada vez una desviación que forma un circuito, dejando subsistir sobre el conjunto un secreto que heredará la nueva Eva al final del film, punto de partida de otras bifurcaciones.

En realidad no hay línea recta ni círculo que se cierre. *Eva al desnudo* no es exactamente «Eva al desnudo», es más bien un fragmento, y lo dice un personaje: «De este tema ella podrá decirle algo...» En *De repente, el último verano* hay un solo flash-back, el de la joven que descubre al final el abominable recuerdo que la corroe, pero es que los otros flashes-back fueron inhibidos, reemplazados por relatos e hipótesis sin anular no

7. Sobre esta noción de bifurcación, véase PRIGOGINE y STENGERS, *La nouvelle alliance*, Gallimard, pág. 190.

obstante las bifurcaciones correspondientes, que dejan subsistir para siempre un inexplicable secreto. La pederastia del hijo, en efecto, no explica nada. Los celos de la madre son una primera bifurcación, no bien es suplantada por la joven; una segunda es la pederastia, cuando el hijo se sirve de la joven como se servía de su madre, cebos para los hombres; pero hay otro más, un circuito más que reinicia la descripción de las flores carnívoras y el relato del horrendo destino de las pequeñas tortugas devoradas, cuando el flash-back descubre bajo la pederastia del hijo un misterio orgiástico, aficiones canibalísticas de las que él acaba siendo víctima, lacerado, desmembrado por sus amantes de miseria, al son de una música bárbara de arrabal. Y al final parece que todo vuelve a empezar y que la madre «devorará» al joven médico al que trató como a un hijo. En Mankiewicz, el flash-back siempre descubre su razón de ser en estos relatos acodados que fracturan la causalidad y que, en lugar de disipar el enigma, lo remiten a otros enigmas más profundos aún. Chabrol utilizará el flash-back con esta misma fuerza y este mismo sentido en *Violette Nozière*, cuando quiera subrayar las bifurcaciones constantes de la heroína, la variedad de sus rostros, la irreductible diversidad de las hipótesis (¿ella quería o no quería perdonar a su madre?), etcétera.⁸

Así pues, las bifurcaciones del tiempo dan una necesidad al flash-back y confieren a las imágenes-recuerdo una autenticidad, un peso de pasado sin el cual serían puramente convencionales. ¿Pero por qué, de qué manera? La respuesta es simple: los puntos de bifurcación son casi siempre tan imperceptibles que una memoria atenta sólo podrá descubrirlos a posteriori. Es una historia que sólo se puede contar en pasado. Era ya la pregunta constante de Fitzgerald, de quien Mankiewicz está muy cerca: ¿Qué es lo que ocurrió? ¿Cómo hemos llegado a esto?⁹ Es lo

8. Philippe Carcassonne ha realizado un excelente análisis del flash-back en Mankiewicz, donde quiebra la linealidad y recusa la causalidad: «El flash-back querría sugerir una complementariedad de los tiempos que superaría a la dimensión temporal; el pasado no es solamente el antes del presente, también es su pieza ausente, lo inconsciente, y muy a menudo la elipsis.» Carcassonne hace un parangón con Chabrol: «Muy lejos de disipar el enigma, la marcha atrás sirve a menudo para subrayarlo, y hasta para hacerlo más opaco, indicando la cadena lacunar de los enigmas que lo precedieron» («Coupez!», *Cinématographe*, n.º 51, octubre de 1979).

9. JEAN NARBONI señaló otros puntos de comparación entre los dos autores: «Mankiewicz à la troisième personne», *Cahiers du cinéma*, n.º 153, marzo de 1964.

mismo que preside los tres flashes-back femeninos de *Carta a tres esposas*, y los recuerdos de Harry en *La condesa descalza*. Es quizá la pregunta que subyace debajo de todas las preguntas.

Se habló con frecuencia del carácter teatral de la obra de Mankiewicz, pero esta obra también incluye un elemento novelesco (o, para ser más exactos, «científico», porque ésa es la pregunta de todo cuento: ¿qué es lo que ocurrió? Sin embargo, lo que no se analizó bastante es la relación entre ambos, su fusión original por la cual Mankiewicz recrea una plena especificidad cinematográfica. Por un lado, el elemento novelesco, el relato, aparece en la memoria. La memoria, en efecto, según una fórmula de Janet, es conducta de relato. En su misma esencia es voz que habla, se habla o murmura y cuenta lo que sucedió. De ahí la voz en off que acompaña al flash-back. Esta función espiritual que cumple la memoria en Mankiewicz suele dar lugar a una criatura ligada en mayor o menor medida al más allá: el fantasma de *The ghost and Mrs. Muir*, el aparecido de *People will talk*, los autómatas de *La huella*. En *Carta a tres esposas* hay una cuarta amiga que nunca aparecerá, que sólo una vez apenas se barrunta y que hizo saber a las otras tres que se marchaba con uno de sus maridos (¿pero cuál?): su voz en off preside los tres flashes-back. De todas maneras, la voz como memoria encuadra al flash-back. Pero por otra parte lo que éste «muestra» y aquélla transmite son también voces: personajes y decorados que se ofrecen a la vista, claro está, pero que son esencialmente parlantes y sonoros. Es el elemento teatral: el diálogo entre los personajes evocados y a veces incluso el propio personaje evocado hace ya un relato (*Eva al desnudo*). En uno de los flashes-back de *Carta a tres esposas*, el marido profesor y la esposa publicitaria reciben en una cena a la empresaria de ésta: todos los movimientos de personajes y cámara están determinados por la violencia creciente del diálogo y por la repartición de dos fuentes sonoras contrarias, el programa de radio y la música clásica que el profesor contrapone. Lo esencial atañe, pues, a la íntima relación entre el elemento novelesco de la memoria como conducta de relato y el elemento teatral de los diálogos, palabras y sonidos como conductas de los personajes.

Ahora bien, esta relación interna recibe en Mankiewicz una determinación sumamente original. Lo que se evoca es siem-

pre un patinazo, una desviación, una bifurcación. Pero aunque en principio la bifurcación sólo se pueda descubrir a posteriori, por flash-back, hay un personaje que pudo presentirla o captarla en el mismo momento sin perjuicio de que la utilice después para bien o para mal. Mankiewicz descuella en estas escenas. No sólo el papel de Harry en *La condesa descalza*, sino también dos grandes escenas de *Eva al desnudo*. Primero, la camarera-secretaria de la actriz ha comprendido inmediatamente el engaño de Eva, su dualidad: en el mismo momento en que Eva hacía su relato embustero ella lo oía todo desde la habitación de al lado, fuera de campo, y después entra en el campo para mirar intensamente a Eva y manifestar brevemente sus dudas. Posteriormente, el diabólico crítico teatral sorprenderá otra bifurcación de Eva, cuando ella se esfuerza en seducir al amante de la actriz. El escucha y quizá ve algo por la puerta entreabierta, como si estuviera entre dos campos. Se servirá de ello después, pero en ese momento comprendió (y cada uno de los personajes comprenderá en momentos diferentes, merced a una nueva bifurcación). Ahora bien, en todos estos casos no salimos de la memoria. Sólo que en vez de una memoria constituida, como función del pasado que transmite un relato, asistimos al nacimiento de la memoria como función del futuro que retiene lo que sucede para convertirlo en el objeto venidero de la otra memoria. Mankiewicz lo comprendió profundamente: jamás podría la memoria evocar y contar el pasado si no se hubiera constituido ya en el momento en que el pasado era todavía presente, y por tanto con una finalidad futura. Precisamente por eso es una conducta: sólo en el presente nos construimos una memoria, y lo hacemos para servirnos de ella en el futuro, cuando el presente sea pasado.¹⁰ Esta memoria del presente conecta precisamente desde dentro los dos elementos, la memoria novelesca tal como aparece en el relato evocador, y el presente teatral tal como aparece en los diálogos evocados. Este tercero circulante es el que otorga al conjunto un valor plenamente cinematográfico. Este rol de espía o de testigo involuntario es lo que con-

10. En este sentido la entendía Janet, definiendo a la memoria como conducta de relato: yo me acuerdo, yo me constituyo una memoria para contar. Pero ya Nietzsche, quien definía la memoria como conducta de promesa: yo me constituyo una memoria para ser capaz de prometer, de cumplir una promesa.

fiere toda su fuerza al cine de Mankiewicz: nacimiento visual y auditivo de la memoria. De ahí la forma en que aparecen los dos aspectos diferentes del fuera de campo: un «al lado» que remite al personaje que sorprende la bifurcación, y un «más allá» que remite al personaje que la evoca en pasado (a veces el mismo personaje, a veces otro).

Pero si bien es cierto que el flash-back y la imagen-recuerdo encuentran su razón en estas bifurcaciones del tiempo, esa razón, como veíamos en el caso de Carné, muy distinto, puede actuar directamente y sin pasar por el flash-back, fuera de toda memoria. Y ello ocurre particularmente en los dos grandes films teatrales, shakespearianos, *Julio César* y *Cleopatra*. Ciertamente es que el carácter histórico de estos films hace ya las veces de memoria (y, en *Cleopatra*, la técnica de los frescos que cobran vida); pero las bifurcaciones del tiempo adquieren aquí un sentido directo que desbarata al flash-back. La interpretación que hace Mankiewicz del Julio César de Shakespeare insiste en la oposición psicológica entre Bruto y Marco Antonio. Bruto aparece como un personaje absolutamente lineal: su afecto por César lo desgarrar sin duda, sin duda es un orador y un político hábil, pero su amor por la república le traza un camino completamente recto. Decíamos que en Mankiewicz no existía un personaje de desarrollo lineal. Sin embargo, está Bruto. Pero, precisamente, después de hablarle al pueblo permite que lo haga Marco Antonio, sin quedarse él como «observador» ni dejar ningún otro: acabará proscrito, condenado a la derrota, solo y empujado al suicidio, coagulado en su rectitud antes de haber podido comprender nada de lo que ocurrió. Por el contrario, Marco Antonio es el ser hendido por excelencia: presentándose como soldado, de torpe hablar y voz ronca, con su imprecisa articulación y sus acentos plebeyos pronuncia un discurso extraordinario pleno de bifurcaciones que volcará el sentir del pueblo romano (el arte de Mankiewicz y la voz de Brando se unen aquí en una de las más bellas escenas del cine-teatro). En *Cleopatra*, por último, es Cleopatra la eterna bifurcante, la tornadiza, mientras que Marco Antonio (ahora interpretado por Burton) sólo se muestra entregado a su amor loco, apresado entre el recuerdo de César y la proximidad de Octavio. Oculto tras un pilar asistirá a una de las bifurcaciones de Cleopatra frente a Octavio, y escapará por el fondo pero siempre para

reconciliarse. También él morirá sin entender lo que sucedió, aunque recobre el amor de Cleopatra en una última bifurcación de ésta. Todos los rosas ascendiendo al dorado dan fe de la universal ondulación de Cleopatra. Mankiewicz repudió este film, lo que no quita que sea espléndido; tal vez una de sus principales razones fue que se le impusieron demasiadas justificaciones racionales y cargosas de las bifurcaciones de la reina.

Llegamos a la misma conclusión: o bien el flash-back es un simple letrado convencional, o bien recibe de otra parte una justificación, el destino de Carné, el tiempo que se bifurca de Mankiewicz. Pero, en estos últimos casos, lo que da una necesidad al flash-back lo hace sólo de una manera relativa, condicional, y puede expresarse de otro modo. Pues no sólo hay una insuficiencia del flash-back respecto de la imagen-recuerdo; *hay, más profundamente, una insuficiencia de la imagen-recuerdo respecto del pasado.* Bergson no se cansó de recordar que la imagen-recuerdo no recibía de sí misma la marca de pasado, es decir de «virtualidad» que ella representa y encarna y que la distingue de los otros tipos de imágenes. La imagen sólo se hace «imagen-recuerdo» en la medida en que ha ido a buscar un «recuerdo puro» allí donde éste estaba, pura virtualidad contenida en las zonas ocultas del pasado tal que en sí mismo...: «Los puros recuerdos, llamados desde el fondo de la memoria se desarrollan en recuerdos-imágenes»; «Imaginar no es recordar. No hay duda de que un recuerdo, a medida que se actualiza, tiende a vivir en una imagen, pero la recíproca no es verdadera, y la imagen pura y simple no me trasladará al pasado más que si es en efecto en el pasado donde fui a buscarla, siguiendo así el progreso continuo que la condujo de la oscuridad a la luz».¹¹ Contrariamente a nuestra primera hipótesis, no basta entonces con la imagen-recuerdo para definir la nueva dimensión de la subjetividad. Preguntábamos: cuando una imagen presente y actual ha perdido su prolongamiento motor, ¿con qué imagen virtual entra en relación, formando las dos imágenes un circuito donde corren una detrás de la otra y se reflejan la una en la otra? Ahora bien, la imagen-recuerdo no es virtual, ella actualiza por su cuenta una virtualidad (que Bergson llama «recuerdo puro»). Por eso la imagen-recuerdo no nos entrega el

11. *MM*, pág. 270 (140) y pág. 278 (150).

pasado, sino que sólo representa el antiguo presente que el pasado «fue». La imagen-recuerdo es una imagen actualizada o en vías de actualización que no forma con la imagen actual y presente un circuito de indiscernibilidad. ¿Acaso el circuito es demasiado amplio, por el contrario, no lo suficiente? En cualquier caso, una vez más la heroína de *Europa 1951* no evoca una imagen-recuerdo. E incluso cuando un autor se sirve del flash-back, subordina el flash-back a otro proceso que lo funda, y subordina la imagen-recuerdo a imágenes-tiempo más profundas (no sólo Mankiewicz, también Welles, Resnais, etc.).

Es indudable que el reconocimiento atento, cuando tiene éxito, se cumple *por* imágenes-recuerdo: es el hombre al que vi la semana pasada en tal lugar... Pero precisamente ese éxito permite que el flujo sensoriomotor reinicie su curso temporalmente interrumpido. Tanto es así que Bergson no cesa de girar en torno de la conclusión siguiente, que también caracterizará al cine: el reconocimiento atento nos informa mucho más cuando fracasa que cuando tiene éxito. Cuando no conseguimos recordar, el prolongamiento sensoriomotor queda suspendido y la imagen actual, la percepción óptica presente no se encadena ni con una imagen motriz ni con una imagen-recuerdo que restablecería el contacto. Entra más bien en relación con elementos auténticamente virtuales, sensaciones de *déjà-vu* o de pasado «en general» (debo haber visto a ese hombre en alguna parte...), imágenes de sueño (tengo la impresión de haberlo visto en sueños), fantasías o escenas teatrales (parece jugar un rol que me es familiar...). En síntesis, no son la imagen-recuerdo o el reconocimiento atento los que nos dan el justo correlato de la imagen óptica-sonora, sino más bien los trastornos de la memoria y los fracasos del reconocimiento.

3

Ello explica que el cine europeo haya recogido muy tempranamente un conjunto de fenómenos: amnesia, hipnosis, alucinación, delirio, visión de los moribundos y sobre todo pesadilla y sueño. Este fue un aspecto importante del cine soviético y de sus variables alianzas con el futurismo, el constructivismo, el formalismo; del expresionismo alemán y sus variables alianzas

con la psiquiatría o el psicoanálisis; o de la escuela francesa y sus variables alianzas con el surrealismo. El cine europeo encontraba así un medio para romper con los límites «americanos» de la imagen-acción, y también para alcanzar un misterio del tiempo, para unir la imagen, el pensamiento y la cámara en una misma «subjetividad automática», contraponiéndose a la concepción de los americanos, demasiado objetiva.¹² En efecto, lo primero que tienen en común todos esos estados es que un personaje es presa de sensaciones visuales y sonoras (o incluso táctiles, cutáneas, cenestésicas) que han perdido su prolongamiento motor. Puede tratarse de una situación-límite, de la inminencia o la consecuencia de un accidente, de la proximidad de la muerte, pero también de estados más corrientes, el dormir, el sueño o los trastornos de la atención. En segundo lugar, estas sensaciones y percepciones actuales son tan ajenas a un reconocimiento de la memoria como a un reconocimiento motor: ningún grupo determinado de recuerdos viene a corresponderles y a ajustarse a la situación óptica y sonora. Muy por el contrario, todo un «panorama» temporal, un conjunto inestable de recuerdos flotantes, imágenes de un pasado *en general*, desfilan con rapidez vertiginosa, como si el tiempo conquistara una profunda libertad. Se diría que a la impotencia motriz del personaje responde ahora una movilización total y anárquica del pasado. Los fundidos y las sobreimpresiones se desatan. El expresionismo, por ejemplo, intentó restituir la «visión panorámica» de quienes se sienten vitalmente amenazados o perdidos: imágenes surgidas del inconsciente de una operada en *Narcose* de Alfred Abel, de un agredido en *Attaque* de Metzner, de un hombre que se está ahogando en *The last moment* de Fejos. (*Le jour se lève* tiende hacia este límite, con el héroe que se acerca a una muerte inevitable). Lo mismo sucede con los estados de sueño o de extremo relajamiento sensoriomotor: el único

12. EPSTEIN, en toda su obra escrita, ha insistido sobre estos estados subjetivos y oníricos que caracterizaban según él al cine europeo, sobre todo francés: *Ecrits*, II, pág. 64 y sigs. El cine soviético abordaba los estados de sueño (Eisenstein, Dovjenko...), pero también estados patológicos del tipo amnesia, con reconstitución de jirones de recuerdos: Ermler, *Oblomok imperti*. El encuentro del expresionismo con el psicoanálisis se produjo directamente hacia 1927, en el film de Pabst en el que Abraham y Sachs colaboraron, a pesar de las reticencias de Freud: *Les mystères d'une âme*, que trataba de los estados obsesivos de un hombre que sueña que mata a su mujer con un cuchillo.

lazo que conservan las perspectivas puramente ópticas o sonoras de un presente desinvertido es con un pasado desconectado, recuerdos de infancia flotantes, fantasías, impresiones de *déjà vu*. O también el contenido más inmediato o más aparente de *Fellini 8 1/2* de Fellini: desde el surmenage y la caída de tensión del héroe hasta la visión panorámica final, pasando por la pesadilla del subterráneo y de hombre-ciervo que vuela, con que se abre el film.

La teoría bergsoniana del sueño demuestra que el durmiente no está cerrado en absoluto a las sensaciones del mundo exterior e interior. Sin embargo, él las pone en relación no ya con imágenes-recuerdo particulares sino con capas de pasado fluidas y maleables que se contentan con un ajuste muy amplio o flotante. Si nos remitimos al esquema precedente de Bergson, *el sueño representa el circuito aparente más vasto o «la envoltura extrema» de todos los circuitos.*¹³ Ya no se trata del nexo sensoriomotor de la imagen-acción en el reconocimiento habitual, pero tampoco de los circuitos variables percepción-recuerdo que lo suplen en el reconocimiento atento; más bien se trataría del vínculo débil y disgregante entre una sensación óptica (o sonora) y una visión panorámica, entre una imagen sensorial cualquiera y una imagen-sueño total.

¿En qué se diferencian concretamente la imagen-recuerdo y la imagen-sueño? Nosotros partimos de una imagen-percepción cuya naturaleza es la de ser actual. El recuerdo, en cambio, lo que Bergson llama «recuerdo puro», es necesariamente una imagen virtual. Pero en el primer caso él mismo se torna actual en la medida en que es convocado por la imagen-percepción. El recuerdo se actualiza en una imagen-percepción. El caso del sueño pone de manifiesto dos importantes diferencias. Por una parte, las percepciones del durmiente subsisten, pero en el estado difuso de un polvo de sensaciones actuales, exteriores e interiores, que no son captadas por sí mismas y que escapan a la conciencia. Por la otra, la imagen virtual que se actualiza no lo hace directamente sino que se actualiza en otra imagen, y ésta cum-

13. *MM*, pág. 251 (116). En los capítulos II y III de *Matière et mémoire*, y III, IV y V de *L'énergie spirituelle*, Bergson muestra su interés constante por los fenómenos de memoria, sueño y amnesia, pero también de «*déjà-vu*», de «visión panorámica» (visión de los moribundos, «ahogados y colgados»). Invoca algo análogo a la aceleración cinematográfica. *ES*, pág. 895 (106).

ple el papel de imagen virtual actualizándose en una tercera y así hasta el infinito: el sueño no es una metáfora sino una serie de anamorfosis que trazan un enorme circuito. Ambos caracteres están vinculados. Cuando el durmiente se abandona a la sensación luminosa actual de una superficie verde tachonada de manchas blancas, el soñador que yace en el durmiente puede evocar la imagen de una pradera sembrada de flores, pero ésta no se actualiza sino convirtiéndose en la imagen de una mesa de billar con sus bolas encima, imagen que no se actualiza sin volverse otra cosa a su vez. No hay aquí metáforas sino un devenir que en derecho puede continuar hasta el infinito. En *Entretracto* de René Clair, el tutú de la bailarina vista desde abajo «se abre como una flor», y la flor «abre y cierra su corola, estira sus pétalos, alarga sus estambres», para comunicarse a las piernas de bailarina que se separan; las luces de la ciudad pasan a ser un «montón de cigarrillos encendidos» en los cabellos de un hombre que juega al ajedrez, cigarrillos que a su vez pasan a ser «las columnas de un templo griego y después de un silo, mientras el tablero deja transparentar la plaza de la Concordia».¹⁴ En *Un perro andaluz* de Buñuel, la imagen de la nube afilada cortando la luna se actualiza, pero pasando a la de la navaja que corta el ojo y conservando así el papel de imagen virtual con respecto a la siguiente. Un mechón de pelos se vuelve piel de oso, que se transforma en cabellera circular para dar paso a un círculo de mirones. Si alguna vez al menos el cine americano captó este estatuto de la imagen-sueño, fue en las condiciones del burlesco de Buster Keaton, en virtud de su afinidad natural con el surrealismo o, mejor dicho, con el dadaísmo. En el sueño de *El moderno Sherlock Holmes*, la imagen de la silla desequilibrada del jardín da paso a la caída en la calle, después en el precipicio por cuyo borde el héroe se inclina pero que es el hocico de un león, después en el desierto y en el cactus sobre el cual se sienta, después en la pequeña colina que da nacimiento a una isla castigada por las olas, donde él se sumerge en una extensión que se ha vuelto nevada y de la que sale para encontrarse nuevamente en el jardín. En ocasiones las imágenes-sueño están diseminadas por todo el film y se las puede

14. MITRY, *Le cinéma expérimental*, Seghers, pág. 96. Ed. castellana: *Historia del cine experimental*, Valencia, Fernando Torres, 1974.

reconstituir en su conjunto. Así, en *Recuerda* de Hitchcock, el verdadero sueño no aparece en la secuencia de cartón piedra de Dalí sino que se distribuye en elementos distantes: las rayas de un tenedor sobre un mantel pasarán a ser las listas de un pijama, para saltar a las estrías de una manta blanca que dará el espacio ensanchado de un lavabo, retomado éste por un vaso de leche amplificado que da a su vez un campo de nieve marcado por huellas paralelas de esquí. Serie de imágenes diseminadas que forman un gran circuito y donde cada una es como la virtualidad de la otra que la actualiza, hasta que todas juntas se suman a la sensación oculta que nunca cesó de ser actual en el inconsciente del héroe: la del tobogán asesino.

A su vez, las imágenes-sueño parecen tener dos polos que se distinguen por su producción técnica. Uno utiliza medios ricos y recargados, fundidos, sobreimpresiones, desencuadres, movimientos complejos de aparato, efectos especiales, manipulaciones de laboratorio, llegando hasta lo abstracto, tendiendo a la abstracción. El otro, por el contrario, es sumamente sobrio y opera por francos cortes o montaje-cut o solamente mediante un perpetuo desencanche que «hace» sueño, pero entre objetos que siguen siendo concretos. La técnica de la imagen remite siempre a una metafísica de la imaginación: son como dos maneras de concebir el paso de una imagen a otra. En este sentido los estados oníricos son, con respecto a lo real, un poco como los estados «anómalos» de una lengua con respecto a la lengua corriente: tan pronto hay sobrecarga, complejificación, sobresaturación, y tan pronto eliminación, elipsis, ruptura, corte, desencanche. Si este segundo polo aparece claramente en *El moderno Sherlock Holmes* de Keaton, el primero anima el gran sueño de *El último* de Murnau, donde las desmesuradas hojas de la puerta se funden, se superponen y tienden hacia ángulos abstractos infinitamente agitados. La oposición es particularmente manifiesta en *Entreacto* y *Un perro andaluz*: el film de René Clair multiplica todos los procedimientos y los hace tender a la abstracción cinética de la alocada carrera final, mientras que el film de Buñuel opera con los recursos más sobrios y mantiene la forma circular dominante en objetos siempre concretos que se suceden por cortes francos.¹⁵ Pero, cualquiera que sea el polo elegido, la

15. MAURICE DROUZY (*Luis Buñuel, architecte du rêve*, Lherminier, págs.

imagen-sueño obedece a la misma ley: un gran circuito donde cada imagen actualiza a la precedente y se actualiza en la siguiente, para volver eventualmente a la situación que la había desencadenado. Así pues, lo mismo que la imagen-recuerdo, la imagen-sueño no asegura la indiscernibilidad de lo real y lo imaginario. La imagen-sueño está sometida a la condición de atribuir el sueño a un soñante, y la conciencia del sueño (lo real) al espectador. Buster Keaton acentúa voluntariamente la escisión construyendo un cuadro que se asemeja a una pantalla, de tal manera que el héroe pasa de la semioscuridad de la sala al mundo de la pantalla completamente iluminada...

Quizás una manera de superar esta escisión en el gran circuito sean los estados de ensueño, de sueño despierto, de extrañeza o de cuento maravilloso. Para el conjunto de estos estados, diferentes del sueño explícito, Michel Devillers propuso la interesante noción de «sueño implicado».¹⁶ La imagen óptica y sonora queda perfectamente separada de su prolongamiento motor, pero ya no compensa esta pérdida entrando en relación con imágenes-recuerdo o con imágenes-sueño explícitas. Proponemos definir este estado de sueño implicado diciendo que la imagen óptica y sonora se prolonga en «movimiento de mundo». Hay sin duda retorno al movimiento (de ahí también su insuficiencia). Pero ya no es que el personaje reaccione a la situación óptica-sonora, sino que un movimiento de mundo suplente al movimiento desfalleciente del personaje. Se produce una suerte de mundialización o «mundanización», de despersonalización, de

40-43), analizando la oposición de los dos films, señala que *Un perro andaluz* procede sobre todo por planos fijos, y no incluye más que algunos picados, fundidos y travellings hacia adelante o hacia atrás, un solo contrapicado, un solo panorámico, un solo ralenti; he aquí por qué el propio Buñuel veía en ello una reacción contra los films de vanguardia de la época (no sólo *Entreacto* sino también *La coquille et le clergyman* de Germaine Dulac, cuya riqueza de recursos fue una de las razones por las cuales Artaud, inventor de la idea y guionista, se volvió en contra de este film). Sin embargo, la concepción sobria misma implica proezas técnicas de otro género: así, sobre los problemas que se presentaban a Keaton en el sueño de *El moderno Sherlock Holmes* (el procedimiento de las transparencias no existía), véase DAVID ROBINSON, *Buster Keaton, Image et son*, págs. 53-54.

16. MICHEL DEVILLERS, «Rêves informulés», *Cinématographe*, n.º 35, febrero de 1978. El autor cita especialmente a Louis Malle: «la gran noche de *Les amants* descansa sobre una ensoñación donde la implicación reside en un despersonalización».

pronominalización del movimiento perdido o impedido.¹⁷ La carretera es resbaladiza pero porque resbala sobre sí misma. El niño aterrorizado no puede huir ante el peligro pero el mundo se pone a huir para él y se lo lleva consigo como una alfombra rodante. Los personajes no se mueven, pero como si se tratara de un dibujo animado la cámara mueve el camino sobre el cual ellos se desplazan, «inmóviles y a paso largo». El mundo se hace cargo del movimiento que el sujeto ya no puede o no es capaz de realizar. Es un movimiento virtual pero que se actualiza al precio de una expansión del espacio entero y de un estiramiento del tiempo. Es, por tanto, el límite del circuito más grande. Ciertamente, estos fenómenos aparecen ya en el sueño: en el sueño de *Los olvidados*, de Buñuel, con la Virgen del trozo de carne y el niño que, más que lanzarse él mismo hacia la carne es como si ella lo aspirara lentamente; en la pesadilla de *El nuevo Fantomas* de Murnau, el soñante persigue a la carroza pero empujado por la sombra de las casas que lo persiguen. Sin embargo, pensamos que el sueño explícito contiene o retiene estos movimientos de mundo que en el sueño implicado, por el contrario, se liberan.

En este sentido una de las primeras grandes obras fue *El hundimiento de la casa Usher*, de Epstein: las percepciones ópticas de cosas, paisajes o muebles se prolongan en gestos infinitamente estirados que despersonalizan el movimiento. La cámara lenta libera al movimiento de su móvil transformándolo en un deslizamiento de mundo, en un deslizamiento de terreno, hasta la caída final de la casa. *Sueño de amor eterno*, de Hattaway, es menos un film americano de sueño que un sueño implicado, culminando con la avalancha de piedras y el hundimiento del castillo hecho de nubes. El único film de Laughton, *La noche del cazador*, nos hace asistir a la gran persecución de los niños por el predicador; pero éste queda desposeído de su propio movimiento de persecución en provecho de su silueta como sombra chinesca, mientras que la Naturaleza entera toma a su cargo el movimiento de fuga de los niños y la barca en la que se refugian parece ella misma un abrigo inmóvil sobre una isla flotante o alfombra rodante. En la mayoría de sus films, Louis Malle pro-

17. Esta noción («el hecho de ser aspirado por el mundo») tiene su origen en los trabajos psicoanalíticos de Binswanger.

cedió en forma más o menos evidente por movimiento de mundo, y de ahí el carácter feérico de esta obra: el flechazo de los *Amantes* se confunde con la prolongación del parque y de la luna en el paseo en barca; los propios estados de cuerpo se encadenan con movimientos de mundo. Ya en *Ascensor para el cadalso*, la detención del ascensor inhibía el movimiento del criminal para sustituirlo por movimientos de mundo que arrastraban a los otros personajes. Todo culmina en *Black Moon*, donde los movimientos despersonalizados arrastran a la heroína del unicornio de un mundo a otro y otro más: al huir de las imágenes iniciales de la violencia, la heroína pasa de un mundo al otro, en el sentido en que Sartre dice que cada sueño es un mundo, e incluso cada fase o cada imagen de sueño.¹⁸ Cada uno se caracteriza por la presencia de animales, poblado de inversiones (inversiones sonoras de la palabra, aberraciones del comportamiento como la anciana conversando con las ratas y mamando el pecho de la joven). En el cine de Malle siempre hay un movimiento de mundo que lleva al personaje hasta el incesto, la prostitución o la infamia y lo hace capaz de un crimen como soñara el viejo mitómano (*Atlantic city*). En el cine feérico en su conjunto, estos movimientos mundializados, despersonalizados, pronominalizados, con su cámara lenta o su precipitación, con sus inversiones, pasan tanto por la Naturaleza como por el artificio y el objeto fabricado. Lo que L'Herbier montara en *La nuit fantastique* era ya toda una magia del artificio y la inversión, para prolongar los estados de un durmiente aparente. Y el propio neorrealismo no reniega de sí mismo sino que, al contrario, permanece fiel a sus fines cuando prolonga las situaciones ópticas y sonoras en movimientos artificiales, y no obstante cósmicos, que arrastran a los personajes: no sólo la magia de De Sica en *Milagro en Milán*, sino también todos los parques de atracciones de Fellini, con plataformas móviles, toboganes, túneles, escaleras mecánicas, nave espacial, que «deben conducir al visitante-espectador desde un espacio-tiempo específico a otro espacio-tiempo similarmente autónomo» (sobre todo *La ciudad de las mujeres*).¹⁹

18. SARTRE, *L'imaginaire*, Gallimard, págs. 324-325. Ed. castellana: *Lo imaginario: psicología fenomenológica de la imaginación*, Buenos Aires, Losada, 1976.

19. AMENGUAL, *Fellini II, Etudes cinématographiques*, pág. 90.

La comedia musical es el movimiento despersonalizado y promininalizado por excelencia, con el baile trazando un mundo onírico. En Berkeley, las *girls* multiplicadas y reflejadas forman un proletariado feérico cuyos cuerpos, piernas y rostros son piezas de una gran máquina de transformación: las «figuras» son como vistas caleidoscópicas que se contraen y se dilatan en un espacio terrestre o acuático, casi siempre captadas desde arriba, girando alrededor del eje vertical y transformándose unas en otras para culminar en puras abstracciones.²⁰ Es verdad que hasta en Berkeley, y con mayor razón en la comedia musical en general, el bailarín o la pareja conservan una individualidad que es fuente creadora de movimiento. Pero lo que cuenta es la manera en que el genio individual del bailarín, la subjetividad, pasa de una motricidad personal a un elemento suprapersonal, a un movimiento de mundo que la danza va a trazar. Es el momento de verdad en que el bailarín camina todavía, pero es ya un sonámbulo que será poseído por el movimiento que parece llamarlo: lo encontramos en Fred Astaire, en el paseo que insensiblemente se vuelve danza (*Melodías de Broadway* de Minnelli), tanto como en Kelly, en el baile que parece nacer de la desnivelación de la acera (*Cantando bajo la lluvia* de Donen). Entre el paso motor y el paso de baile hay a veces lo que Alain Masson llama un «grado cero», como una vacilación, un desajuste, un retraso, una serie de fallos preparatorios (*Sigamos la flota* de Sandrich), o por el contrario un brusco nacimiento (*Sombrero de copa*). A menudo se ha contrapuesto el estilo de Astaire al de Kelly. Y es verdad que en uno el centro de gravedad pasa fuera de su cuerpo delgado, flota fuera de él, desafía la verticalidad, se bambolea, recorre una línea que es tan sólo la de su silueta, su sombra o sus sombras, tanto que son sus sombras las que bailan con él (*Swing time*, de Stevens). Mientras que, en el otro, el centro de gravedad se hunde verticalmente en un cuerpo denso para desprender y elevar desde el interior ese maniquí que es bailarín. «Poderosos movimientos de balancín incrementan a menudo el entusiasmo y la fuerza de Kelly, la manera en que se da impulso con un salto es a veces fácil de percibir. Los gestos de Astaire, en cambio, se encadenan por una voluntad

20. Sobre la verticalidad y la visión caleidoscópica en Busby Berkeley, véase MITRY, *Histoire du cinéma*, Delarge, IV, págs. 185-188, y V, págs. 582-583.

clara de inteligencia, sin abandonar nunca el movimiento al cuerpo», y definen «sombras sucesivas y perfectas». ²¹ Diríanse los dos extremos de la gracia, como la definía Kleisa «en el cuerpo de un hombre desprovisto de toda conciencia y de aquel que posee una conciencia infinita», Kelly y Astaire. Pero en ambos casos la comedia musical no se contenta con hacernos entrar en el baile o, lo que es igual, con hacernos soñar. El acto cinematográfico consiste en que el propio bailarín entra en el baile, como se entra en el sueño. Si la comedia musical nos presenta explícitamente tantas escenas que funcionan como sueños o pseudo-sueños de metamorfosis (*Cantando bajo la lluvia*, *Melodías de Broadway* y sobre todo *Un americano en París*, de Minnelli), es porque toda ella es un gigantesco sueño, pero un sueño implicado, y que a su vez implica el paso de una supuesta realidad al sueño.

Sin embargo, aun supuesta, esa realidad es muy ambigua. En efecto, podemos presentar las cosas de dos maneras. O bien consideramos que la comedia musical nos da ante todo imágenes sensoriomotrices ordinarias donde los personajes se hallan en situaciones a las que van a responder con sus acciones, pero que, más o menos progresivamente, sus acciones y movimientos personales se transforman por la danza en movimiento de mundo que desborda la situación motriz, sin perjuicio de retornar a ella, etc. O bien, por el contrario, consideramos que el punto de partida sólo en apariencia era una situación sensoriomotriz: en lo más profundo era una situación óptica y sonora pura que ya había perdido su prolongamiento motor, era una pura descripción que ya había reemplazado a su objeto, un puro y simple decorado. Entonces el movimiento de mundo responde directamente a la llamada de los opsignos y sonsignos (y el «grado cero» ya no da fe de una transformación progresiva sino de la anulación de los nexos sensoriomotores ordinarios). En un caso, para expresarnos como Masson, se pasa de lo narrativo a lo espectacular, se accede al sueño implicado; en el otro, se va de lo espectacular al espectáculo, como del decorado a la danza, en la integralidad de un sueño implicado que envuelve incluso a la marcha. En la comedia musical los dos puntos de vista se super-

21. ALAIN MASSON, *La comédie musicale*, Stock, págs. 49-50. (Y sobre lo que Masson llama «el grado cero» o «entrar en danza», véase págs. 112-114, 122, 220).

ponen, pero es evidente que el segundo es más amplio. En Stanley Donen, la situación sensoriomotriz deja transparentar «vistas chatas», tarjetas postales o clichés de paisajes, ciudades, siluetas. Da lugar a esas situaciones puramente ópticas y sonoras donde el color cobra un valor fundamental y donde la acción también achatada ya no se distingue de un elemento móvil del decorado colorido. Entonces el baile surge directamente como la potencia onírica que da profundidad y vida a estas vistas chatas, que despliega todo un espacio en el decorado y más allá de él, que da a la imagen un mundo, la rodea de una atmósfera de mundo (*The pijama game*, *Cantando bajo la lluvia*, no sólo el baile en la calle sino el final de Broadway). «El baile asegurará, pues, la transición entre la vista chata y la apertura del espacio.»²² Ella será el movimiento de mundo que, en el sueño, corresponde a la imagen óptica y sonora.

Le tocó a Minnelli descubrir que el baile no sólo da un mundo fluido a las imágenes, sino que hay tantos mundos como imágenes: «cada imagen, decía Sartre, se rodea de una atmósfera de mundo». La pluralidad de mundos es el primer descubrimiento de Minnelli, su posición astronómica en el cine. Pero entonces, ¿cómo pasar de un mundo al otro? Y éste es el segundo descubrimiento: el baile ya no es solamente movimiento de mundo, sino también pasaje de un mundo a otro, entrada en otro mundo, efracción y exploración. Ya no se trata de pasar de un mundo real en general a los mundos oníricos particulares, puesto que el mundo real supondría ya esas pasarelas que los mundos del sueño parecen prohibirnos, como en la inversión de *Brigadoon*, donde la realidad de la que nos separa el pueblo inmortal y cerrado ya no se ve más que en un inmenso picado. En Minnelli cada mundo, cada sueño está cerrado sobre sí mismo, cerrado sobre todo lo que él contiene, incluido el soñante. Tiene sus sonámbulos prisioneros, sus mujeres-panteras, sus guardianas y sus sirenas. Cada decorado alcanza su potencia más grande y se vuelve pura descripción de mundo que reemplaza a la situación.²³ El color es sueño, no porque el sueño esté en colores sino

22. Véase el excelente estudio de Donen por ALAIN MASSON, págs. 99-103.

23. TRISTAN RENAUD, «Minnelli», *Dossiers du cinéma*: «El decorado no se integra en la puesta en escena para convertirse en uno de sus elementos constitutivos, es su motor», hasta el punto de que la dinámica de los films de Minnelli, más importante que el relato, «podría reducirse a un

porque en Minnelli los colores adquieren un elevado valor absorbente, casi devorador. Por tanto es preciso insinuarse, dejarse absorber, sin perderse empero o dejarse atrapar. El baile ya no es un movimiento de sueño que traza un mundo, sino que se profundiza, se redobra, convirtiéndose en el único medio para entrar en otro mundo, es decir, en el mundo de otro, en el sueño o en el pasado de otro. *Yolanda and the thief* y *El pirata* serán los dos grandes éxitos donde, primero Astaire y después Kelly, se introducen respectivamente en un sueño de jovencita, no sin peligro mortal.²⁴ Y en todas las obras que no son comedia musical sino simples comedias o dramas, Minnelli necesita de un equivalente de baile y de canción que introduce siempre al personaje en el sueño del otro. En *Undercurrent*, la muchacha llegará al fondo de la pesadilla de su marido sobre un aire de Brahms, para alcanzar el sueño y el amor del hermano desconocido, pasando así de un mundo a otro. En *The clock*, una escalera automática como movimiento de mundo rompe el talón del zapato de la joven y se lo lleva al sueño despierto del soldado permisionario. En el grandioso *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, hace falta el pesado galope de los jinetes y el recuerdo terrible del padre fulminado para arrancar al esteta de su propio sueño y hacerlo penetrar en la pesadilla generalizada de la guerra. Desde este momento la realidad se concebirá necesariamente unas veces como el fondo de una pesadilla, cuando el héroe muere por ser así prisionero del sueño del Otro (no sólo *Los cuatro jinetes* sino en *Brigadoon*, la muerte del que intenta escapar), otras veces como un acuerdo de los sueños entre sí, según un final feliz donde cada cual se reencuentra absorbiéndose en el opuesto (así, en *Mi desconfiada esposa* el bailarín que reconcilia los dos mundos en lucha). Entre el decorado-descripción y el movimiento-danza la relación ya no es, como en Donen, la de una vista chata con un despliegue de espacio, sino la de un mundo absorbente con un pasaje entre mundos, para lo mejor

viaje a través de cierto número de decorados que medirían con toda exactitud la evolución del personaje».

24. JACQUES FIESCHI ha analizado esta «parte oscura» del sueño en Minnelli: en *Yolanda and the thief*, las lavanderas intentan capturar al hombre con unas sábanas; y, en *The pirate*, el hombre no sólo es absorbido en el sueño de la muchacha, sino que ésta entra en un trance violento bajo la influencia de la bola del mago (*Cinématographe*, n.º 34, enero de 1978, págs. 16-18).

o para lo peor. Nunca como en Minnelli la comedia musical se aproximó tanto a un misterio de la memoria, del sueño y del tiempo como punto de indiscernibilidad de lo real y lo imaginario. Extraña y fascinante concepción del sueño donde el sueño es tanto más implicado cuanto que remite siempre al sueño de otro, o bien, como en la obra maestra *Madame Bovary*, constituye él mismo para su sujeto real una potencia devoradora, despiadada.

Quizá la renovación del burlesco por parte de Jerry Lewis deba muchos de sus factores a la comedia musical. Podríamos resumir brevemente la sucesión de edades del burlesco: todo empezó por una exaltación desmesurada de las situaciones sensoriomotrices, donde los encadenamientos de cada una se engrosaban y precipitaban, se prolongaban al infinito, donde los cruces y choques entre sus series causales independientes se multiplicaban, formando un conjunto proliferante. Y en la segunda edad este elemento subsistirá, con enriquecimientos y purificaciones (las trayectorias de Keaton, las series ascendentes de Lloyd, las series descompuestas de Laurel y Hardy). Pero lo que caracteriza a esta segunda edad es la introducción en el esquema sensoriomotor de un elemento emotivo y afectivo intensísimo: se encarna unas veces en la pura cualidad del rostro impasible y reflexivo de Buster Keaton, otras en la potencia del rostro intensivo y variable de Chaplin, según los dos polos de la imagen-afección; sin embargo, en ambos casos se inserta y se expande en la forma de la acción, bien sea que abra la «pequeña forma» de Chaplin o que colme y convierta la «gran forma» de Keaton. Este elemento afectivo reaparece en los Pierrots lunares del burlesco: Laurel es lunático, pero también Langdon en sus adormecimientos irresistibles y sus sueños despiertos, y el personaje mudo de Harpo Harx, en la violencia de sus pulsiones y la paz de su arpa. Pero siempre, incluso en Langdon, el elemento afectivo está aprisionado en los dédalos del esquema sensoriomotor o de la imagen-movimiento, dando a los choques y encuentros de series causales una nueva dimensión que en la primera edad les faltaba. La tercera edad del burlesco implica el sonoro, pero el sonoro sólo interviene aquí como el soporte o la condición de una nueva imagen: es la imagen mental que lleva a su límite la trama sensoriomotriz, regulando esta vez sus roles, sus encuentros, sus choques según una cadena de relacio-

nes lógicas tan irrefutables como absurdas o provocadoras. Esta imagen mental es la imagen discursiva tal como aparece en los grandes discursos de los films sonoros de Chaplin; es también la imagen-argumento en los absurdos de Groucho Marx o de Fields. Por sumario que sea este análisis, puede dejar presentir cómo va surgiendo un cuarto estadio o edad: una ruptura de los nexos sensoriomotores, una instauración de puras situaciones ópticas y sonoras que, en lugar de prolongarse en acción, entran en un circuito que vuelve sobre ellas mismas y luego relanzan un nuevo circuito. Esto es lo que aparece con Jerry Lewis. El decorado vale por sí mismo, descripción pura que ha reemplazado a su objeto, como la célebre casa de jovencitas vista toda entera en corte, en *El terror de las chicas*, mientras que la acción deja paso al gran ballet de la Devoradora del héroe ahora bailarín. Aquí el burlesco Jerry Lewis encuentra su fuerte en la comedia musical.²⁵ E incluso su manera de andar parece como si fueran pasos de baile fallidos, un «grado cero» prolongado y renovado, variado de todas las maneras posibles, hasta que nazca la danza perfecta (*Jerry calamidad*).

Los decorados presentan una intensificación de las formas, colores y sonidos. Al personaje de Jerry Lewis, involucionado más que infantil, todo le resuena en la cabeza y en el alma; pero, inversamente, sus menores gestos esbozados o inhibidos y los sonidos inarticulados que emite resuenan a su vez, porque desencadenan un movimiento de mundo que llega a la catástrofe (la destrucción del decorado en la casa del profesor de música de *Jerry calamidad*), o que pasa de un mundo a otro en una trituration de colores, en una metamorfosis de las formas y en una mutación de los sonidos (*El profesor chiflado*). Lewis retoma una figura clásica del cine americano, la del *looser*, el perdedor nato, que se define por lo siguiente: él «hace de más». Pero he aquí que, en la dimensión burlesca, este «de más» se torna un movimiento de mundo que lo salva y le hará ganador. Espasmos y corrientes diversos, ondas sucesivas agitan su cuerpo, como cuando va a lanzar los dados (*Loco por Anita*). Ya no es la edad de la herramienta o la máquina, tal como aparecen en los estadios precedentes y sobre todo en las máquinas de Keaton que hemos descrito. Es la nueva edad de la electrónica y del

25. Véase ROBERT BENAYOUN, *Bonjour monsieur Lewis*, Losfeld.

objeto teleguiado que sustituye los signos sensoriomotores por signos ópticos y sonoros. Ya no es la máquina que se desajusta y enloquece, como la máquina que da de comer en *Tiempos modernos*, sino la fría racionalidad del objeto técnico autónomo que reaccúa sobre la situación y destroza el decorado: no sólo la casa electrónica y las cortadoras de césped en *¡Qué me importa el dinero!*, sino los caddies que destruyen el autoservicio (*Caso clínico en la clínica*) y la aspiradora que devora todo lo que hay en el almacén, mercancías, vestidos, clientes, revestimiento mural (*Lío en los grandes almacenes*).²⁶ El nuevo burlesco ya no viene de una producción de energía por el personaje, que se propagaría y se amplificaría como en un período anterior. Nace del hecho de que el personaje se mete (involuntariamente) en un haz energético que lo arrastra y que constituye precisamente el movimiento de mundo, una nueva manera de bailar, de modular: «lo ondulatorio de débil amplitud sustituye a lo mecánico de fuerte peso y a la envergadura de los gestos».²⁷ Por una vez, en este caso podemos decir que Bergson es superado: lo cómico ya no es lo mecánico insertado en lo viviente, sino movimiento de mundo que se lleva y aspira al viviente. El interés que presenta el empleo por Jerry Lewis de técnicas modernas sofisticadas (en especial el circuito electrónico inventado por él) sólo está en que ese empleo corresponde a la forma y al contenido de esta nueva imagen burlesca. Puras situaciones ópticas y sonoras que ya no se prolongan en acción sino que remiten a una onda. Y esta onda, movimiento de mundo sobre el cual el personaje es puesto como en órbita, suscitará los temas más bellos de Jerry Lewis, en ese singularísimo onirismo o en ese estado de sueño implicado: las «proliferaciones» por las que el personaje

26. Los tres films citados son de Tashlin. Pero la colaboración de los dos hombres hace difícil deslindar la aportación de cada uno, y la autonomía activa del objeto sigue siendo una constante de los films de Lewis. GÉRARD RECASENS (*Jerry Lewis*, Seghers) puede ver un fundamento de la comicidad de Lewis en lo que él llama «la personificación del objeto», que él distingue de las herramientas y máquinas del burlesco precedente: esta distinción apela a la electrónica, pero también a un nuevo tipo de movimientos y gestos.

27. GÉRARD RABINOVITCH analizó esa mutación de los gestos y movimientos, nuevos deportes, danzas y gimnasias, que se corresponden con la edad electrónica (*Le Monde*, 27 de julio de 1980, pág. XIII). Hallamos en Jerry Lewis toda clase de movimientos que anticipan las danzas recientes de tipo «break» o «smurf».

burlesco margina a otras (los seis tíos de *Las joyas de la familia*), o implica otras que se reabsorben (los tres de *Tres en un sofá*); las «generaciones espontáneas» de rostros, cuerpos o multitudes; las «aglutinaciones» de personajes que se encuentran, se sueldan o se separan (*La otra cara del gangster*).²⁸

Tati inventaba por un lado esta nueva edad del burlesco, sin que haya semejanza sino muchas correspondencias entre los dos autores. Con Tati, el vidrio, la «vitrina» pasaba a ser la situación óptica y sonora por excelencia. La sala de espera de *Playtime*, el parque de exposición de *Trafic* (tan esenciales como el parque de atracciones en Fellini) eran otros tantos decorados-descripciones, opsignos y sonsignos que constituían la nueva materia del burlesco.²⁹ Como veremos más adelante, el sonido entra en relaciones profundamente creadoras con lo visual, pues ambos cesan de integrar meros esquemas sensoriomotores. Basta que surja M. Hulot, con su marcha haciendo nacer a cada paso a un bailarín que ella retoma y lanza de nuevo: penetra una onda cósmica, como el viento y la tempestad en el pequeño hotel de playa de *Las vacaciones de M. Hulot*; la casa electrónica de *Mi tío* se trastorna en un movimiento despersonalizado, pronominalizado; el restaurante de *Playtime* se deshace en un impulso que suprime una descripción para engendrar otra. M. Hulot está siempre listo para ser arrebatado por los movimientos de mundo que él hace nacer, o más bien que lo esperan para nacer ellos mismos. Es una ondulación de débil amplitud, todo el genio de Tati, pero que hace proliferar por todas partes a los M. Hulot, que forma y deshace los grupos, suelda y separa a los personajes en una suerte de ballet moderno, como el de los adoquines en el jardín de *Mi tío* o la escena de ingravidez de los mecánicos de *Trafic*. El fuego de artificio anticipado, en *Las vacaciones de M. Hulot*, es ya, como Daney dice de *Parade*, una estela luminosa de colores en un paisaje electrónico.

Tati segregaba su propio onirismo y refrenaba cualquier mo-

28. Véanse, desde el ángulo del onirismo en Lewis, los dos grandes estudios de ANDRÉ LABARTCHE (*Cahiers du cinéma*, n.º 132, junio de 1962) y de JEAN-LOUIS COMOLLI (n.º 197, febrero de 1968). Comolli habla de una «ubicuidad de las ondas [que] se propagan».

29. Véase JEAN-LOUIS SCHEFER, «La vitrine», y SERGE DANÉY, «Eloge de Tati», *Cahiers du cinéma*, n.º 303, septiembre de 1979. Ya en *Las vacaciones de M. Hulot*, Bazin demostró cómo las situaciones se abrían a una imagentempo (*Qu'est-ce que le cinéma?* «M. Hulot et le temps», Ed. du Cerf).

vimiento de comedia musical que pudiera salir de él, en provecho de figuras sonoras y visuales capaces de constituir un nuevo op'arte, un nuevo son'arte. Es Jacques Démy quien restablece no la comedia musical sino una ópera cantada, una ópera popular, dice. Restablece quizá lo que había de más original en René Clair, cuando la situación se tornaba puro decorado válido por sí mismo, mientras que la acción dejaba paso a un ballet popular cantado, donde los grupos y personajes se perseguían, se cruzaban, jugaban a la sortija y a las cuatro esquinas. Con Démy asistimos a situaciones ópticas y sonoras encarnadas por los decorados-descripciones coloridos, y que ya no se prolongan en acciones sino en cantos que en cierto modo operan un «desenganche», un «desfasaje» de la acción. Reaparecen los dos niveles: por un lado, situaciones sensoriomotrices definidas por la ciudad, su pueblo, sus clases, las relaciones, acciones y pasiones de los personajes. Pero, por el otro, y más profundamente, la ciudad se confunde con lo que en ella hace de decorado, pasaje Pommeraye; y la acción cantada pasa a ser un movimiento de ciudad y de clases donde los personajes se cruzan sin conocerse, o bien por el contrario se reencuentran, se oponen, se unen, se mezclan y se separan en una situación puramente óptica y sonora que traza alrededor de ella un sueño implicado, «círculo encantado» o auténtico «encantamiento».³⁰ Como en Lewis y Tati, lo que reemplaza a la acción es el decorado, y el *chassé-croisé* reemplaza a la acción.

30. Ya en *Lola* (que Démy había concebido como una comedia cantada), CLAUDE OLLIER apuntaba esos cruzamientos o encuentros de personajes, y esos «desfasajes» de la acción: *Souvenirs écran*, pág. 42. Asimismo, en *Une chambre en ville*, Jacques Fieschi señala las escenas que entrecruzan a los personajes en el apartamento de la coronela, como en un «círculo encantado» que desborda a la narración; y DOMINIQUE RINIERI insiste en la autonomía pictórica del decorado, y el «desenganche de la acción» en la música (véase *Cinématographe*, n.º 82, octubre de 1982).

4. Los cristales del tiempo

1

El cine no presenta solamente imágenes, las rodea de un mundo. Por eso, tempranamente buscó circuitos cada vez más grandes que unieran una imagen actual a imágenes-recuerdo, imágenes-sueño, imágenes-mundo. ¿No es esta extensión lo que Godard cuestiona en *Sauve qui peut (la vie)*, cuando se aboca a la visión de los moribundos («no estoy muerto, pues mi vida no ha desfilado ante mis ojos»)? ¿No había que seguir la dirección contraria? Contraer la imagen, en lugar de dilatarla. Buscar el más pequeño circuito que funcione como límite interior de todos los demás, y que junte la imagen actual con una suerte de doble inmediato, simétrico, consecutivo o incluso simultáneo. Los circuitos más amplios del recuerdo o del sueño suponen esta base estrecha, esta punta extrema, y no lo inverso. Una tendencia semejante aparece ya en las conexiones por flash-back: en *Mankiewicz* se produce un cortocircuito entre el personaje que cuenta «en pasado» y el mismo en tanto que ha sorprendido algo para poder contarlo; en *Carné*, en *Le jour se lève*, todos los circuitos de recuerdos que nos devuelven una y otra vez a la habitación del hotel descansan sobre un circuito pequeño, el recuerdo reciente del crimen que precisamente acaba de tener lugar en esa misma habitación. Llevando esta tendencia a su culminación diremos que la propia imagen actual tiene una imagen virtual que le corresponde como un doble o un reflejo. En términos bergsonianos, el objeto real se refleja en una imagen en espejo

como objeto virtual que, por su lado y simultáneamente, envuelve o refleja a lo real: hay «coalescencia» entre ambos.¹ Hay formación de una imagen de dos caras, actual y virtual. Es como si una imagen en espejo, una fotografía, una tarjeta postal cobraran vida, se independizaran y pasaran a lo actual, sin perjuicio de que la imagen actual vuelva en el espejo, recobre su sitio en la tarjeta postal o en la fotografía, según un doble movimiento de liberación y de captura.

Reconocemos aquí el género de «descripción» absolutamente particular que, en lugar de recaer sobre un objeto presuntamente distinto, no cesa a la vez de absorber y crear su propio objeto, conforme lo exigía Robbe-Grillet.² Podrán desarrollarse circuitos cada vez más vastos que corresponden a capas cada vez más profundas de la realidad y a niveles cada vez más altos de la memoria o el pensamiento. Pero el que soporta el conjunto y sirve de límite interior es el circuito más condensado, el de la imagen actual y «su» imagen virtual. Hemos visto de qué manera la percepción y el recuerdo, lo real y lo imaginario, lo físico y lo mental, o más bien sus imágenes, se perseguían sin cesar sobre los circuitos más amplios, corriendo una tras la otra y remitiendo la una a la otra en torno de un punto de indiscernibilidad. Pero este punto de indiscernibilidad lo constituye precisamente el más pequeño círculo, es decir, la coalescencia de la imagen actual y la imagen virtual, la imagen de dos caras actual y virtual a la vez. Llamábamos opsigno (y sonsigno) a la imagen actual seccionada de su prolongamiento motor: ella componía entonces grandes circuitos, entraba en comunicación con lo que podía aparecer como imágenes-recuerdo, imágenes-sueño, imágenes-mundo. Pero he aquí que el opsigno encuentra su verdadero elemento genético cuando la imagen óptica actual cristaliza con «su propia» imagen virtual, sobre el pequeño circuito interior. Es una imagen-cristal, que nos da la razón o mejor dicho el «co-

1. BERGSON, *MM*, pág. 274 (145); *ES*, pág. 917 (136). En el capítulo precedente veíamos que el esquema bergsoniano de los circuitos, cuando se consideraba el círculo «más estrecho», «el más próximo a la percepción inmediata», presentaba una apariencia de anomalía: *MM*, pág. 250 (114).

2. Fue JEAN RICARDOU quien trató la teoría de las descripciones en esta doble dirección de la «captura» y de la «liberación»: unas veces los personajes y acontecimientos supuestamente reales quedan fijados en una «representación», y otras lo inverso: *Le nouveau roman*, Seuil, págs. 112-121. Estos procedimientos son frecuentes en los films de Robbe-Grillet.

razón» de los opsignos y sus composiciones. Ahora, éstos no son sino destellos de la imagen-cristal.

La imagen-cristal, o la descripción cristalina, tiene dos caras que no se confunden. Porque la confusión de lo real y lo imaginario es un simple error de hecho y no afecta a su discernibilidad: la confusión está solamente «en la cabeza» de alguien. En cambio, la indiscernibilidad constituye una ilusión objetiva; ella no suprime la distinción de las dos caras sino que la hace inasignable, pues cada cara toma el papel de la otra en una relación que es preciso calificar de presuposición recíproca, o de reversibilidad.³ En efecto, no hay virtual que no se torne actual en relación con lo actual, mientras éste se torna virtual por esta misma relación: son un revés y un derecho perfectamente reversibles. Son «imágenes mutuas», como dice Bachelard, en las que se opera un intercambio.⁴ Así pues, la indiscernibilidad de lo real y lo imaginario, o de lo presente y lo pasado, lo actual y lo virtual, no se produce de ninguna manera en la cabeza o en el espíritu sino que constituye el carácter objetivo de ciertas imágenes existentes, dobles por naturaleza. Entonces se plantean dos órdenes de problemas, uno de estructura y el otro de génesis. Primeramente, ¿cuáles son estos consolidados de actual y virtual que definen una estructura cristalina (en un sentido estético general, más que en un sentido científico)? Y, después, ¿qué operación genética aparece en estas estructuras?

El caso más conocido es el espejo. Los espejos sesgados, los espejos cóncavos y convexos, los espejos venecianos son inseparables de un circuito, como puede verse en toda la obra de Ophuls, y en Losey, sobre todo *Eva* y *El sirviente*.⁵ Este circuito es a su vez un intercambio: la imagen en espejo es virtual respecto del personaje actual que el espejo capta, pero es actual

3. Véase lo que dice HJELMSLEV sobre el «contenido» y la «expresión»: «Es imposible asegurar que sea legítimo llamar expresión a una de estas dimensiones, y contenido a la otra, y no al revés; sólo se definen como recíprocamente solidarias, y ninguna de ellas admite una definición mejor. Tomadas por separado, no se las puede definir sino por oposición y de manera relativa, como elementos de una misma función que se oponen el uno al otro» (*Prolégomènes à une théorie du langage*, Ed. de Minuit, pág. 85).

4. BACHELARD, *La terre et les rêveries de la volonté*, Corti, pág. 290 (a propósito del cristal).

5. Sobre «el movimiento de aparato a 360° con varios espejos», véase CIMENT, *Le livre de Losey*, págs. 261-262, 274.

en el espejo que ya no deja al personaje más que una simple virtualidad y lo expulsa fuera de campo. El intercambio es tanto más activo cuanto que el circuito remite a un polígono cuyos lados van aumentando en número: por ejemplo, un rostro reflejado sobre las facetas de un anillo o un actor visto en una infinidad de gemelos. Cuando las imágenes virtuales proliferan, su conjunto absorbe toda la actualidad del personaje, al mismo tiempo que el personaje ya no es más que una virtualidad entre las otras. Esta situación se prefiguraba en *Ciudadano Kane* de Welles, cuando Kane pasa entre dos espejos enfrentados; pero surge en estado puro en el célebre palacio de los espejos de *La dama de Shanghai*, donde el principio de indiscernibilidad alcanza su cumbre: imagen-cristal perfecta en que los espejos multiplicados han cobrado la actualidad de los dos personajes, que sólo podrán reconquistarla quebrándolos todos, reapareciendo uno junto al otro y matándose el uno al otro.

Así pues, la imagen actual y «su» imagen virtual constituyen el más pequeño circuito interior, en última instancia una punta o un punto, pero un punto físico que no carece de elementos distintos (un poco como el átomo epicúreo). Distintos, pero indiscernibles: así son lo actual y lo virtual que no cesan de intercambiarse. Cuando la imagen virtual se torna actual, entonces es visible y límpida, como en el espejo o en la solidez del cristal terminado. Pero la imagen actual se hace virtual por su cuenta, se ve remitida a otra parte, es invisible, opaca y tenebrosa como un cristal apenas desprendido de la tierra. El par actual-virtual se prolonga, pues, inmediatamente en opaco-límpido, expresión de su intercambio. Pero basta con que las condiciones (sobre todo de temperatura) se modifiquen, para que la cara límpida se ensombrezca y la cara opaca adquiera o recobre limpidez. Se impulsa otra vez el intercambio. Hay sin duda distinción de las dos caras, pero no discernibilidad mientras las condiciones no se precisen. Esta situación parece acercarnos a la ciencia. Y no es casual que la encontremos desarrollada en Zanussi, en función de una inspiración científica. Sin embargo, lo que interesa a Zanussi es el «poder» de la ciencia, su relación con la vida, y ante todo su proyección en la vida de los propios hombres de ciencia.⁶ *La estructura del cristal* muestra precisa-

6. SERGE DANFY señalaba que, en los cines del Este europeo, el poder

mente a dos hombres de ciencia, uno de los cuales brilla, posee ya toda la luz de la ciencia oficial, de la ciencia pura, mientras que el otro se ha replegado a una vida opaca y de labores oscuras. Pero, si lo consideramos bajo otro aspecto, ¿no es la cara oscura la que se vuelve luminosa, aun si esta luz ya no es la de la ciencia, aun si se aproxima a la fe como «iluminación» agustiniana, mientras que los representantes de la ciencia pura devienen singularmente opacos y prosiguen las empresas de una voluntad de potencia inconfesable (*Camouflage, Hipotesa*)? Zanussi es de esos autores que, desde Dreyer, supieron nutrir al diálogo con un contenido religioso, metafísico o científico, al tiempo que lo conservaban como la determinación más cotidiana, más trivial. Y este logro proviene justamente de un principio de indiscernibilidad. ¿Qué es lo luminoso, el claro esquema científico de un corte de cerebro o la caja craneana opaca de un monje orando (*Illuminación*)? Entre las dos caras distintas persistirá siempre una duda, impidiéndonos saber cuál es límpida, cuál es oscura, en atención a las condiciones. En *Bilaris kwartalny*, los dos protagonistas «quedan a mitad de combate, helados y cubiertos de barro, mientras el sol se levanta».7 Es que las condiciones remiten al medio, como las condiciones meteorológicas que hallamos constantemente en Zanussi. El cristal ya no se reduce a la posición exterior de dos espejos enfrentados, sino a la disposición interna de un germen con respecto al medio. ¿Cuál será el germen capaz de sembrar el medio, esa extensión desértica y nevosa que se despliega en los films de Zanussi? O bien, a pesar del esfuerzo de los hombres, ¿se mantendrá amorfo el medio, mientras el cristal se vacía de su interioridad y el germen es solamente un germen de muerte, enfermedad mortal o suicidio (*Espiral*)? Así pues, el intercambio o la indiscernibilidad se continúan de tres maneras en el circuito cristalino: lo actual y lo virtual (o los dos espejos enfrentados); lo límpido y lo opaco; el germen y el medio. Zanussi intenta

científico cobra una gran extensión porque es el único que puede ser mostrado y sometido a la crítica (ya que el poder político es intocable): de ahí la coexistencia de una vivencia cotidiana y de un discurso científico «off». Véase *La rampe*, Cahiers du cinéma-Gallimard, pág. 99 (a propósito de Zanussi y Makavejev).

7. PETER COWIE, «La chute d'un corps», *Cinématographe*, n.º 87, marzo de 1983, pág. 6. Este artículo contiene un excelente análisis de conjunto de la obra de Zanussi.

hacer pasar al cine entero bajo estos diversos aspectos de un principio de incertidumbre.

Zanussi hizo del hombre de ciencia un actor, es decir, un ser dramático por excelencia. Pero ésta era ya la situación del actor mismo: el cristal es un escenario, o más bien una pista, antes de ser un anfiteatro. El actor queda adherido a su rol público: él vuelve actual la imagen virtual del rol, que se torna visible y luminoso. El actor es un «monstruo», o mejor dicho los monstruos son actores natos, siamés u hombre-tronco, porque encuentran un rol en el exceso o el defecto que los marcan. Pero cuanto más actual y límpida deviene la imagen virtual del rol, más pasa a las tinieblas la imagen actual del actor, tornándose opaca: habrá una empresa privada del actor, una sombría venganza, una actividad criminal o justiciera singularmente oscura. Y esta actividad subterránea aflorará, se hará visible a su vez, a medida que el rol interrumpido recaiga en lo opaco. Reconocemos el tema dominante de la obra de Tod Browning, ya en el cine mudo. Un falso hombre-tronco se entrega a su papel y se hace cortar los brazos de verdad por amor a esa mujer que no soportaba la mano de los hombres, pero intenta rehacerse organizando el asesinato de un rival intacto (*The unknown*). En *El trío fantástico*, el ventrílocuo Echo llega a un punto en que sólo puede hablar a través de su marioneta, pero se rehace en la empresa criminal que persigue disfrazado de anciana, sin perjuicio de confesar su crimen por boca de aquel a quien se acusaba por error. Los monstruos de *La parada de los monstruos* sólo son monstruos porque se los forzó a pasar a su rol manifiesto, y sólo a través de una oscura venganza se recobran, recuperan una extraña claridad que viene a interrumpir su rol bajo los relámpagos.⁸ Con *Maldad encubierta*, «el actor» queda parálítico en la corriente de una transformación, cuando estaba por poner su rol de obispo al servicio de una intención criminal: como si el intercambio monstruoso se con-

8. Véase el análisis de Browning por JEAN-MARIE SABATIER, *Les classiques du cinéma fantastique*, Balland, págs. 83-85: «Toda la obra de Browning descansa sobre la dialéctica espectáculo-realidad. (...) Esta aptitud del comediante para transformarse de hombre real en hombre soñado, con el incremento de potencia que esto supone, no deriva verdaderamente del tema del desdoblamiento tal como se lo encuentra en los románticos alemanes o en el mito Jekyll-Hyde. Más que de un doble, se trata de un reflejo, un reflejo que sólo existe en función de la mirada de otro, mientras que, bajo la máscara, el rostro permanece en la sombra.»

gelara de golpe. Una lentitud anormal, sofocante, penetra en general a los personajes de Browning, en el cristal. Lo que aparece en Browning no es en absoluto una reflexión sobre el teatro o el circo, como sucederá en otros autores, sino una doble cara del actor que sólo el cine podía captar instaurando su propio circuito. La imagen virtual del rol público deviene actual, pero con respecto a la imagen virtual de un crimen privado, imagen que se vuelve actual a su vez y reemplaza a la primera. Ya no se sabe dónde está el rol y dónde el crimen. Se precisaba quizá un extraordinario entendimiento entre un actor y un autor: Browning y Lon Chaney. Este circuito cristalino del actor, su cara transparente y su cara opaca, es el travestí. Si de este modo Browning alcanzó una poesía de lo inasignable, parecería que dos grandes films de travestí hubieran heredado su inspiración: *Murder* de Hitchcock y *Yukinojo henge (La venganza de un actor)* de Ichikawa, con sus espléndidos fondos negros.

A una lista tan heteróclita debemos añadirle el buque. También él es una pista, un circuito. Se diría que, como en los cuadros de Turner, partirse en dos no es un accidente sino una potencia propia del buque. En su obra novelística, Herman Melville fijó para siempre esta estructura. Germen sembrando el mar, el navío está preso entre sus dos caras cristalinas: una cara límpida que es el barco desde arriba, donde todo debe ser visible, según su orden; una cara opaca que es el navío desde abajo y que transcurre bajo el agua, la cara negra de los pañoleros. Pero se diría que la cara límpida actualiza una suerte de teatro o de dramaturgia que se adueña de los propios pasajeros, mientras que lo virtual pasa a la cara opaca y se actualiza a su vez en los arreglos de cuentas entre maquinistas, en la perversidad diabólica de un jefe de tripulación, en la monomanía de un capitán, en la venganza secreta de negros alzados en rebelión.⁹ Circuito de dos imágenes virtuales que no cesan de hacerse actuales una respecto de la otra y que no cesan de relanzarse. La versión cinematográfica del navío no la da tanto el *Moby Dick* de Huston como quizá *La dama de Shanghai* de Welles, donde hallamos decididamente la mayoría de las figuras de la imagen-cristal: el yate llamado «El Circé» da fe de una

9. Acerca del buque, la visión, lo visible y lo invisible, lo transparente y lo opaco en la obra de Melville, véase RÉGIS DURAND, *Melville, Âge d'homme*, y PHILIPPE JAWOSKI, *Le désert et l'empire*, tesis París VII.

cara visible y de una cara invisible, de una cara límpida por la que por un instante se deja apresar el héroe ingenuo, mientras que la otra cara, la opaca, la gran escena oscura del acuario de monstruos, sube en silencio y se agranda a medida que la primera se borra o difumina. De una manera diferente, Fellini reencuentra, más allá de la pista de circo, un circuito del buque como último destino. Ya el transatlántico de *Amarcord* se estaba como un enorme germen de muerte o de vida sobre el mar de plástico. Pero en *E la nave va*, el buque hace proliferar las caras de un polígono creciente. Se parte primero en dos según lo de abajo y lo de arriba: todo el orden visible del navío y de sus marineros está al servicio de la gran empresa dramática de los pasajeros-cantores; pero cuando estos pasajeros de arriba van a ver al proletariado de abajo, es éste el que a su vez se convierte en espectador, oyente del concurso de canto que él impone a los de arriba, o del concurso musical en las cocinas. Después la hendidura cambia de orientación, divide ahora sobre el puente a los pasajeros-cantores y a los naufragos-proletarios: también aquí el intercambio tiene lugar entre lo actual y lo virtual, lo límpido y lo opaco, en una combinación musical a la manera de Bartok. Luego, la hendidura se vuelve casi desdoblamiento: el oscuro navío de guerra, ciego y cerrado, aterrador, que viene a reclamar a los fugitivos, se actualiza tanto más cuanto que el buque transparente ha cumplido su dramaturgia fune-raria, en un espléndido circuito de imágenes cada vez más rápidas en que los dos navíos acaban por saltar y hundirse, devolviendo al mar lo que es del mar, un medio amorfo eternamente, un rinoceronte melancólico comparable a Moby Dick. Es la imagen mutua, es el ciclo del buque-cristal en un fin de mundo pictórico y musical y, entre los últimos gestos, el joven terrorista maniaco que no puede evitar lanzar una última bomba a la estrecha tronera del tenebroso buque.

El buque puede ser también el buque de los muertos, la nave de una simple capilla como lugar de un intercambio. La supervivencia virtual de los muertos puede actualizarse, pero, si se torna virtual a su vez, ¿no es al precio de nuestra existencia? ¿Es que los muertos nos pertenecen, o somos nosotros quienes pertenecemos a los muertos? ¿Y los amamos contra los vivos, o para la vida y con la vida? *La habitación verde*, el bello film de Truffaut, organiza estas cuatro caras que forman un curio-

so cristal verde, una esmeralda. En determinado momento el héroe se esconde en un cuchitril de vidrio esmerilado y reflejos verdes donde parece tener una existencia glauca, inasignable entre los vivos y los muertos. Y en el cristal de la capilla se ven los mil cirios, zarza de fuego donde siempre falta una rama para formar la «figura perfecta». Faltará siempre el último cirio de aquel o aquella que sólo pudo ser el penúltimo en encender, en una irreductible persistencia de la vida que hace al cristal infinito.

El cristal es expresión. La expresión va del espejo al germen. Es el mismo circuito pasando por tres figuras, lo actual y lo virtual, lo límpido y lo opaco, el germen y el medio. En efecto, por una parte el germen es la imagen virtual que hará cristalizar un medio actualmente amorfo; pero, por la otra, éste debe tener una estructura virtualmente cristalizable con respecto a la cual el germen cumpla ahora el papel de imagen actual. También aquí lo actual y lo virtual se intercambian en una indiscernibilidad que deja subsistir cada vez la distinción. En una célebre secuencia de *Ciudadano Kane*, la bolita de vidrio se rompe cayendo de las manos del moribundo, pero la nieve que contenía parece venir hacia nosotros por ráfagas para sembrar los medios que vamos a descubrir. No se sabe de antemano si el germen virtual («Rosebud») va a actualizarse, porque no se sabe de antemano si el medio actual tiene la virtualidad correspondiente. Tal vez sea de este modo como hay que comprender el esplendor de las imágenes de *Corazón de cristal*, de Herzog, y el doble aspecto del film. La búsqueda del corazón y del secreto alquímicos, del cristal rojo, no es separable de la búsqueda de los límites cósmicos, como la más elevada tensión del espíritu y el grado más profundo de la realidad. Pero será preciso que el fuego del cristal se comunique a toda la manufactura para que el mundo, por su lado, deje de ser un medio amorfo achatado que se detiene al borde de un abismo y revele en sí potencialidades cristalinas infinitas («la tierra surge de las aguas, veo una tierra nueva...»)¹⁰ Herzog erigió en este film las más grandes imágenes-cristal de la historia del cine. En Tarkovski hay una tentativa análoga, reiniciada de un film en otro, pero siem-

10. Sobre la comparación de los paisajes de Herzog con la pintura cristalina y visionaria de Friedrich, véase ALAIN MASSON, «La toile et l'écran», *Positif*, n.º 159.

pre cerrada: *Zerkalo* constituye un cristal giratorio, de dos caras si se lo refiere al personaje adulto invisible (su madre, su mujer), de cuatro caras si se lo refiere a las dos parejas visibles (su madre y el niño que él ha sido, su mujer y el niño que él tiene). Y el cristal gira sobre sí mismo como una cabeza indagadora interrogando a un medio opaco: ¿Qué es Rusia, qué es Rusia...? El germen parece coagularse en esas imágenes aguadas, lavadas, pesadamente translúcidas, con sus caras ora azuladas, ora morenas, mientras el medio verde bajo la lluvia parece no poder superar el estado de un cristal líquido guardando su secreto. ¿Debemos creer que el blando planeta *Solaris* da una respuesta, y que reconciliará al océano con el pensamiento, al medio con el germen, asignando a la vez la cara transparente del cristal (la mujer reencontrada) y la forma cristalizable del universo (la morada reencontrada)? *Solaris* no propicia este optimismo, y *Stalker* devuelve el medio a la opacidad de una zona indeterminada y el germen a la morbidez de lo que aborta, una puerta clausurada. El lavado de Tarkovski (la mujer que se lava el cabello contra una pared húmeda en *Zerkalo*), las lluvias que acompañan cada film, tan intensas como en Antonioni o Kurosawa pero con otras funciones, no cesan de suscitar la pregunta: ¿qué zarza ardiente, qué fuego, qué alma, qué esponja enjugará a esta tierra? Serge Daney observaba que después de Dovjenko, ciertos cineastas soviéticos (o de la Europa del Este como Zanussi) conservaron la afición por las materias pesadas, naturalezas muertas densas que la imagen-movimiento del cine occidental, por el contrario, eliminaba.¹¹ La imagen-cristal encierra esa búsqueda mutua, ciega y titubeante de la materia y el espíritu: más allá de la imagen-movimiento, «qué nos hace aún piadosos».

El germen y el espejo reaparecen también, uno en la obra que se está haciendo y el otro en la obra reflejada en la obra. Estos dos temas, por el que todas las otras artes pasaron, tam-

11. SERGE DANEY, *Libération*, 29 de enero de 1982: «Los americanos han profundizado mucho el estudio del movimiento continuo (...), de un movimiento que vacía a la imagen de su peso, de su materia. (...) En Europa, incluso en la URSS, algunos se permiten el lujo de interrogar al movimiento según su otra vertiente: cámara lenta y discontinuo. Paradjanov, Tarkovski (pero antes Eisenstein, Dovjenko o Barnet) ven cómo la materia se acumula y se atasca y cómo se hace en cámara lenta una geología de elementos, basuras y tesoros. Ellos hacen el cine desde la vertiente soviética, ese imperio inmóvil. Lo quiera este imperio o no.»

bién afectarían al cine. De pronto es el film el que se refleja en una obra de teatro, en un espectáculo, un cuadro o, mejor aún, en un film dentro del film; de pronto el film se toma por objeto en el proceso de su constitución o de su fracaso en constituirse. Y de pronto los dos temas están muy diferenciados: en Eisenstein, el montaje de atracciones ofrecía ya imágenes en espejo; en *El año pasado en Marienbad*, de Resnais y Robbe-Grillet, las dos grandes escenas de teatro son imágenes en espejo (todo el hotel de Marienbad es un cristal puro, con su cara transparente, su cara opaca y el intercambio de ambas).¹² A la inversa, *Fellini 8 1/2* de Fellini es una imagen en germen, haciéndose y a la vez alimentándose de sus fracasos (salvo quizá en la gran escena del telépata, que introduce una imagen en espejo). *El estado de las cosas* de Wenders está tan en germen que aborta, se dispersa y no puede reflejarse más que en las razones que lo impiden. Buster Keaton, a quien a veces se presenta como un genio sin reflexión, es quizá el primero, junto con Vertov, que introdujo el film dentro del film. Y una vez es en *El moderno Sherlock Holmes*, más bien en la forma de una imagen en espejo; otra en *El cameraman*, con la forma de un germen que pasa por el cine directo, manejado incluso por un mono o por un reportero, y constituye el film que se está haciendo. Otras veces, en cambio, a la manera de *Los monederos falsos* de Gide, los dos temas o los dos casos se cruzan y se reúnen, se forman indiscernibles.¹³ En *Passion* de Godard, los cuadros vivos pictóricos y musicales están haciéndose, pero además la obrera, la mujer y el patrón son la imagen en espejo de lo que, sin embargo, los refleja. En *Rivette*, la representación teatral es una imagen en espejo, pero, precisamente porque no cesa de abortar, es el germen de lo que no llega a producirse ni a reflejarse; de ahí el caprichoso papel de los ensayos de Pericles en *Paris nous appartient* o de Fedra en *L'amour fou*. Otra

12. DANIEL ROCHER hizo un estudio detallado de lo blanco y lo negro, de lo límpido y lo opaco, de su repartición y sus intercambios, en *El año pasado en Marienbad*: véase Alain Resnais et Alain Robbe-Grillet, *Etudes cinématographiques*. Y ROBERT BENAYOUN, insistiendo sobre los soldados, las heladas blancas y las gemas negras: Marienbad «es una suerte de cristal de las videntes» (Alain Resnais, *arpenteur de l'imaginaire*, Stock, pág. 97).

13. RAYMOND BELLOUR y ALAIN VIRMAUX compararon en forma muy general *Fellini 8 1/2* con la novela de Gide: *Fellini I, Etudes cinématographiques*.

fórmula aparecía en *Una historia inmortal* de Welles: todo el film era la imagen en espejo de una leyenda puesta otra vez en escena por el anciano, pero valía también por la primera vez que haría germinar la propia leyenda y la devolvería al mar.¹⁴

Ante la crisis de la imagen-acción, era fatal que el cine pasara por melancólicas reflexiones hegelianas acerca de su propia muerte: no teniendo ya historia que contar, se tomaría a sí mismo por objeto y ahora sólo podría contar su propia historia (Wenders). Pero en realidad, si la obra en espejo y la obra en germen siempre acompañaron al arte sin extenuarlo nunca, es porque éste encontraba en ello más bien un medio de constitución para ciertas imágenes especiales. Asimismo, el film dentro del film no indica un final de la Historia, y no encuentra más suficiencia en sí mismo que el flash-back o el sueño: sólo es un procedimiento que debe recibir su necesidad de otra parte. En efecto, se trata de un modo de composición de la imagen-cristal. Si se emplea este modo es preciso que esté basado en consideraciones capaces de darle una justificación más elevada. Obsérvese que, en todas las artes, la obra dentro de la obra suele estar ligada a la consideración de una vigilancia, de una indagación, de una venganza, de una conspiración o un complot. Esto ya era válido para el teatro dentro del teatro de Hamlet, pero también para la novela de Gide. Hemos visto la importancia que cobraba este tema del complot en el cine, con la crisis de la imagen-acción; y no sólo en Rivette, también en *El año pasado en Marienbad* se difunde una invencible atmósfera de conspiración. Sin embargo, éste sería un punto de vista muy accesorio si el cine no tuviera las mayores razones para darle una profundidad nueva y específica. El cine como arte vive en una relación directa con un complot permanente, con una conspiración internacional que lo condiciona desde dentro, como el enemigo más íntimo, más indispensable. Esta conspiración es la del dinero; lo que define al arte industrial no es la reproducción mecánica, sino la relación, ahora interna, con el dinero. A la dura ley del cine, donde un minuto de imagen cuesta una

14. FRÉDÉRIC VITOUX subraya el aspecto cristalino de las imágenes del marino conducido a la vivienda: «Una luz amarilla muy intensa cae sobre el marino y lo aureola, mientras el conjunto de la habitación y el propio Mr. Clay quedan en la penumbra fría de las luces grisazuladas» (*Positif*, n.º 167, marzo de 1975, pág. 57).

jornada de trabajo colectivo, no hay otra réplica que la de Fellini: «cuando no quede dinero, el film estará acabado». El dinero es el reverso de todas las imágenes que el cine muestra y monta por el anverso, a tal punto que los films sobre el dinero son ya, aunque implícitamente, films dentro del film o sobre el film.¹⁵ Este es el verdadero «estado de cosas»: se encuentra no en un final del cine, como dice Wenders, sino más bien, como él lo muestra, en una relación constitutiva entre el film que se está haciendo y el dinero como todo del film. Wenders, en *El estado de las cosas*, muestra el hotel desierto y devastado, y el equipo del film donde cada uno vuelve a su soledad, víctima de un complot cuya clave está en otra parte; y la segunda parte del film descubre esta clave como reverso, la caravana del productor en fuga que acabará asesinado, acarreado la muerte del cineasta, en forma tal que se haga evidente que no hay, que nunca habrá equivalencia o igualdad en el intercambio mutuo cámara-dinero.

Es la vieja maldición que corroe al cine: el dinero es tiempo. Si es verdad que el movimiento soporta como invariante un conjunto de intercambios o una equivalencia, una simetría, el tiempo es por naturaleza la conspiración del intercambio desigual o la imposibilidad de una equivalencia. Por eso se puede decir que el tiempo es dinero: de las dos fórmulas de Marx, M-A-M es la de la equivalencia, pero A-M-A' es la de la equivalencia imposible o el intercambio trucado, asimétrico. Godard presentaba a *Passion* como un film que precisamente planteaba este problema del intercambio. Y si Wenders, como vimos en sus primeros films, trataba a la cámara como el equivalente general de todo movimiento de traslación, descubre en *El estado de las cosas* la imposibilidad de una equivalencia cámara-tiempo, siendo el tiempo dinero o circulación del dinero. L'Herbier, en una conferencia insólita y sarcástica, lo dijo todo: como en el mundo moderno el espacio y el tiempo son cada vez más caros, el arte tuvo que convertirse en arte industrial internacional, es

15. La revista *Cinématographe* consagró dos números especiales al tema de «el dinero en el cine», n.º 26 y 27, abril y mayo de 1977. Al analizar los films donde el dinero cumple un papel importante, aparece casi de la manera más natural el tema del film que se refleja en el film. Destacamos un artículo premonitorio de MIREILLE LATIL, «Bresson et l'argent», que examina el papel y la importancia del dinero en la obra de Bresson mucho antes de la creación del film del mismo nombre.

decir, en cine, para «comprar» espacio y tiempo como «títulos imaginarios del capital humano».¹⁶ Este no era el tema explícito de la obra maestra *Dinero*, pero sí su tema implícito (y en un film que lleva el mismo título y se inspira en Tolstoi, Bresson demuestra que el dinero, por ser del orden del tiempo, imposibilita toda reparación del mal, toda equivalencia o justa retribución, salvo, claro está, por el perdón). En síntesis, *el cine enfrenta su presupuesto más interior, el dinero, y la imagen-movimiento cede su lugar a la imagen-tiempo, en una misma operación*. Lo que expresa el film dentro del film es ese circuito infernal entre la imagen y el dinero, esa inflación que el tiempo pone en el intercambio, esa «alza desquiciante». El film no es sino el movimiento, pero el film dentro del film es el dinero, es el tiempo. La imagen-cristal recibe de este modo el principio que la funda: relanzar sin descanso el intercambio asimétrico, desigual y sin equivalente, dar imagen contra dinero, dar tiempo contra imágenes, convertir el tiempo, la cara transparente, y el dinero, la cara opaca, como una peonza sobre su punta. Y el film estará acabado cuando no quede más dinero...

2

Por más que la imagen-cristal tenga muchos elementos distintos, su irreductibilidad consiste en la unidad indivisible de una imagen actual y «su» imagen virtual. Pero ¿cómo es esa imagen virtual en coalescencia con la actual? ¿Qué es una imagen mutua? Bergson no se cansó de plantear la cuestión y de buscar la respuesta en el abismo del tiempo. Lo que es actual es siempre un presente. Pero, precisamente, el presente cambia o pasa. Siempre podemos decir que se vuelve pasado cuando ya no está, cuando un nuevo presente lo reemplaza. Pero esto no quiere decir nada.¹⁷ El presente tiene que pasar para que llegue el nuevo presente, tiene que pasar al mismo tiempo que está presente, en el momento en que lo está. La imagen, por tanto,

16. MARCEL L'HERBIER, «Le cinématographe et l'espace, chronique financière», reproducido en NOËL BURCH, *Marcel L'Herbier*, Seghers, págs. 97-104.

17. ES, pág. 914 (131): «¿Cómo nacería el recuerdo si no fuera cuando todo ha terminado?» Obsérvese que Bergson no habla de cristal: las únicas imágenes que invoca son ópticas, acústicas o magnéticas.

tiene que ser presente y pasada, aún presente y ya pasada, a la vez, al mismo tiempo. Si no fuera ya pasado al mismo tiempo que presente, el presente nunca pasaría. El pasado no sucede al presente que él ya no es, coexiste con el presente que él ha sido. El presente es la imagen actual, y *su* pasado contemporáneo es la imagen virtual, la imagen en espejo. Según Bergson, la «paramnesia» (ilusión de ya visto, de ya vivido) no hace más que volver perceptible esta evidencia: hay un recuerdo del presente, contemporáneo del propio presente, tan bien adherido como un rol al actor. «Nuestra existencia actual, a medida que se desenvuelve en el tiempo, se duplica, pues, en una existencia virtual, en una imagen en espejo. Todo momento de nuestra vida ofrece, pues, estos dos aspectos: es actual y virtual, percepción de un lado y recuerdo del otro. (...) Aquel que tome conciencia del desdoblamiento continuo de su presente en percepción y en recuerdo (...) será comparable al actor que interpreta automáticamente su rol, escuchándose y mirándose interpretar.»¹⁸

Bergson llama a la imagen virtual «recuerdo puro» para distinguirla mejor de las imágenes mentales, de las imágenes-recuerdo, sueño o ensoñación, con las cuales se corre el riesgo de confundirla. En efecto, éstas son imágenes virtuales, sin duda, pero actualizadas o en vías de actualización en determinadas conciencias o estados psicológicos. Y ellas se actualizan necesariamente en relación con un nuevo presente, en relación con otro presente, distinto del que ellas han sido: de ahí esos circuitos más o menos amplios que evocan imágenes mentales en función de las exigencias del nuevo presente que se define como posterior al antiguo, y que define al antiguo como anterior según una ley de sucesión cronológica (por tanto, la imagen-recuerdo estará datada). Por el contrario, la imagen virtual en estado puro se define no en función de un nuevo presente con respecto al cual sería (relativamente) pasada, sino en función del actual presente «del» que ella es el pasado, absoluta y simultáneamente: siendo particular, es empero «pasado en general», en el sentido de que aún no ha recibido una fecha.¹⁹ Pura virtualidad, no tiene que actualizarse, pues es estrictamente correlativa de la imagen actual con la cual ella forma el más pequeño cir-

18. *ES*, págs. 917-919 (136-139).

19. *Idem*, pág. 918 (137).

cuito que sirve de base o de punta a todas las otras. Ella es la imagen virtual que corresponde a determinada imagen actual, en lugar de actualizarse, de tener que actualizarse en «otra» imagen actual. Es un circuito ahí mismo actual-virtual, y no una actualización de lo virtual en función de un actual en desplazamiento. Es una imagen-cristal, y no una imagen orgánica.

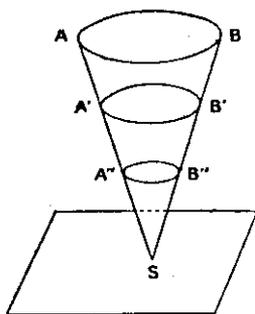
La imagen virtual (recuerdo puro) no es un estado psicológico o una conciencia: existe fuera de la conciencia, en el tiempo, y no tendría que darnos más trabajo admitir la insistencia virtual de recuerdos puros en el tiempo que la existencia actual de objetos no percibidos en el espacio. Lo que nos mueve a engaño es que las imágenes-recuerdo, e incluso las imágenes-sueño o ensoñación, pueblan una conciencia dándole necesariamente un ritmo caprichoso o intermitente, pues se actualizan según las necesidades momentáneas de esa conciencia. Pero si preguntamos «dónde» va a buscar la conciencia estas imágenes-recuerdo, estas imágenes-sueño o ensoñación que ella evoca según sus estados, nos vemos devueltos a las puras imágenes virtuales de las que aquéllas no son sino modos o grados de actualización. Así como percibimos las cosas ahí donde están y debemos instalarnos en las cosas para percibir, así vamos a buscar el recuerdo ahí donde él está, debemos instalarnos de un salto en el pasado en general, en esas imágenes puramente virtuales que no cesaron de conservarse a lo largo del tiempo. Vamos a buscar nuestros sueños o nuestros recuerdos al pasado tal como es en sí mismo, tal como se conserva en sí mismo, y no a la inversa.²⁰ Sólo con esta condición la imagen-recuerdo llevará el signo del pasado que la distingue de otra imagen, o la imagen-sueño el signo distintivo de una perspectiva temporal: ellas toman el signo en una «virtualidad original». De ahí que precedentemente pudimos identificar las imágenes virtuales con imágenes mentales, imágenes-recuerdo, sueño o ensoñación: otras tantas soluciones insuficientes pero que se encaminaban a la buena solución. Los circuitos más o menos amplios y siempre relativos entre el presente y el pasado, remiten por una parte a un pequeño circuito interior entre un presente y «su propio» pasado, entre una imagen actual y «su» imagen virtual; por otra parte, a circuitos ellos mismos virtuales cada vez más profundos que

20. Todos estos temas animan *MM*, cap. III.

movilizan cada vez todo el pasado, pero en los cuales los circuitos relativos se impregnan o se sumergen para trazarse actualmente y obtener su cosecha provisional.²¹ La imagen-cristal tiene estos dos aspectos: límite interior de todos los circuitos relativos, pero también envoltura última, variable, deformable, en los confines del mundo, más allá incluso de los movimientos del mundo. El pequeño germen cristalino y el inmenso universo cristalizable: todo está comprendido en la capacidad de ampliación del conjunto constituido por el germen y el universo. Las memorias, los sueños, incluso los mundos no son más que circuitos relativos aparentes que dependen de las variaciones de ese Todo. Son grados o modos de actualización que se escalonan entre estos dos extremos de lo actual y lo virtual: lo actual y «su» virtual sobre el pequeño circuito, las virtualidades en expansión en los circuitos profundos. Y, desde dentro, el pequeño circuito interior se comunica con los profundos, directamente, a través de los circuitos meramente relativos.

Lo que constituye a la imagen-cristal es la operación más fundamental del tiempo: como el pasado no se constituye después del presente que él ha sido sino al mismo tiempo, es preciso que el tiempo se desdoble a cada instante en presente y pasado, diferentes uno y otro por naturaleza o, lo que es equivalente, es preciso que desdoble al presente en dos direcciones heterogéneas, una que se lanza hacia el futuro y otra que cae

21. De ahí el segundo gran esquema de Bergson, el célebre cono de *MM*, pág. 302 (181):



El punto S es sin duda el actual presente; pero no es un punto estrictamente hablando, pues comprende ya al pasado de este presente, la imagen virtual que duplica a la imagen actual. En cuanto a las secciones del cono, A B, A' B' ..., no son circuitos psicológicos a los que corresponderían imágenes-recuerdos, son circuitos puramente virtuales, cada uno de los cuales contiene todo nuestro pasado tal como se conserva en sí mismo (los recuerdos puros). Bergson no deja ningún equívoco al respecto. Los circuitos psicológicos de imágenes-recuerdo, o de imágenes-sueño, se constituyen solamente cuando «saltamos» de S a una de estas secciones, para actualizar tal o cual virtualidad de ella que, desde ese momento, debe descender a un nuevo presente S'.

en el pasado.²² Es preciso que el tiempo se escinda al mismo tiempo que se afirma o desenvuelve: se escinde en dos chorros asimétricos, uno que hace pasar todo el presente y otro que conserva todo el pasado. El tiempo consiste en esta escisión, y es ella, es él lo que se «ve en el cristal». La imagen-cristal no era el tiempo, pero se ve al tiempo en el cristal. Se ve en el cristal la perpetua fundación del tiempo, el tiempo no cronológico, Cronos y no Chronos. Es la poderosa Vida no orgánica que encierra al mundo. El visionario, el vidente, es aquel que ve en el cristal, y lo que él ve es el brotar del tiempo como desdoblamiento, como escisión. Sólo que, añade Bergson, esta escisión nunca llega hasta el final. En efecto, el cristal no cesa de intercambiar las dos imágenes distintas que lo constituyen, la imagen actual del presente que pasa y la imagen virtual del pasado que se conserva: distintas y, sin embargo, indiscernibles, y más indiscernibles cuanto más distintas, pues no se sabe cuál es una y cuál es otra. Es el intercambio desigual, o el punto de indiscernibilidad, la imagen mutua. El cristal vive siempre en el límite, él mismo es «límite huidizo entre el pasado inmediato que ya no es y el porvenir inmediato que no es todavía (...), espejo móvil que refleja sin cesar la percepción en recuerdo». Así pues, lo que se ve en el cristal es un desdoblamiento que el propio cristal no cesa de hacer girar sobre sí, al que él impide culminar ya que es un perpetuo «distinguir-se», distinción que se está haciendo y que retoma siempre en sí los términos distintos para relanzarlos sin descanso. «La construcción en abismo no redobla la unidad, como podría hacerlo un reflejo externo; en cuanto reverberación interna, nunca puede hacer otra cosa que desdoblarla» y someterla «al relanzamiento infinito de escisiones siempre nuevas».²³ La imagen-cristal es el punto de indiscernibilidad de las dos imágenes distintas, la actual y la virtual, mientras que lo que se ve en el cristal es el tiempo en persona, un poco de tiempo en estado puro, la distinción incluso entre

22. *ES*, pág. 914 (132). Es el tercer esquema, que Bergson no experimenta la necesidad de trazar:



23. JEAN RICARDOU, pág. 73. Asimismo, a propósito de la obra de Browning, Sabatier decía: es un reflejo, no un doble.

las dos imágenes que no acaba de reconstituirse. Además, habrá diferentes estados del cristal según los actos de su formación y las figuras de lo que se ve en él. En lo precedente analizábamos los elementos del cristal, pero no todavía los estados cristalinos; a cada uno de esos estados lo podemos llamar ahora «cristal de tiempo».²⁴

Las grandes tesis de Bergson sobre el tiempo se presentan del siguiente modo: el pasado coexiste con el presente que él ha sido; el pasado se conserva en sí como pasado en general (no cronológico); el tiempo se desdobra a cada instante en presente y pasado, presente que pasa y pasado que se conserva. Con frecuencia se redujo al bergsonismo a la idea siguiente: la duración sería subjetiva y constituiría nuestra vida interior. Y sin duda era preciso que Bergson se expresara así, al menos al comienzo. Pero poco a poco irá diciendo otra cosa: la sola subjetividad es el tiempo, el tiempo no cronológico captado en su fundación, e interiores al tiempo somos nosotros, no al revés. Que estemos dentro del tiempo parecería ser un lugar común, y sin embargo es la máxima paradoja. El tiempo no es lo interior en nosotros, es justo lo contrario, la interioridad en la cual somos, nos movemos, vivimos y cambiamos. Bergson está mucho más cerca de Kant de lo que cree: Kant definía el tiempo como forma de interioridad, en el sentido de que nosotros somos interiores al tiempo (sólo que Bergson concibe esta forma de un modo muy distinto que Kant). En la novela, Proust es quien sabrá decir que el tiempo no nos es interior, sino nosotros interiores al tiempo que se desdobra, se pierde y se reencuentra, el tiempo que hace pasar el presente y conservar el pasado. En el cine, quizá tres films mostrarán cómo habitamos el tiempo, cómo nos movemos dentro de él en esa forma que nos lleva, nos recoge y nos ensancha: *Zvenigora* de Dovjenko, *Vértigo* de Hitchcock y *Je t'aime je t'aime* de Resnais. En el film de Resnais, la hiperesfera opaca es una de las más bellas imágenes-cristal, mientras que lo que se ve en el cristal es el tiempo en persona, el brotar del tiempo. La subjetividad nunca es la nuestra; el tiempo, o sea el alma o el espíritu, es lo virtual. Lo actual es siempre objetivo, pero lo virtual es lo subjetivo: primero gestaba el afecto, lo que experimentamos en el tiempo;

24. Esta noción de «cristal de tiempo» se debe a FÉLIX GUATTARI: *L'inconscient machinique*, Ed. Recherches.

después, el tiempo mismo, pura virtualidad que se desdobra en afectante y afectado, «la afección de sí mismo por sí mismo» como definición del tiempo.

3

Supongamos un estado ideal que fuera el cristal perfecto, acabado. Las imágenes de Ophuls son cristales perfectos. Sus facetas son espejos rasgados, como en *Madame de...* Y los espejos no se contentan con reflejar la imagen actual sino que constituyen el prisma, la lente donde la imagen desdoblada no cesa de correr tras de sí misma para alcanzarse, como en la pista circense de *Lola Montes*. En la pista o en el cristal, los personajes aprisionados se agitan, actuantes y actuados, un poco como los héroes de Raymond Roussel ejecutando sus proezas en el interior de un diamante o de una jaula de vidrio, bajo una luz irisada (*La tendre ennemie*). En el cristal sólo se puede dar vueltas: así, la ronda de los episodios pero también de los colores (*Lola Montes*), de los vales, pero también de los pendientes (*Madame de...*), de las visiones en redondo del animador del juego de *La ronda*. La perfección cristalina no deja subsistir ningún afuera: no hay afuera del espejo o del decorado sino solamente un reverso por el que pasan los personajes que desaparecen o mueren, abandonados por la vida que se reinyecta en el decorado. En *Le plaisir*, la máscara arrancada del viejo bailarín no muestra ningún afuera, sino un reverso que remite y vuelve a conducir al baile al médico acosado.²⁵ Y hasta en sus apartes tiernos y familiares, el despiadado señor Loyal de *Lola Montes* no cesa de reinyectar en la escena a la heroína desfalleciente. Si pensamos en las relaciones que mantienen en ge-

25. MICHEL DEVILLERS, «Ophuls ou la traversée du décor», *Cinématographe*, n.º 33, diciembre de 1977. En el mismo número, LOUIS AUDIBERT («Max Ophuls et la mise en scène») analiza una doble tensión de la imagen-cristal en Ophuls: por una parte la cara transparente, y la cara opaca (escondrijos, rejas, cordajes, celosías) del cristal mismo; por otra parte la inmovilidad, y el movimiento de lo que se ve en el cristal. «Cada personaje es seguido en su carrera hasta un punto de inmovilidad que coincide generalmente con una figura o un decorado estacionario, instante de incertidumbre. (...) El movimiento, en fabulosas elipses, arranca el tiempo de la miserable dimensión del espacio.» Así, la sucesión de vales en *Madame de...*

neral el teatro y el cine, ya no nos hallamos en la situación clásica donde las dos artes son dos medios diferentes de actualizar una misma imagen virtual, pero tampoco en la situación de un «montaje de atracción» donde un espectáculo teatral (o circense, etc.), al ser filmado, desempeña por sí mismo el rol de una imagen virtual que vendría a prolongar las imágenes actuales sucediéndolas por un momento, durante una secuencia. La situación es muy distinta: la imagen actual y la imagen virtual coexisten y cristalizan, entran en un circuito que nos lleva constantemente de la una a la otra, forman una sola y misma «escena» donde los personajes pertenecen a lo real y, sin embargo, interpretan un rol. En síntesis, todo lo real, la vida entera se ha vuelto espectáculo, de acuerdo con las exigencias de una percepción óptica y sonora pura. La escena no se contenta entonces con proporcionar una secuencia, sino que pasa a ser la unidad cinematográfica que reemplaza al plano o constituye ella misma un plano-secuencia. Es una teatralidad propiamente cinematográfica, el «suplemento de teatralidad» de que hablaba Bazin, y que sólo el cine puede dar al teatro.

Su origen estaría quizás en las obras maestras de Tod Browning. Sin embargo, los monstruos de Ophuls ya ni tienen necesidad de una apariencia monstruosa. Prosiguen su ronda en las imágenes heladas, congeladas. Y ¿qué se ve en el cristal perfecto? El tiempo, pero que ya se ha enrollado, redondeado, al mismo tiempo que se escindía. *Lola Montes* puede incluir ciertos flashes-back y sin embargo este film bastaría para confirmar, si fuera necesario, hasta qué punto el flash-back es un recurso secundario sólo válido si está al servicio de un procedimiento más profundo. Pues lo que cuenta no es el vínculo del actual y miserable presente (el circo) con la imagen-recuerdo de los antiguos presentes magníficos. La evocación existe sin lugar a dudas; lo que revela con más hondura es el desdoblamiento del tiempo, que hace pasar a todos los presentes y los hace tender hacia el circo como si éste fuera su futuro, pero que además conserva todos los pasados y los mete en el circo como otras tantas imágenes virtuales o recuerdos puros. La propia Lola Montes experimenta el vértigo de este desdoblamiento cuando, ebria y afiebrada, va a lanzarse desde lo alto del capitel a la minúscula red que la espera abajo: toda la escena se ve como por la lente del portaplumas caro a Raymond Roussel. El des-

doblamiento, la diferenciación de las dos imágenes, actual y virtual, no llega hasta el fin, pues el circuito que de ella resulta no cesa de enviarnos de las unas a las otras. Es solamente un vértigo, una oscilación.

También en Renoir, ya en *La cerillera*, donde el árbol de Navidad aparece ornado de cristales, los autómatas y los vivos, los objetos y los reflejos entran en un circuito de coexistencia e intercambio que constituye una «teatralidad en estado puro». Y en *La carrosse d'or*, esta coexistencia y este intercambio alcanzarán el pináculo con los dos lados de la cámara o de la imagen, la imagen actual y la imagen virtual. ¿Pero qué decir cuando la imagen deja de ser plana o bifaz y la profundidad de campo le añade un tercer lado? La profundidad de campo, por ejemplo en *La règle du jeu*, asegura entonces un encajamiento de cuadros, una cascada de espejos, un sistema de rimas entre amos y criados, vivos y autómatas, teatro y realidad, actual y virtual. La profundidad de campo sustituye el plano por la escena. Dudaremos aún más en darle el papel que pretendía Bazin, de una pura función de realidad. Antes bien, la profundidad tiene la función de constituir la imagen en cristal, y absorber lo real que pasa así a lo virtual tanto como a lo actual.²⁶ Hay empero una gran diferencia entre los cristales de Renoir y los de Ophüls. En Renoir, el cristal nunca es puro y perfecto, tiene una falla, un punto de fuga, un defecto. Está siempre astillado. Y lo que manifiesta la profundidad de campo es esto: no hay simplemente una ronda enrollándose en el cristal, sino que algo huirá por el fondo, en profundidad, por el tercer lado o la tercera dimensión, por la fisura. Esto ya sucedía con el espejo de la imagen plana, como en *La carrosse d'or*, pero era menos visible, mientras que la profundidad hace evidente que el cristal está ahí para algo que se fuga, en el fondo, por el fondo. *La règle du jeu* hace coexistir la imagen actual de los hombres y la ima-

26. BAZIN señaló claramente esta sustitución del plano por la escena, tal como la opera la profundidad de campo: *Jean Renoir*, Champ libre, págs. 80-84 (y *Qu'est-ce que le cinéma?*, Ed. du Cerf, págs. 74-76). Pero, a su juicio, la profundidad de campo cumple una función de realidad, incluso y sobre todo cuando subraya la ambigüedad de lo real. Nosotros pensamos que hay muchas funciones diferentes de la profundidad de campo según los autores o incluso los films. MICHAËL ROMM veía en ella una función de teatralidad (*L'art du cinéma* de Pierre Lherminier, Seghers, págs. 227-229). Y así suele ser en Renoir, sin perjuicio de que la función cambie o evolucione en la corriente del plano-secuencia.

gen virtual de los animales, la imagen actual de los vivos y la imagen virtual de los autómatas, la imagen actual de los personajes y la imagen virtual de sus roles durante la fiesta, la imagen actual de los amos y su imagen virtual en los criados, la imagen actual de los criados y su imagen virtual en los amos. Todo es imágenes en espejo, escalonadas en profundidad. Pero la profundidad de campo preserva siempre en el circuito un fondo por el que algo puede escapar: la fisura. Es curioso que a la pregunta: ¿quién no juega la regla del juego?, se le hayan dado diversas respuestas y que Truffaut diga, por ejemplo, que el que no la juega es el aviador. Sin embargo, el aviador permanece encerrado en el cristal, prisionero de su rol, y se escabulle cuando la mujer le propone huir con ella. Como observaba Bamberger, el único personaje ajeno a la regla, a quien le está vedado el castillo y a quien sin embargo éste le pertenece, el único que no está fuera ni dentro sino siempre en el fondo, es el guardamontes, el único que no tiene doble o reflejo. Irrumpiendo a pesar de la prohibición, persiguiendo al cazador furtivo, asesinando por error al aviador, él es quien fractura el circuito, quien hace estallar el cristal astillado dejando escapar su contenido, a tiros.

La règle du jeu es uno de los films más bellos de Renoir, pero no nos da la clave de los otros. Porque es pesimista y procede por la violencia. Y violenta ante todo la idea completa de Renoir. Esta idea completa es que el cristal o la escena no se contentan con poner en circuito la imagen actual y la imagen virtual, y con absorber lo real en un teatro generalizado. Sin necesidad de violencia y por el mero desarrollo de una experimentación, algo saldrá del cristal, un nuevo Real surgirá más allá de lo actual y de lo virtual. Es como si el circuito sirviera para ensayar roles, como si en él se ensayaran roles hasta dar con el apropiado, ése con el cual se huye para entrar en una realidad decantada. En síntesis, el circuito, la ronda no están cerrados, porque son selectivos y cada vez dejan salir un ganador. En ocasiones se reprochó a Renoir su afición al bricolaje y a la improvisación, tanto en la puesta en escena como en la dirección de actores. Pero se trata más bien de una virtud creadora, ligada a la sustitución del plano por la escena. Según Renoir, el teatro es inseparable, tanto para los personajes como para los autores, de esa empresa que consiste en experimentar

y seleccionar roles, hasta hallar aquel que rebasa al teatro e ingresa en la vida.²⁷ En sus momentos pesimistas Renoir duda de que pueda haber un ganador: entonces sólo están los disparos del guarda haciendo estallar el cristal, como en *La règle du jeu*, o los remolinos del río inflado bajo la tormenta y salpicado por la lluvia en *Partie de campagne*. Pero, acorde con su temperamento, Renoir apuesta por una ganancia: en el interior del cristal se forma algo que logrará salir por la fisura y expandirse con libertad. Era ya el caso de Boudu, quien reencontra el hilo del agua al salir del teatro íntimo y cerrado del librero donde ha ensayado muchos roles. Será el caso de Harriet en el grandioso film *El río*, donde los niños cobijados en una suerte de cristal o de quiosco hindú, ensayan roles, algunos que se vuelven trágicos como cuando muere trágicamente el hermanito, pero también el de la muchacha que hará su aprendizaje hasta que encuentre en él la poderosa voluntad de vida que se confunde con el río y lo alcanza en el exterior. Film extrañamente cercano a Lawrence. Para Renoir el teatro está primero, pero porque de él debe salir la vida. El teatro sólo vale como búsqueda de un arte de vivir, y esto es lo que aprende la dispar pareja de *Le petit théâtre de Jean Renoir*. «¿Dónde acaba el teatro, dónde empieza la vida?»: es la pregunta siempre formulada por Renoir. Se nace en un cristal, pero el cristal no retiene más que la muerte, y la vida debe salir de él, después de haberse ensayado. El profesor de *Le déjeuner sur l'herbe*, aunque adulto, conocerá esta aventura. El baile desatado del final de *French Cancan* no es una ronda, un reflujo de la vida en el circuito o el escenario como en el cine de Ophuls, sino por el contrario un galope, una manera de que el teatro se abra a la vida, se derr-

27. Sobre la «aparente desenvoltura» de Renoir, véase BAZIN, págs. 69-71. Lo que sucede es que, en Renoir, a menudo el actor desempeña el rol de un personaje que está desempeñando un rol: Boudu ensaya roles sucesivos en la librería, y, en *La règle du jeu*, el cazador furtivo ensaya el rol de ayuda de cámara, como el marqués todos los aspectos del rol de marqués. ROHMER hablará en este sentido de una especie de ultranza en Renoir, y señala la función selectiva que se desprende: «Esa ultranza conoce respiros, como si el actor, cansado de fingir, retomara aliento, no volviendo a ser él mismo (el comediante) sino identificándose con el personaje. De suerte que la credibilidad se refuerza: el personaje, que interpreta a su personaje, vuelve a ser, cuando no interpreta, el personaje, mientras que el comediante que interpreta al personaje, no vuelve a ser más que el comediante» (*Le goût de la beauté*, Cahiers du cinéma, Editions de l'Etoile, pág. 208).

me por la vida, arrastrando a Nini en un agua corriente agitada. Al final de *Le carrosse d'or*, tres personajes habrán hallado su rol viviente, mientras que Camilla seguirá en el cristal, pero para ensayar más roles, uno de los cuales quizá le hará descubrir a la verdadera Camilla.²⁸

Ello explica que, participando plenamente en la general inclinación de la escuela francesa por el agua, Renoir haga de ella un empleo tan particular. Para él hay dos estados del agua, el agua helada del vidrio, del espejo plano o del cristal profundo, y el agua viva y corriente (o bien el viento, que desempeña el mismo papel en *Le déjeuner sur l'herbe*). Renoir está mucho menos cerca del naturalismo que de Maupassant, quien a menudo ve las cosas a través de un vidrio, antes de seguir su curso por un río. En *Partie de campagne*, los dos hombres observan la llegada de la familia a través de la ventana y cada uno de ellos interpreta su rol, uno el de cínico y el otro el del sentimental escrupuloso. Pero cuando la acción tiene lugar sobre el río, la prueba de vida hace que los roles caigan, y muestra al cínico como un buen muchacho, mientras el sentimental aparece como un seductor inescrupuloso.

Lo que se ve a través del vidrio o en el cristal es el tiempo, en su doble movimiento de hacer pasar los presentes, de reemplazar el uno por el otro en dirección al futuro, pero también de conservar todo el pasado, de sumirlo en una profundidad oscura. En Ophuls este desdoblamiento, esta diferenciación no llegaba hasta el fin, porque el tiempo se enrollaba y sus dos aspectos volvían a lanzarse por el circuito cuyos polos ellos recargaban taponando el futuro. Ahora, por el contrario, el desdoblamiento puede culminar pero precisamente con la condición de que una de las dos tendencias salga del cristal por el punto de fuga. De la indiscernibilidad de lo actual y lo virtual debe salir una nueva distinción, como nueva realidad que no preexistía. Todo lo que es pasado recae dentro del cristal y allí se queda: es el conjunto de los roles helados, coagulados, prefabricados, demasiado conformes, que los personajes han ensayado por turno, roles muertos o de la muerte, la danza macabra de los recuerdos de la que habla Bergson, como en el cas-

28. Véase TRUFFAUT, en *Bazin*, págs. 260-262. Es en *Le carrosse d'or* donde encontramos la pregunta de Renoir: «¿Dónde acaba el teatro, dónde comienza la vida?»

tillo de *La règle du jeu* o la fortaleza de *La gran ilusión*. Algunos de estos roles pueden ser heroicos, como los dos oficiales enemigos continuando ritos ya superados, o encantadores, como la prueba del primer amor: de todas formas están condenados, pues ya se los ha sentenciado al recuerdo. Y, sin embargo, el ensayo de roles es indispensable. Es indispensable para que la otra tendencia, la de los presentes que pasan y se reemplazan, salga de la escena y se lance hacia un futuro, cree este futuro como surgimiento de vida. Los dos evadidos serán salvados por el sacrificio del otro. Harriet será salvado porque sabrá renunciar al rol de su primer amor. Salvado de las aguas, Boudu será también salvado por ellas, abandonando los roles sucesivos que le confiaban los sueños demasiado íntimos del librero y su mujer. Se sale del teatro para alcanzar la vida, pero se sale imperceptiblemente al hilo del agua corriente, es decir, del tiempo. Sólo saliendo se procura el tiempo un futuro. De ahí la importancia de la pregunta: ¿dónde empieza la vida? El tiempo en el cristal se ha diferenciado en dos movimientos, pero es uno de los dos el que se encarga del futuro y de la libertad, a condición de salir del cristal. Entonces lo real será creado, al mismo tiempo que escapa a la eterna remisión de lo actual y lo virtual, de lo presente y lo pasado. Cuando Sartre reprochaba a Welles (y a *Ciudadano Kane*) haber reconstruido el tiempo sobre la base del pasado en lugar de comprenderlo en función de una dimensión de futuro, quizá no tenía conciencia de que el cineasta más próximo a su deseo era Renoir. Renoir sí poseía una viva conciencia de la identidad de la libertad con un porvenir, colectivo o individual, con un impulso hacia el porvenir, una apertura del porvenir. Esta es incluso la conciencia política de Renoir, la manera en que concibe la Revolución francesa o el Frente popular.

Hay quizá todavía un tercer estado: el cristal captado en su formación y su crecimiento, referido a los «gérmenes» que lo componen. En efecto, nunca hay cristal acabado; en derecho todo cristal es infinito, todo cristal está haciéndose, y se hace con un germen que se incorpora el medio y lo fuerza a cristalizar. El problema ya no es saber qué es lo que sale del cristal y cómo, sino, al contrario, cómo entrar en él. Pues cada entrada es un germen cristalino, un elemento componente. Reconocemos el método que adoptará paulatinamente Fellini. Fellini comenzó

con films de errancia que relajaban los nexos sensoriomotores y dejaban alzarse imágenes ópticas y sonoras puras, fotonovela, foto-encuesta, music-hall, fiesta... Pero todavía se trataba de huir, de partir, de marcharse. Cada vez se tratará más de entrar en un nuevo elemento, y de multiplicar las entradas. Hay entradas geográficas, psíquicas, históricas, arqueológicas, etc.: todas las entradas en Roma, o en el mundo de los clowns. A veces una entrada es explícitamente doble; por ejemplo, en *Roma Fellini* el paso del Rubicón es una evocación histórica pero cómica, por mediación de un recuerdo escolar. Por ejemplo, *Fellini 8 ½* permite hacer la enumeración de estas entradas como otros tantos tipos de imágenes: el recuerdo de infancia, la pesadilla, la distracción, la ensoñación, la fantasía, el *déjà vu*.²⁹ De ahí esa presentación en alvéolos, esas imágenes compartimentadas, esas cabañas, nichos, galerías y ventanas que caracterizan a *Fellini Satyricon*, *Giulietta de los espíritus*, *La ciudad de las mujeres*. Suceden dos cosas a la vez. Por una parte, las imágenes puramente ópticas y sonoras cristalizan: atraen a su contenido, lo hacen cristalizar, lo componen de una imagen actual y de su imagen virtual, de su imagen en espejo. Son otros tantos gérmenes o entradas: en Fellini, los números artísticos, las atracciones han suplantado a la escena y destituido la profundidad de campo. Pero, por otra parte, entrando en coalescencia, constituyen un solo y mismo cristal en vías de crecimiento infinito. El cristal entero no es más que el conjunto ordenado de sus gérmenes o la transversal de todas sus entradas.

Fellini comprendió plenamente el principio económico según el cual nada es más rentable que la entrada. No hay unidad de Roma salvo la del espectáculo que reúne todas sus entradas. El espectáculo se torna universal y no cesa de crecer, precisamente porque no tiene otro objeto que las entradas en el espectáculo, que en este sentido son otros tantos gérmenes. Amengual definió con gran profundidad esta originalidad del espectáculo de Fellini, sin distinción mirantes-mirados, sin espectadores, sin salida, sin bastidores ni escenario: menos un teatro que una suerte de Luna Park gigante donde el movimiento, aho-

29. Esto no sólo es cierto en Fellini. Respecto de *El año pasado en Marienbad*, OLLIER hacía una completa enumeración de los tipos de imágenes: imagen-recuerdo, deseo, seudo-recuerdo, fantasía, hipótesis, razonamiento... («Ce soir à Marienbad», *La Nouvelle Revue française*, octubre y noviembre de 1961).

ra movimiento de mundo, nos hace pasar de una vidriera a otra, de una entrada a otra a través de los tabiques.³⁰ Aquí se advierte la diferencia entre Fellini y Renoir u Ophüls: el cristal de Fellini no tiene ninguna fisura por la cual se podría o se debería salir para alcanzar la vida; pero tampoco tiene la perfección de un cristal previo y tallado que retendría a la vida y la congelaría. Es un cristal siempre en formación, en expansión, que hace cristalizar todo lo que toca y al que sus gérmenes dotan de un poder de crecimiento infinito. El es la vida como espectáculo, y sin embargo espontánea.

¿Significa esto que todas las entradas son equivalentes? Sí, es muy posible, en cuanto gérmenes. No hay duda de que los gérmenes conservan la distinción que había entre los diversos tipos de imágenes ópticas y sonoras que ellos hacen cristalizar, percepciones, recuerdos, sueños, fantasías... Pero estas distinciones se vuelven indiscernibles porque hay homogeneidad del germen y el cristal, no siendo éste en su integridad otra cosa que un germen más vasto que está creciendo. Sólo que se introducen otras diferencias, pues el cristal es un conjunto ordenado: ciertos gérmenes abortan y otros triunfan, ciertas entradas se abren, otras se cierran, como los frescos de Roma borrándose ante la mirada y tornándose opacos. No se puede decir de antemano, aunque algo se presiente. Lo cierto es que se efectúa una selección (aunque muy distinta de la de Renoir). Por ejemplo, las entradas o los gérmenes sucesivos en una de las obras maestras de Fellini, *Los clowns*. El primero, como suele ocurrir en Fellini, es el recuerdo de infancia; pero va a cristalizar con impresiones de pesadilla y de miseria (el clown débil mental). La segunda entrada es la indagación histórica y sociológica, con entrevistas a clowns: los clowns y los lugares filma-

30. BARTHÉLEMY AMENGUAL consagró dos artículos a la idea de espectáculo y a su evolución en Fellini: *Fellini I et II*. Muestra en qué forma, en los primeros films, se trata aún de partir y de hallar una salida; pero, desde *Las noches de Cabiria*, se regresa; y después ya ni siquiera es cuestión de partir: I, págs. 15-16. Amengual analiza la forma alveolar y tabicada del Luna Park gigante o de la «exposición universal» que Fellini construye de film en film: II, págs. 89-93. Lo opone justificadamente a Renoir, pero en términos severos para éste (I, pág. 26). Con todo, no advertimos por qué razón el tema «teatro-vida» en Renoir sería menos profundo que la concepción felliniana del espectáculo, salvo, evidentemente, que reubicáramos cada una de estas concepciones en su contexto cinematográfico: fuera de este contexto, ninguna de las dos significa nada.

dos entran en resonancia con el equipo que filma y forman nuevamente un callejón sin salida. La tercera, la peor, es más bien arqueológica, en los archivos de la televisión. Al menos nos persuade, en este punto de la ordenación, de que lo imaginario vale más que el archivo (sólo lo imaginario puede desarrollar el germen). Entonces la cuarta entrada es cinética: sin embargo no es una imagen-movimiento que representaría un espectáculo circense, sino una imagen en espejo que representa un movimiento de mundo, un movimiento despersonalizado, y refleja a la muerte del circo en la muerte del clown. Es la percepción alucinatoria de la muerte del clown, el galope fúnebre («más rápido, más rápido») donde el carro funerario se transforma en botella de champaña desde la que el clown salpica. Y esta cuarta entrada se atasca de nuevo, en el vacío y el silencio, a la manera de un fin de fiesta. Pero un viejo clown, abandonado a la cuarta entrada (estaba sin aliento, el movimiento era demasiado rápido) va a abrir una quinta, puramente sonora y musical: con su trompeta él ha invocado a su compadre desaparecido y la otra trompeta respondió. A través de la muerte era como un «comienzo de mundo», un cristal sonoro, estas dos trompetas sola cada una y sin embargo las dos en espejo, en eco...³¹

La ordenación del cristal es bipolar, o mejor dicho bifaz. Al rodear al germen, tan pronto le comunica una aceleración, una precipitación, a veces un saltito, una fragmentación que constituirán la cara opaca del cristal; y tan pronto le confiere una limpidez que es como la prueba de lo eterno. Sobre una cara se leería «¡Salvados!» y sobre la otra «¡Perdidos!», en un paisaje de apocalipsis como el desierto de *Fellini Satyricon*.³² Pero no se puede decir de antemano; una cara opaca puede incluso volverse límpida por transformación insensible, y una cara límpida puede revelarse decepcionante y oscurecerse, como la Claudia de *Fellini 8 ½*. ¿Se salvará todo, como deja creer la ronda final de *Fellini 8 ½*, que arrastra a todos los gérmenes en torno del elefante blanco? ¿Se perderá todo, como en los sobresaltamientos mecánicos y las fragmentaciones mortuorias que conducen a la mujer autómatas de *Casanova*? Nunca es todo lo uno o todo

31. Véase el análisis de *Los clowns* por MIREILLE LATIL-LE DANTEC, en *Fellini II*.

32. Véanse las páginas de HENRY MILLER para un proyecto de ópera con Varèse: *Le cauchemar climatisé*, Gallimard, págs. 195-199.

lo otro, y la cara opaca del cristal, por ejemplo el transatlántico de la muerte sobre el mar de plástico en *Amarcord*, indica también la otra cara que se desprende y no muere, mientras que la cara límpida, como el cohete del futuro en *Fellini 8 1/2*, espera a que los gérmenes salgan de sus alvéolos o de su precipitación mortuorios para llevárselos. De hecho, la selección es tan compleja y la intrincación tan apretada que Fellini creó una palabra, algo así como «procadencia», para designar a la vez el curso inexorable de la decadencia y la posibilidad de frescura o de creación que necesariamente la acompaña (en este sentido es en el que se considera plenamente «cómplice» de la decadencia y la pudrición).

Lo que se ve en el cristal es siempre el brotar de la vida, del tiempo, en su desdoblamiento y su diferenciación. Sin embargo, opuestamente a Renoir, no sólo ya no sale nada del cristal, dado que éste no cesa de crecer, sino que diríase que los signos de la selección se han invertido. El presente, la fila de los presentes que pasan constituyen la danza macabra en Fellini. Corren pero hacia la tumba, no hacia el futuro. Fellini es el autor que supo crear las más prodigiosas galerías de monstruos: un travelling los recorre deteniéndose en uno o en otro pero siempre se los capta en presente, aves de presa perturbadas por la cámara y confluyendo por un instante en ella. La salvación sólo puede estar del otro lado, del lado de los pasados que se conservan: de pronto un plano fijo aísla a un personaje, lo saca de la fila y le da, aunque sólo sea por un momento, una posibilidad eterna en sí misma, una virtualidad que aunque no se actualice valdrá para siempre. No es que Fellini se incline particularmente por la memoria y las imágenes-recuerdo: no encontramos en él un culto de los antiguos presentes. Es más bien como en Péguy, donde la sucesión horizontal de los presentes que pasan traza una carrera hacia la muerte, mientras que a cada presente le corresponde una línea vertical que lo une en profundidad con su propio pasado y también con el pasado de los otros presentes, constituyendo entre todos una sola y misma coexistencia, una sola y misma contemporaneidad, lo «interno» [*internel*] más que lo eterno [*éternel*].* Si somos contemporá-

* La referencia de los términos originales entre corchetes apunta a poner de manifiesto que *internel* es un neologismo del autor, referido al francés *éternel*. Por contraste y oposición con «eterno», no cabe más que

neos del niño que fuimos, como el creyente se siente contemporáneo de Cristo, no es en la imagen-recuerdo sino en el recuerdo puro. El niño que hay en nosotros, dice Fellini, es contemporáneo del adulto, del viejo y del adolescente. Pero he aquí que el pasado que se conserva adquiere todas las cualidades del comienzo y del recomienzo: en su profundidad o en sus flancos, sostiene el impulso de la nueva realidad, el brotar de la vida. Una de las imágenes más bellas de *Amarcord* muestra al grupo de alumnos, el tímido, el bufón, el soñador, el buen estudiante, etcétera, reunidos ante el gran hotel terminada ya la estación; y mientras caen los cristales de nieve, cada uno por su cuenta y sin embargo todos juntos esbozan de pronto un torpe paso de baile, de pronto la imitación de un instrumento musical, uno andando en línea recta, otro trazando círculos, otro girando sobre sí mismo... Hay en esta imagen una ciencia de la distancia exactamente medida que separa a unos de otros, y sin embargo de la ordenación que los reúne. Se sumen en una profundidad que ya no es la de la memoria, sino la de una coexistencia en la que devenimos sus contemporáneos, como ellos devienen los contemporáneos de todas las «estaciones» pasadas y futuras. Los dos aspectos, el presente que pasa y que va hacia la muerte, y el pasado que se conserva y retiene el germen de vida, no cesan de interferirse, de interceptarse. Es la fila de los agüistas de pesadilla de *Fellini 8 ½*, pero interrumpida por la imagen en sueño de la muchacha luminosa, la blanca enfermera que reparte los vasos. Más allá de la velocidad o de la lentitud, la fila, el travelling es una cabalgada, una cabalgata, un galope. Pero la salvación procede de un ritornelo que se posa o se enrolla en torno de un rostro, y los extrae de la fila. *La Strada* era ya la búsqueda del momento en que el ritornelo errante se posaría sobre el hombre al fin apaciguado. ¿Y en quién se posará el ritornelo que aplaca la angustia de *Fellini 8 ½*? ¿En Claudia, en la esposa, en la amante, o sólo en el elefante blanco, el «interno» o el contemporáneo de todos los pasados, que salva todo lo que se puede salvar?

La imagen-cristal no es menos sonora que óptica, y Félix Guattari tenía razón cuando definía el cristal de tiempo como

traducirlo por «interno», debiendo leerse éste último sólo con ese carácter neológico, y no como el «interno» que traduce al francés *interne*. (N. de T.).

un «ritornelo» por excelencia.³³ O tal vez el ritornelo melódico es tan sólo una componente musical que se opone y se mezcla con otra componente, rítmica: el galope. El caballo y el pájaro serían dos grandes figuras, una que se lleva y precipita a la otra pero donde la otra renace de sí misma hasta la fractura final o la extinción (en muchas danzas un galope acelerado pone fin a las figuras en redondo). Lo que se oye en el cristal es el galope y el ritornelo como las dos dimensiones del tiempo musical, siendo el uno la precipitación de los presentes que pasan y el otro la elevación o la recaída de los pasados que se conservan. Ahora bien, si planteamos el problema de una especificidad de la música de cine, no creemos que esta especificidad se pueda definir simplemente por una dialéctica de lo sonoro y lo óptico que entrarían en una nueva síntesis (Eisenstein, Adorno). La música de cine tiende más bien a desprender el ritornelo y el galope como dos elementos puros y suficientes, mientras que muchas otras componentes intervienen por fuerza en la música en general, salvo en casos excepcionales como el Bolero. Esto sucedía ya en el western, donde la frasecita melódica viene a interrumpir los ritmos galopantes (*Solo ante el peligro* de Zinnemann y Tiomkin); más evidente es todavía en la comedia musical, donde el paso y la marcha rítmicos, a veces militares hasta en las coristas, se enfrentan con la canción melódica. Pero los dos elementos también se mezclan, como en *Le jour se lève* de Carné y Jaubert, donde los bajos y las percusiones ponen el ritmo mientras la pequeña flauta lanza la melodía. En Grémillon, uno de los autores más músicos de cine, el galope de las farándulas remite al retorno de los ritornelos, separados los dos o unidos (Roland-Manuel). Estas tendencias desembocan en una expresión perfecta cuando la imagen cinematográfica se hace imagen-cristal. En Ophuls, los dos elementos se confunden en la identificación de la ronda y el galope, mientras que en Renoir y Fellini se distinguen, y uno de los dos asume la fuerza de vida y el otro la potencia de muerte. Pero,

33. GUATTARI desarrolla precisamente su análisis del «cristal de tiempo» en función del ritornelo o de la «pequeña frase» según Proust: págs. 239 y sigs. Acúdase también al texto de CLÉMENT ROSSET sobre el ritornelo, y en especial sobre el «Bolero» de Ravel: «Archives», *La Nouvelle Revue française*, n.º 373, febrero de 1984. Y, sobre el galope como esquema musical definido a través de culturas muy diferentes, véase FRANÇOIS-BERNARD MACHE, *Musique, mythe, nature*, Klincksieck, pág. 26.

para Renoir, la fuerza de vida está del lado de los presentes que se lanzan hacia el futuro, del lado del galope, así sea el del french-cancan o el de la Marsellesa, mientras que el ritornelo tiene la melancolía de lo que vuelve a caer en el pasado. De Fellini, diríamos lo contrario: el galope acompaña al mundo que corre hacia su fin, el temblor de tierra, la formidable entropía, el coche fúnebre, pero el ritornelo eterniza un comienzo de mundo y lo sustrae al tiempo que pasa. La galopada de los augustos y el ritornelo de los clowns blancos. Además las cosas nunca son tan simples, y hay algo inasignable en la distinción de ritornelos y galopes. En este aspecto la alianza de Fellini con el músico Nino Rota es extraordinaria. Al final de *Ensayo de orquesta* se oye primero el más puro galope de los violines, pero insensiblemente se eleva un ritornelo que le sucede, hasta que los dos se insinúan uno en el otro en intimidad creciente, abrazándose como luchadores, perdidos-salvados, perdidos-salvados... Los dos movimientos musicales pasan a ser el objeto del film, y el tiempo mismo se vuelve sonoro.

El último estado a considerar sería el cristal en descomposición. El ejemplo es la obra de Visconti. Esta obra alcanzó su perfección cuando Visconti supo a un tiempo distinguir e instrumentar, según variadas relaciones, cuatro elementos fundamentales que lo obsesionaban. En primer lugar, el mundo aristocrático de los ricos, de los ex ricos aristócratas: es un mundo cristalino pero diríamos que de un cristal sintético, porque está fuera de la Historia y de la Naturaleza, fuera de la creación divina. Lo explicará el abad de *El Gatopardo*: a estos ricos no los comprendemos porque ellos han creado un mundo propio cuyas leyes no podemos entender, y donde lo que nos parece secundario o inoportuno cobra una urgencia, una importancia extraordinarias, sus motivos siempre se nos escapan como si fueran ritos de una religión desconocida (por ejemplo, el viejo príncipe que recobra su casa de campo y gobierna el pic-nic). Este mundo no es el del artista-creador, aunque *Muerte en Venecia* ponga en escena a un músico pero cuya obra fue, justamente, demasiado intelectual, cerebral. Tampoco es un mundo de simples aficionados al arte. Más bien están rodeados de arte, «saben» profundamente el arte a la vez como obra y como vida, pero este saber los separa tanto de la vida como de la creación; así, el profesor de *Confidencias*. Se jactan de ser li-

bres, pero gozan su libertad como si fuera un privilegio vacío que les llegaría de otra parte, de los antepasados de los que descienden y del arte del que se rodean. Luis II quiere «probar su libertad», mientras que el verdadero creador, Wagner, es de otra raza, mucho más prosaica y menos abstracta. Luis II quiere roles y más roles, como los que arranca al actor extenuado. El rey gobierna sus castillos desiertos como el príncipe su picnic, en un movimiento que vacía al arte y a la vida de toda interioridad. El genio de Visconti culmina en estas grandes escenas o «composiciones», a menudo en rojo y dorado, ópera de *Senso*, salones de *El Gatopardo*, castillo de Munich de *Luis II de Baviera-El rey loco*, salas del gran hotel de Venecia, salón de música de *El inocente*: imágenes cristalinas de un mundo aristocrático. Pero, en segundo lugar, estos medios cristalinos son inseparables de un proceso de descomposición que los carcome por dentro y los ensombrece, los opacifica: pudrición de los dientes de Luis II, pudrición de la familia que invade al profesor de *Confidencias*, abyección del amor de la condesa en *Senso*, abyección de los amores de Luis II, y por doquier el incesto como en la familia de Baviera, el retorno de *Le vaglie stelle dell'Orsa*, la abominación de *La caída de los dioses*, por doquier la sed de crimen y de suicidio, o la necesidad de olvido y de muerte, como dice el viejo príncipe para toda Sicilia. No es sólo que estos aristócratas se están arruinando, sino que la ruina que se acerca es sólo una consecuencia. Pues un pasado desaparecido pero que sobrevive en el cristal artificial los espera, los aspira, los atrapa, sustrayéndoles toda la fuerza al mismo tiempo que ellos se hunden en él. Como el célebre travelling del comienzo de *Sanda*, que no es desplazamiento por el espacio sino hundimiento en un tiempo sin salida. Las grandes composiciones de Visconti tienen una saturación que determina su oscurecimiento. Todo se confunde, hasta la indiscernibilidad de las dos mujeres en *El inocente*. Como en *Luis II de Baviera-El rey loco*, como en *La caída de los dioses*, el cristal no es separable de un proceso de opacificación donde ahora triunfan los tonos azulados, violetas y sepulcrales, los de la luna como crepúsculo de los dioses o último reino de los héroes (el movimiento sol-luna tiene aquí un valor muy diferente que en el expresionismo alemán y sobre todo que en la escuela francesa).

El tercer elemento de Visconti es la Historia. Pues no hay

duda de que la Historia duplica la descomposición, la acelera o incluso la explica: las guerras, las conquistas de las nuevas potencias, el ascenso de los nuevos ricos, que no se proponen penetrar las leyes secretas del viejo mundo sino hacerlo desaparecer. Sin embargo, la Historia no se confunde con la descomposición interna del cristal, es un factor autónomo que vale por sí mismo y al que Visconti unas veces consagra espléndidas imágenes y otras le da una presencia cuya intensidad le viene de ser elíptica, fuera de campo. En *Ludwig* veremos muy poca Historia, los horrores de la guerra y la toma del poder por Prusia sólo se perciben indirectamente, quizá más intensamente porque Luis II quiere ignorarlos: la Historia brama a la puerta. En *Senso*, por el contrario, está ahí, con el movimiento italiano, la célebre batalla y la eliminación de los garibaldinos. En *La caída de los dioses*, con el ascenso de Hitler, la organización de los SS, la exterminación de los SA. Pero, esté presente o esté fuera de campo, la Historia nunca es mero decorado. Está captada al sesgo, en una perspectiva rasante, bajo un rayo que se eleva o se esconde, una suerte de láser que viene a cortar el cristal, a desorganizar su substancia, a apresurar su oscurecimiento, bajo una presión más poderosa cuanto más exterior, como la peste en Venecia o la silenciosa llegada de los SS al amanecer...

Y luego tenemos el cuarto elemento, el más importante de Visconti porque asegura la unidad y la circulación de los otros. Es la idea, o mejor dicho la revelación de que *algo* llega demasiado tarde. Tomado a tiempo, quizá habría podido evitar la descomposición natural y la disgregación histórica de la imagen-cristal. Pero la Historia, la propia Naturaleza, la estructura del cristal hacen que no pueda llegar a tiempo. Ya en *Senso*, «demasiado tarde, demasiado tarde», gritaba el abyecto amante, demasiado tarde en función de la Historia que nos divide pero también de nuestra naturaleza, tan podrida en ti como en mí. En *El Gatopardo*, el príncipe oye el demasiado-tarde que se extiende por toda Sicilia: la isla, cuyo mar Visconti no muestra nunca, está tan bien enterrada en el pasado de su naturaleza y de su historia que hasta el nuevo régimen nada podrá hacer por ella. «Demasiado tarde» no cesará de acompasar las imágenes de *Luis II de Baviera-El rey loco*, pues ése es su destino. Ese algo que llega demasiado tarde es siempre la revelación sensible y sensual de una unidad de la Naturaleza y el Hombre.

No es una simple carencia, es el modo de ser de esa revelación grandiosa. El demasiado-tarde no es un accidente que se produzca en el tiempo, es una dimensión del tiempo. Como dimensión del tiempo es, a través del cristal, la que se opone a la dimensión estática de un pasado que se sobrevive y que pesa en el interior del cristal. Es una sublime claridad que se opone a lo opaco, pero le toca llegar demasiado tarde, dinámicamente. Como revelación sensible, el demasiado-tarde concierne a la unidad de la naturaleza y el hombre, en cuanto mundo o medio. Pero como revelación sensual, la unidad se hace personal. Es la perturbadora revelación del músico de *Muerte en Venecia*, cuando recibe del muchacho la visión de aquello que le faltó a su obra: la belleza sensual. Es la insostenible revelación del profesor de *Confidencias*, cuando descubre que el joven es un bribón, su amante de naturaleza y su hijo de cultura. Ya en *Ossessione*, el primer film de Visconti, la posibilidad de la homosexualidad surgía como la posibilidad de salvación, de salir de un sofocante pasado, pero demasiado tarde. Sin embargo, no ha de pensarse que la homosexualidad es la obsesión de Visconti. Entre las más bellas escenas de *El Gatopardo* está aquella en que el viejo príncipe, que para salvar lo que puede ser salvado aprobó el matrimonio por amor de su sobrino con la hija del nuevo rico, recibe en una danza la revelación de la hija: sus miradas se confunden, son el uno para el otro, se pertenecen, mientras el sobrino es expulsado al fondo, fascinado y anulado por la grandeza de esta pareja; pero es demasiado tarde, tanto para el anciano como para la muchacha.

Al comienzo de su obra, Visconti no domina estos cuatro elementos: todavía no se distinguen bien, o tropiezan entre sí. Pero Visconti busca, presiente. Se observó con frecuencia que los pescadores de *La terra trema* manifiestan una lentitud, un hieratismo que hablan de una aristocracia natural que se contrapone a los nuevos ricos; y si la tentativa de los pescadores fracasa no es sólo a causa de los marisqueros, sino del peso de un pasado arcaico que hace que su empresa llegue ya demasiado tarde.³⁴

34. PHILIPPE DE LARA, *Cinématographe*, n.º 30, septiembre de 1977, pág. 20: «Si *Terra trema* era un film de personajes, el más importante sería el tiempo: sus ritmos, su guión técnico constituyen la materia del film, es él el que, en la diégesis, es la causa principal del fracaso de los pescadores.»

Rocco no es solamente un «santo», en su familia de campesinos pobres es un aristócrata por naturaleza: pero es demasiado tarde para volver al pueblo, porque la ciudad ya lo ha corrompido todo, porque todo se ha vuelto opaco, y porque la Historia ya ha cambiado al pueblo... Sin embargo, pensamos que, con *El Gato-pardo*, Visconti alcanza el pleno dominio y asimismo la armonía de sus cuatro elementos. El demasiado-tarde lancinante se torna tan intenso como el *Nevermore* de Edgar Poe; y explica igualmente en qué dirección Visconti habría sabido traducir a Proust.³⁵ Y no es posible reducir la queja de Visconti a su pesimismo aristocrático aparente: la obra de arte estará hecha de esta queja, como con los dolores y sufrimientos de los que obtenemos una estatua. El demasiado-tarde condiciona a la obra de arte y condiciona su éxito, ya que la unidad sensible y sensual de la Naturaleza con el hombre es la esencia del arte por excelencia, por cuanto le toca sobrevenir demasiado tarde a todos los otros aspectos salvo precisamente a aquél: el tiempo recobrado. Como decía Baroncelli, lo Bello pasa a ser en Visconti realmente una dimensión, «cumple el papel de la cuarta dimensión».³⁶

35. Se puede establecer la lista de los temas que unen a Visconti con Proust: el mundo cristalino de los aristócratas; su descomposición interna; la Historia vista al través (el asunto Dreyfus, la guerra del 14); lo demasiado-tarde del tiempo perdido, pero que ofrece asimismo la unidad del arte o el tiempo recobrado; las clases definidas como familias de espíritu más que como grupos sociales... BRUNO VILLIEN ha realizado un estudio comparado muy interesante del proyecto de Visconti y del de Losey (guión de Harold Pinter): *Cinématographe*, n.º 42, diciembre de 1978, págs. 25-29. Sin embargo, no coincidimos con este análisis, pues atribuye a Losey-Pinter una conciencia del tiempo que faltaría a Visconti, el cual daría de Proust una versión casi naturalista. En realidad, sucedería lo contrario: Visconti es profundamente un cineasta del tiempo, mientras que el «naturalismo» propio de Losey lo induce a subordinar el tiempo a mundos originarios y a sus pulsiones (en el tomo precedente intentábamos demostrarlo). Se trata de un punto de vista que también existe en Proust.

36. BARONCELLI, *Le Monde*, 18 de junio de 1963.

5. Puntas de presente y capas de pasado

Cuarto comentario de Bergson

1

El cristal revela una imagen-tiempo directa, y no ya una imagen indirecta del tiempo que emanaría del movimiento. No abstrae el tiempo, hace más que eso, pues invierte la subordinación con respecto al movimiento. El cristal es como una *ratio cognoscendi* del tiempo, y el tiempo, inversamente, es *ratio essendi*. Lo que el cristal revela o exhibe es el fundamento oculto del tiempo, es decir, su diferenciación en dos chorros, el de los presentes que pasan y el de los pasados que se conservan. A la vez, el tiempo hace pasar el presente y conserva en sí el pasado. Hay por tanto dos imágenes-tiempo posibles, una basada en el pasado y la otra en el presente. Cada una de ellas es compleja y vale para el conjunto del tiempo.

Hemos visto que Bergson daba a la primera un estatuto muy firme. Es el esquema del cono invertido. El pasado no se confunde con la existencia mental de las imágenes-recuerdo que lo actualizan en nosotros. El pasado se conserva en el tiempo: es el elemento virtual en el cual penetramos para buscar el «recuerdo puro» que va a actualizarse en una «imagen-recuerdo». Y ésta no tendría ningún signo del pasado si no fuera al pasado donde hemos ido a buscar su germen. Es igual que en la percepción: así como percibimos las cosas ahí donde están presentes, en el espacio, las recordamos ahí donde están pasadas, en el tiempo, y salimos de nosotros mismos tanto en un caso como en el otro.

La memoria no está en nosotros, somos nosotros quienes nos movemos en una memoria-Ser, en una memoria-mundo. En resumen, el pasado aparece como la forma más general de un ya-ahí, de una preexistencia en general que nuestros recuerdos suponen, incluso nuestro primer recuerdo —si lo hubiera—, y que nuestras percepciones, incluso la primera, utilizan. Desde este punto de vista el propio presente no existe más que como un pasado infinitamente contraído que se constituye en la punta más extrema del ya-ahí. Sin esta condición el presente no pasaría. No pasaría si no fuera el grado más contraído del pasado. En efecto, llama la atención que lo sucesivo no es el pasado, sino el presente que pasa. El pasado se manifiesta, por el contrario, como la coexistencia de círculos más o menos dilatados, más o menos contraídos, cada uno de los cuales contiene todo al mismo tiempo y de los que el presente es el límite extremo (el más pequeño circuito que contiene todo el pasado). Entre el pasado como preexistencia en general y el presente como pasado infinitamente contraído están, pues, todos los círculos del pasado que constituyen otras tantas *regiones, yacimientos*, capas estiradas o encogidas: cada *región* con sus rasgos propios, sus «tonos», sus «aspectos», sus «singularidades», sus «puntos brillantes», sus «dominantes». Según la naturaleza del recuerdo que buscamos debemos saltar a tal o cual círculo. Es cierto que estas regiones (mi infancia, mi adolescencia, mi madurez, etc.) parecen sucederse. Pero sólo se suceden desde el punto de vista de los anti-guos presentes que marcaron el límite de cada una. En cambio, ellas coexisten desde el punto de vista del actual presente que representa cada vez su límite común o la más contraída de ellas. Lo que dice Fellini es bergsoniano: «Estamos contruidos en memoria, somos *a la vez* la infancia, la adolescencia, la vejez y la madurez.» ¿Qué ocurre cuando buscamos un recuerdo? Primero tenemos que instalarnos en el pasado en general, y después debemos elegir entre las regiones: ¿en cuál creemos que está escondido el recuerdo, acurrucado, esperándonos, sustrayéndose? (¿Un amigo de la infancia o de la juventud, de la escuela o del regimiento...?) Hay que saltar a una región elegida, sin perjuicio de volver al presente para dar otro salto cuando el recuerdo buscado no nos responde y no viene a encarnarse en una imagen-recuerdo. Tales son los rasgos paradójicos de un tiempo no cronológico: la preexistencia de un pasado en general, la coexisten-

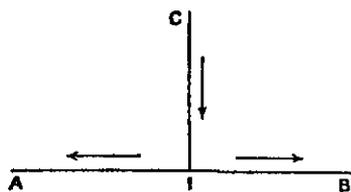
cia de todas las capas de pasado, la existencia de un grado más contraído.¹ Es una concepción que hallaremos en el primer gran film de un cine del tiempo, *Ciudadano Kane* de Welles.

Y, en Bergson, esa imagen-tiempo se prolonga naturalmente en una imagen-lenguaje y en una imagen-pensamiento. Lo que el pasado es al tiempo, el sentido lo es al lenguaje y la idea lo es al pensamiento. El sentido como pasado del lenguaje es la forma de su preexistencia, aquello en lo cual nos instalamos de entrada para comprender las imágenes de frases, distinguir las imágenes de palabras e incluso de fonemas que oímos. Se organiza, pues, en círculos coexistentes, capas o regiones entre los cuales elegimos según los signos auditivos actuales confusamente captados. De igual manera, nos instalamos de entrada en la idea, saltamos a tal o cual de sus círculos para formar las imágenes que correspondan a la búsqueda actual. Así pues, los cronosignos no cesan de prolongarse en lectosignos, en noosignos.

Pero, tomando otra vertiente, ¿el presente puede valer a su vez para el conjunto del tiempo? Tal vez sí, si conseguimos desprenderlo de su propia actualidad, así como distinguimos el pasado de la imagen-recuerdo que lo actualizaba. Si el presente se distingue actualmente del futuro y del pasado, es por ser presencia de algo que justamente deja de ser presente cuando es reemplazado por «otra cosa». Sólo con relación al presente de otra cosa se dicen de una cosa el pasado y el futuro. Pasamos entonces a lo largo de acontecimientos diferentes, conforme un tiempo explícito o una forma de sucesión que hace que cosas diversas ocupen, una tras la otra, el presente. Pero ya es muy diferente si nos instalamos en el interior de un solo y mismo acontecimiento, si nos sumimos en el acontecimiento que se prepara, llega y se disipa, si sustituimos la vista pragmática longitudinal por una visión puramente óptica, vertical o más bien en profundidad. El acontecimiento ya no se confunde con el espacio que le sirve de lugar, ni con el actual presente que pasa: «la hora del acontecimiento acaba antes de que el acontecimiento acabe, el acontecimiento se reiniciará entonces en otra hora (...); todo el acontecimiento está, por decirlo así, en el tiempo en que no pasa nada», y sólo en el tiempo vacío anticipamos el recuerdo,

1. Es el desarrollo de los temas del capítulo III de *Matière et mémoire*, tal como los hemos tratado precedentemente (el segundo esquema del tiempo, el cono): págs. 302-309 (181-190).

disgregamos lo que es actual y situamos el recuerdo una vez formado.² Esta vez ya no hay un futuro, un presente y un pasado sucesivos, conforme el paso explícito de los presentes que discernimos. Según la bella fórmula de San Agustín, hay «un presente del futuro, un presente del presente, un presente del pasado», todos ellos implicados en el acontecimiento, enrollados en el acontecimiento y por tanto simultáneos, inexplicables. Del afecto al tiempo: descubrimos un tiempo interior al acontecimiento, que está hecho de la simultaneidad de estos tres presentes implicados, de estas «puntas de presente» desactualizadas. Es la posibilidad de tratar al mundo, la vida, o simplemente una vida, un episodio, como un solo y mismo acontecimiento, que funda la implicación de los presentes. Un accidente va a ocurrir, ocurre, ha ocurrido; pero asimismo es al mismo tiempo como se va a producir, como ya se produjo, y como está produciéndose; a tal extremo que, debiendo producirse, no se produjo, y, produciéndose, no se producirá..., etc. Es la paradoja de la ratita Josefina en Kafka: ¿canta, ha cantado, cantará, o bien nada de todo eso aunque todo eso produzca diferencias inexplicables en el presente colectivo de los ratones?³ Es al mismo tiempo que alguien ya no tiene la llave (es decir, que la tenía), la tiene aún (no la había perdido), y la encuentra (es decir, que la tendrá y que no la tenía). Dos personas se conocen, pero se conocían ya y no se conocen todavía. Hay una traición, nunca la hubo, y sin embargo la hubo y la habrá, unas veces uno traicionando al otro, y otras éste al primero, todo a la vez. Nos



2. Este bello texto de GROETHUYSEN («De quelques aspects du temps», *Recherches philosophiques*, V, 1935-1936) hace eco a Péguy, y a Bergson. En *Clio*, pág. 230, PÉGUY distinguía entre la historia y la memoria: «La historia es esencialmente longitudinal, la memoria es esencialmente vertical. La historia consiste esencialmente en pasar a lo largo del acontecimiento. La memoria consiste esencialmente, estando dentro del acontecimiento, ante todo en no salir de él, en quedarse, y en remontarlo desde dentro». Bergson había propuesto un esquema, lo que podríamos llamar su cuarto esquema del tiempo, para distinguir la visión espacial que pasa a lo largo del acontecimiento, y la visión temporal que se hunde en el acontecimiento: *MM*, pág. 285 (159).

3. KAFKA, *Un artista del hambre* IV.

hallamos aquí en una imagen-tiempo directa de naturaleza distinta a la precedente: no ya la coexistencia de las capas de pasado sino la simultaneidad de las puntas de presente. Tenemos, pues, dos clases de cronosignos: los primeros son «aspectos» (regiones, yacimientos), y los segundos son «acentos» (puntos de vista).

Esta segunda especie de imagen-tiempo la encontramos en Robbe-Grillet, en una suerte de agustinismo. En este autor nunca hay sucesión de presentes que pasan, sino simultaneidad de un presente de pasado, de un presente de presente, de un presente de futuro que hacen del tiempo algo terrible, inexplicable. El encuentro de *El año pasado en Marienbad*, el accidente de *L'immortelle*, la llave de *Trans-Europ express*, la traición de *L'homme qui ment*: los tres presentes implicados se reinician siempre, se desmienten, se disipan, se sustituyen, se recrean, se bifurcan y vuelven. Es una imagen-tiempo poderosa. Sin embargo, no pensemos que ella suprime la narración. Sino que, y esto es mucho más importante, ella da a la narración un nuevo valor, pues la abstrae de toda acción sucesiva, por lo mismo que sustituye la imagen-movimiento por una verdadera imagen-tiempo. Entonces la narración consistirá en distribuir los diferentes presentes por los diversos personajes, de suerte que cada uno de ellos forme una combinación plausible, posible en sí misma, pero que todas juntas sean «incomposibles» [*impossibles*], y que así lo inexplicable sea mantenido, suscitado. En *El año pasado en Marienbad*, es X el que conoció a A (y por tanto A no se acuerda o miente), y es A la que no conoce a X (y por tanto X se equivoca o la engaña). Finalmente, los tres personajes corresponden a los tres presentes diferentes, pero de tal manera que «complican» lo inexplicable en lugar de aclararlo, de tal manera que lo hacen existir en vez de suprimirlo: lo que X vive en un presente de pasado, A lo vive en un presente de futuro, a tal extremo que la diferencia segrega o supone un presente de presente (el tercero, el marido), todos implicados unos en otros. En *L'homme qui ment*, los dos personajes no son simplemente el mismo: su diferencia no se plantea sino haciendo inexplicable la traición, pues se la atribuye diferentemente, pero simultáneamente, a cada uno de ellos como idéntico al otro. En *Le jeu avec le feu*, es preciso que el rapto de la muchacha sea el medio para conjurarlo, pero también que el medio para conjurarlo sea el

rapto mismo, a tal punto que ella nunca fue raptada en el momento en que lo es y lo será, y se rapta a sí misma en el momento en que no lo fue. Sin embargo, este nuevo modo de narración todavía es humano, aunque constituya una elevada forma de sinrazón. Aún no nos dice lo esencial. Lo esencial aparece más bien si se considera un acontecimiento terrestre que supuestamente se transmitiría a planetas diferentes, uno de los cuales lo recibiría al mismo tiempo (a la velocidad de la luz), pero el otro más rápido, y el otro menos rápido, o sea antes de que se produzca y después. Uno no lo habría recibido aún, el otro ya lo habría recibido, el otro lo recibiría, bajo tres presentes simultáneos implicados en el mismo universo. Sería un tiempo sideral, un sistema de relatividad donde los personajes serían menos humanos que planetarios, y los acentos menos subjetivos que astronómicos, en una pluralidad de mundos constitutivos del universo.⁴ Una cosmología pluralista donde no hay solamente mundos diversos (como en Minnelli) sino donde un solo y mismo acontecimiento se cumple en estos diferentes mundos, en versiones incompatibles.

Ya la contribución de Buñuel fue someter la imagen a una potencia de repetición-variación, y una manera de liberar el tiempo, de invertir su subordinación al movimiento. Sólo que, en la mayor parte de la obra de Buñuel, vemos que el tiempo seguía siendo un tiempo cíclico, donde unas veces el olvido (*Susana, carne y demonio*), otras la exacta repetición (*El ángel exterminador*), marcaban el fin de un ciclo y el comienzo posible de otro, en un cosmos todavía único. La influencia se invierte tal vez en el último período de Buñuel, donde éste adapta a sus propios fines una inspiración que proviene de Robbe-Grillet. Se observó que en este último período cambiaba el régimen del sueño o de la fantasía.⁵ Pero no se trata tanto de un estado de lo imaginario como de una profundización del problema del tiempo. En *Belle de jour* la parálisis final del marido se produce y no se produce (él se levanta de pronto para hablar de las vacaciones con su mujer); *El discreto encanto de la burguesía* mues-

4. DANIEL ROCHER comparó *Marienbad* y el tiro de dados de Mallarmé, «número salido estelar», «cuenta total en formación»: Alain Resnais et Alain Robbe-Grillet, *Etudes cinématographiques*.

5. Véase JOAN-CLAUDE BONNET, «L'innocence du rêve», *Cinématographe*, n.º 92, septiembre de 1983, pág. 16.

tra menos un ciclo de comidas fallidas que las diversas versiones de la misma comida con modos y en mundos irreductibles. En *El fantasma de la libertad*, las tarjetas postales son realmente pornográficas, aunque sólo representen monumentos despojados de toda ambigüedad; y la niña está perdida, aunque no haya dejado de estar ahí y aunque vaya a ser recuperada. Y en *Ese oscuro objeto del deseo* estalla una de las más bellas invenciones de Buñuel: en lugar de que un mismo personaje interprete diferentes roles, pone dos personajes, y dos actrices, para una misma persona. Se diría que la cosmología naturalista de Buñuel, basada en el ciclo y en la sucesión de los ciclos, deja paso a una pluralidad de mundos simultáneos, a una simultaneidad de presentes en diferentes mundos. No son puntos de vista subjetivos (imaginarios) en un mismo mundo, sino un mismo acontecimiento en mundos objetivos diferentes, todos implicados en el acontecimiento, universo inexplicable. Buñuel alcanza entonces una imagen-tiempo directa, que antes su punto de vista naturalista y cíclico le vedaba.

Más instructiva aún es la confrontación de Robbe-Grillet y Resnais en *El año pasado en Marienbad*. Lo que parece extraordinario en esta colaboración es que dos autores (pues Robbe-Grillet no fue solamente guionista) hayan producido una obra tan consistente a pesar de concebirla de maneras tan distintas, casi opuestas. Con ello quizá revelan la verdad de toda colaboración auténtica, donde la obra no sólo es vista sino fabricada según procesos creativos completamente distintos, que se aúnan en un éxito repetible pero único cada vez. Es compleja esta confrontación de Resnais y Robbe-Grillet, sus declaraciones más amistosas la enredan, y puede evaluarse en tres niveles dispares. Primeramente, hay un nivel de cine «moderno», caracterizado por la crisis de la imagen-acción. *El año pasado en Marienbad* constituyó inclusive un momento importante de esta crisis: la quiebra de los esquemas sensoriomotores, el vagabundeo de los personajes, el ascenso de los tópicos y de las tarjetas postales no cesaron de inspirar la obra de Robbe-Grillet. Y, en este autor, las ataduras de la mujer cautiva no poseen solamente un valor erótico y sádico, también son la manera más simple de detener el movimiento.⁶ Pero también en Resnais los vagabundeos, las inmo-

6. «Los personajes sádicos de mis novelas tienen siempre la particula-

vilizaciones, las petrificaciones, las repeticiones serán la prueba constante de una disolución general de la imagen-acción. El segundo nivel sería el de lo real y lo imaginario: se ha observado que en Resnais siempre subsiste algo de lo real, y en particular coordenadas espaciotemporales que mantienen su realidad, sin perjuicio de entrar en conflicto con lo imaginario. Resnais insiste en que algo pasó efectivamente «el año pasado...», y, en sus films siguientes, establece una topografía y una cronología tanto más rigurosas cuanto que lo que sucede en ellos es imaginario o mental.⁷ Mientras que, en Robbe-Grillet, todo sucede «en la cabeza» de los personajes o, mejor dicho, en la del propio espectador. Sin embargo, esta diferencia indicada por Robbe-Grillet no es muy adecuada. En la cabeza del espectador no sucede nada que no provenga del carácter de la imagen. Veíamos que, en la imagen, la distinción siempre recae entre lo real y lo imaginario, lo objetivo y lo subjetivo, lo físico y lo mental, lo actual y lo virtual, pero que esta distinción se hace reversible y, en este sentido, indiscernible. «Distintos y sin embargo indiscernibles», tales son lo imaginario y lo real en uno y otro de los dos autores. A tal extremo que la diferencia entre los dos no puede sino aparecer de otra manera. Se presentaría más bien como lo describe Mireille Latil: los grandes continuos de real e imaginario de Resnais, en contraposición con los bloques discontinuos o los «choques» de Robbe-Grillet. Pero no parece que este nuevo criterio pueda desarrollarse en el nivel del par imaginario-real; introduce necesariamente un tercer nivel, que es el tiempo.⁸

ridad de que intentan inmovilizar algo que se mueve»; en *Trans-Europ express*, la muchacha no para de desplazarse en todas direcciones: «él está ahí, mira, y yo tengo la impresión de que uno siente nacer en sí el deseo de parar eso». Es, por tanto, la transformación de una situación motriz en situación óptica pura. Texto citado por ANDRÉ GARDIES, *Alain Robbe-Grillet*, Seghers, pág. 74.

7. MIREILLE LATIL-LE DANTEC, «Notes sur la fiction et l'imaginaire chez Resnais et Robbe-Grillet», *Alain Resnais et Alain Robbe-Grillet*, pág. 126. Sobre una cronología de Marienbad, véase *Cahiers du cinéma*, n.º 123 y 125.

8. Muchos comentaristas reconocen esa necesidad de superar el nivel de lo real y lo imaginario: empezando por los partidarios de una semiología de inspiración lingüística, que encuentran en Robbe-Grillet un ejemplo privilegiado (véase CHATEAU y JOST, *Nouveau cinéma. Nouvelle sémiologie*, Ed. de Minuit, y GARDIES, *Le cinéma de Robbe-Grillet*, Albatros). Pero, para ellos, el tercer nivel es el del «significante», mientras que

Robbe-Grillet sugiere que su diferencia con Resnais se debe buscar finalmente a nivel del tiempo. La disolución de la imagen-acción, y la indiscernibilidad resultante, se cumplirían unas veces en provecho de una «arquitectura del tiempo» (sería el caso de Resnais), y otras en provecho de un «presente perpetuo» separado de su temporalidad, es decir, en provecho de una estructura privada de tiempo (caso del propio Robbe-Grillet).⁹ Sin embargo, también aquí dudamos en creer que un perpetuo presente implique menos imagen-tiempo que un eterno pasado. El puro presente no pertenece menos al tiempo que el pasado puro. Así pues, la diferencia está en la naturaleza de la imagen-tiempo, plástica en un caso y arquitectónica en el otro. Es que Resnais concibe *El año pasado en Marienbad*, como sus otros films, bajo la forma de capas o regiones de pasado, mientras que Robbe-Grillet ve el tiempo bajo la forma de puntas de presente. Si *El año pasado en Marienbad* pudiera dividirse, se diría que el hombre X está más cerca de Resnais, y la mujer A más cerca de Robbe-Grillet. En efecto, el hombre intenta envolver a la mujer en capas continuas de las que el presente no es sino la más angosta; como el recorrido de una ola, mientras que la mujer, unas veces dudosa, otras resistiéndose y otras casi convencida, salta de un bloque a otro, no cesa de franquear un abismo entre dos puntas, entre dos presentes simultáneos. De todas formas, los dos autores no están ya en el dominio de lo real y lo imaginario sino en el tiempo, lo veremos, en el dominio aún más temible de lo verdadero y de lo falso. Ciertamente, lo real y lo imaginario prosiguen su circuito, pero sólo como la base de una figura más alta. Ya no es, o ya no es solamente el «devenir indiscernible» de imágenes distintas, son «alternativas indecibles» entre círculos de pasado, «diferencias inextricables» entre puntas de presente. En Resnais y Robbe-Grillet se ha producido un entendimiento, tanto más profundo cuanto que se apoya en dos concepciones opuestas del tiempo que repercutían la una

nuestra indagación se centra en la imagen-tiempo y su potencia a-significante.

9. Esta es la diferencia que proponía ROBBE-GRILLET entre Proust y Faulkner (*Pour un nouveau roman*, pág. 32). Y en el capítulo «Temps et description», dirá que el *nouveau roman* y el cine moderno se ocupan muy poco del tiempo; reprocha a Resnais haberse interesado demasiado en la memoria y el olvido.

en la otra. La coexistencia de capas de pasado virtual y la simultaneidad de puntas de presente desactualizado son los dos signos directos del Tiempo en persona.

En un dibujo animado, *Chronopolis*, Piotr Kamler «modelaba» el tiempo con dos elementos, pequeñas bolas manejadas con puntas, y capas maleables envolviendo a las bolas. Los dos elementos formaban instantes, esferas pulidas y de cristal pero que se oscurecían rápidamente, a menos que... (más adelante tendremos la continuación de esta historia animada).

2

Es inexacto considerar que la imagen cinematográfica está en presente por naturaleza. Sin embargo, Robbe-Grillet llega a hacer suya esta consideración, pero lo hace por astucia o burla: en efecto, ¿por qué pondría tanto esmero en obtener imágenes-presente si éste sería un elemento propio de la imagen? Y la primera vez que apareció en el cine una imagen-tiempo directa, no fue bajo los aspectos del presente (aun implicado) sino, al contrario, bajo la forma de capas de pasado, con *Ciudadano Kane* de Welles. Aquí el tiempo perdía los estribos, invertía su relación de dependencia con el movimiento, la temporalidad se mostraba por sí misma y por primera vez, pero en forma de una coexistencia de grandes regiones a explorar. El esquema de *Ciudadano Kane* puede parecer simple: Kane ha muerto y ciertos testigos, interrogados, van a evocar sus imágenes-recuerdo en una serie de flashes-back subjetivos. Sin embargo, es más complejo. La indagación se centra en «Rosebud» (¿qué es?, ¿qué significa esta palabra?). Y el investigador procederá por sondeos, cada uno de los testigos interrogados equivaldrá a un corte de la vida de Kane, un círculo o una capa de pasado virtual, un continuo. Y la pregunta es siempre ésta: la cosa (o el ser) llamada Rosebud, ¿yace en ese continuo, en esa capa? Ciertamente es que estas regiones de pasado tienen un curso cronológico que es el de los antiguos presentes a los que ellas remiten. Pero si este curso resulta fácil de perturbar, es precisamente porque en sí mismas, y en relación con el actual presente del que parte la investigación (Kane muerto), son todas coexistentes, y cada una contiene toda la vida de Kane en tal o cual aspecto. Cada una tiene lo

que Bergson llama «puntos brillantes», singularidades, pero cada una recoge alrededor de estos puntos la totalidad de Kane o su vida entera como una «nebulosidad vaga».¹⁰ Claro está que para evocar las imágenes-recuerdo, es decir, para reconstruir los antiguos presentes, los testigos irán a buscar a esas capas. Pero ellas mismas son tan diferentes de las imágenes-recuerdo que las actualizan como el pasado puro puede serlo del antiguo presente que él fue. Cada testigo salta al pasado en general, se instala ya desde el principio en tal o cual región coexistente, antes de encarnar unos determinados puntos de la región en una imagen-recuerdo.

Lo que demuestra que la unidad no está en la imagen-recuerdo es que ésta estalla en dos direcciones. Induce dos tipos de imágenes muy distintas, y el célebre montaje de *Ciudadano Kane* va a determinar el conjunto de las relaciones entre los dos (ritmo). Las primeras reconstruyen series motrices de antiguos presentes, «actualidades» o incluso hábitos. Son campos y contracampos cuya sucesión da fe de los hábitos conyugales de Kane, días taciturnos y tiempos muertos. Son planos cortos de conjunto cuya sobreimpresión habla del efecto acumulativo de una voluntad de Kane (convertir a Susan en cantante). Sartre veía aquí el equivalente del frecuentativo inglés, tiempo del hábito o del presente que pasa. Pero ¿qué sucede cuando los esfuerzos acumulados de Susan desembocan en una escena en plano largo y profundidad de campo, su tentativa de suicidio? Esta vez la imagen procede a una verdadera exploración de una capa de pasado. Las imágenes en profundidad expresan regiones del pasado como tal, cada una con sus acentos propios o sus potenciales, y marcan tiempos críticos de la voluntad de potencia de Kane. El héroe actúa, camina y se mueve; pero donde se sumerge y por donde se mueve es en el pasado: el tiempo ya no se subordina al movimiento, sino que el movimiento se subordina al tiempo. Así en la gran escena en que Kane se une en profundidad con el amigo con quien va a romper: él mismo se mueve en el pasado; este movimiento «fue» la ruptura. Y al comienzo de *Mister Arkadin*, el aventurero que avanza por el gran patio resurje de un pasado cuyas zonas nos hará explorar.¹¹ En sínte-

10. Véase *MM*, pág. 310 (190).

11. PETR KRAL, «Le film comme labyrinthe», *Positif*, n.º 256, junio de 1982: «Atravesamos a la vez el patio y los años transcurridos.»

sis, en este segundo caso la imagen-recuerdo ya no pasa por una sucesión de antiguos presentes que ella reconstruye, sino que se rebasa en regiones de pasado coexistente que la hacen posible. Esta es la función de la profundidad de campo: explorar cada vez una región de pasado, un continuo.

¿Habrá que replantearse los problemas de la profundidad de campo, que Bazin supo formular y redondear mediante la noción de «plano-secuencia», que él inventó? El primer problema era la novedad del procedimiento. Y en ese sentido parece ser cierto que en los comienzos del cine la profundidad reinaba en la imagen, pues no había montaje ni guión técnico ni movilidad de cámara, y los diferentes planos espaciales se daban necesariamente todos juntos. Sin embargo, la profundidad de campo no desaparece cuando los planos se distinguen realmente pero pueden reunirse en un nuevo conjunto que refiere cada uno a sí mismo. Ya hay aquí dos formas de profundidad que en el cine, al igual que en la pintura, no se dejan confundir. Sin embargo tienen un punto en común, y es que constituyen una profundidad dentro de la imagen o dentro del campo, y no todavía una profundidad «de» campo, una profundidad «de» la imagen. Si consideramos la pintura del siglo XVI, observamos una neta distinción pero que se ejerce sobre planos paralelos y sucesivos, autónomo cada uno y definido por personajes o por elementos que aparecen juntos, aunque todos conspiran en el conjunto. Pero cada plano, y sobre todo el primero, se ocupa de sus asuntos y sólo es válido para sí mismo dentro del gran asunto del cuadro que los armoniza. En el siglo XVII se producirá un nuevo cambio, capital, cuando un elemento de un plano remita directamente a un elemento de otro plano, cuando los personajes se interpelen directamente de un plano a otro, en una organización del cuadro según la diagonal o según una brecha que ahora da privilegio al segundo plano y lo comunica directamente con el primero. El cuadro «se ahueca interiormente». Entonces la profundidad pasa a ser profundidad «de» campo, mientras que las dimensiones del primer plano adquieren una amplitud anormal y las del plano de fondo se reducen, en una perspectiva violenta que une tanto más lo cercano y lo lejano.¹²

12. Sobre la oposición de estas dos concepciones de la profundidad, en los siglos XVI y XVII, véase WÖLFFLIN, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Gallimard, cap. II. Wölfflin analiza los espacios «barrocos»

La misma historia atraviesa al cine. Durante mucho tiempo la profundidad fue obtenida mediante una simple yuxtaposición de planos independientes, por sucesión de planos paralelos en la imagen: por ejemplo, la conquista de Babilonia en *Intolerancia*, de Griffith, muestra en profundidad las líneas defensivas de los sitiados, del primer plano al segundo, cada una con su valor propio y aproximando los elementos en un conjunto armonioso. Utilizando otro recurso Welles inventa una profundidad de campo según una diagonal o una brecha que atraviesan la totalidad de los planos; pone los elementos de cada plano en interacción con los demás, y sobre todo conecta directamente el segundo plano con el primero (como la escena del suicidio en que Kane entra violentamente por la puerta del fondo, muy pequeña, mientras Susan se mueve en la sombra en plano medio y el vaso enorme aparece en primer plano). Diagonales similares aparecerán en Wyler, como en *Los mejores años de nuestra vida*, cuando un personaje está ocupado en una escena secundaria pero pintoresca en primer plano, mientras otro hace una decisiva llamada telefónica en el segundo: el primer personaje vigila al segundo según una diagonal que enlaza el fondo con el frente, y los hace interactuar. Antes de Welles, esta profundidad de campo sólo parece haber tenido por precursores a Renoir, con *La règle du jeu*, y a Stroheim, sobre todo con *Avaricia*. Redoblando la profundidad con grandes angulares, Welles obtiene las magnitudes desmesuradas del primer plano unidas a las reducciones del segundo, que cobra fuerza en proporción; el centro luminoso está en el fondo, mientras que masas de sombra pueden ocupar el primer plano y violentos contrastes pueden estriar el conjunto; los techos se hacen necesariamente visibles, ya sea en el despliegue de una altura desmesurada o, por el contrario, en un aplastamiento según la perspectiva. El volumen de cada cuerpo desborda un plano y otro, se hunde en la sombra o sale de ella y expresa la relación de este cuerpo con los otros situados delante o detrás: un arte de los volúmenes. El término «barroco» es aquí directamente aplicable, y hasta puede tratarse de un neoespressionismo. En esta liberación de la profundidad que ahora pone a todas las otras dimensiones bajo su subordi-

del siglo XVII según las diagonales del Tintoretto, las anomalías de la dimensión en Vermeer, los boquetes de Rubens, etcétera.

nación, debe verse no sólo la conquista de un continuo sino el carácter temporal de este continuo: es una continuidad de duración que hace que la profundidad desenfrenada sea tiempo, no más espacio.¹³ Es irreductible a las dimensiones del espacio. Cuando permanecía cautiva de la mera sucesión de planos paralelos representaba ya al tiempo, pero de una manera indirecta que lo mantenía subordinado al espacio y al movimiento. La nueva profundidad, por el contrario, forma directamente una región de tiempo, una región de pasado que se define por los aspectos o elementos «ópticos» tomados de los diferentes planos en interacción.¹⁴ Es un conjunto de vínculos no localizables, siempre de un plano a otro, que constituye la región de pasado o el continuo de duración.

El segundo problema atañe a la función de esta profundidad de campo. Sabemos que Bazin le asignaba una función de realidad, pues el propio espectador debía organizar su percepción en la imagen, en lugar de recibirla ya hecha. Cosa que Mitry no admitía, pues para él la profundidad de campo tenía una organización no menos coactiva que forzaba al espectador a seguir la diagonal o la brecha. La posición de Bazin era empero compleja: él demostró que esta ganancia de realidad se podía obtener por un «suplemento de teatralidad», como vimos con *La règle du jeu*.¹⁵ Pero ni la función de teatralidad ni la de realidad pare-

13. CLAUDEL decía que la profundidad, por ejemplo en Rembrandt, era una «invitación a recordar» («la sensación ha despertado el recuerdo, y el recuerdo, alcanzado a su vez, sacude sucesivamente las capas superpuestas de la memoria», *L'oeil écoute, œuvres en prose, Pléiade*, pág. 195). BERGSON y MERLEAU-PONTY han demostrado cómo la «distancia» (*MM*, cap. I), cómo la «profundidad» (*Fenomenología de la percepción*) eran una dimensión temporal.

14. Véase WÖLFFLIN, págs. 99, 185.

15. La discusión Bazin-Mitry gira en torno de ambos problemas. Pero Mitry parece estar mucho más cerca de Bazin de lo que cree. En primer lugar, ¿es una novedad la profundidad de campo de Welles, o es más bien un retorno a un viejo procedimiento inseparable del antiguo cine, como lo recuerda Mitry? Sin embargo, el propio MITRY demuestra que, en *Intolerancia*, hay únicamente yuxtaposición de planos paralelos, y no interacción como en Renoir y Welles (con los grandes angulares): así pues, en este punto esencial le da la razón a Bazin. Véase *Esthétique et psychologie du cinéma*, Ed. Universitaires, II, pág. 40. Ed. castellana: *Estética y psicología del cine*, 2 vol., Siglo XXI, 1978. En segundo lugar, la función de esta nueva profundidad de campo, ¿es una función de realidad más libre, o es tan coactiva como la otra, como piensa Mitry? Sin embargo, BAZIN reconocía de buen grado el carácter teatral de la profundidad de campo tanto en Wyler como en Renoir. Bazin analiza un plano de Wyler de *La*

cen agotar este complicado problema. Pensamos que la profundidad de campo tiene muchas funciones, y que todas ellas se reúnen en una imagen-tiempo directa. Lo característico de la profundidad de campo sería invertir la subordinación del tiempo al movimiento, exhibir al tiempo por sí mismo. No estamos diciendo, por supuesto, que la profundidad de campo tenga la exclusividad de la imagen-tiempo. Hay muchas imágenes-tiempo directas. Hay imágenes-tiempo que se crean por supresión de la profundidad (tanto profundidad en el campo como profundidad de campo); y este caso de planitud de la imagen es a su vez muy diverso, implica una concepción variada del tiempo, pues Dreyer, Robbe-Grillet, Syberberg no proceden de la misma manera... Lo que queremos decir es que la profundidad de campo crea cierto tipo de imagen-tiempo directa que se puede definir por la memoria, por las regiones virtuales de pasado, por los aspectos de cada región. Sería no tanto una función de realidad como una función de memoración, de temporalización: no exactamente un recuerdo, sino «una invitación a recordar...».

Antes de intentar explicar el hecho hay que constatarlo: la mayoría de las veces en que la profundidad de campo resulta claramente necesaria, es en relación con la memoria. Y también aquí el cine es bergsonian: no se trata de una memoria psicológica hecha de imágenes-recuerdo, como el flash-back puede representarla convencionalmente. No se trata de una sucesión de presentes que pasan obedeciendo al tiempo cronológico. Se trata «o bien» de un esfuerzo de evocación producido en un actual presente y que precede a la formación de las imágenes-recuerdo, «o bien» de la exploración de una capa de pasado en la que surgirán ulteriormente estas imágenes-recuerdo. Es un más acá y un más allá de la memoria psicológica: los dos polos de una

loba, donde la cámara fija registra el conjunto de una escena en profundidad, como en el teatro. Pero, precisamente, el elemento cinematográfico hace que el personaje situado en el salón pueda salir dos veces del cuadro, primero a la derecha en primer plano, y después a la izquierda por el fondo, antes de caer escaleras abajo: el fuera de cuadro funciona muy distintamente que los bastidores («William Wyler ou le janséniste de la mise en scène», *Revue du cinéma*, n.º 10 y 11, febrero y marzo de 1948). El cine produce aquí un «suplemento de teatralidad», que finalmente va a reforzar la impresión de realidad. Así, pues, lo que podemos decir es que Bazin, sin dejar de reconocer la pluralidad de las funciones de la profundidad de campo, mantenía una primacía de la función de realidad.

metafísica de la memoria. Bergson presenta así estos dos extremos de la memoria: extensión de las capas de pasado, y contracción del actual presente.¹⁶ Y los dos están vinculados, ya que evocar el recuerdo es saltar a una región de pasado donde se supone que él yace virtualmente, siendo que todas las capas o regiones coexisten en relación con el actual presente contraído del que procede la evocación (mientras que se suceden psicológicamente en relación con los presentes que ellas han sido). El hecho a constatar es que la profundidad de campo nos muestra unas veces la evocación en acto y otras las capas virtuales de pasado que exploramos para hallar en ellas el recuerdo buscado. El primer caso, el de la contracción, aparece con frecuencia en *Ciudadano Kane*: por ejemplo, un picado se dirige sobre Susan alcoholizada y perdida en la gran habitación del cabaret, para forzarla a evocar. O bien, en *El cuarto mandamiento*, toda una escena fija en profundidad se justifica porque el chico, sin aparentarlo, quiere forzar a su tía a recordar un recuerdo importantísimo para él.¹⁷ Y también en *El proceso*, el contrapicado del comienzo marca el punto de partida de los esfuerzos del héroe que se desespera por saber lo que la justicia puede reprocharle. El segundo caso aparece en la mayoría de las escenas en profundidad transversal de *Ciudadano Kane*, donde cada una corresponde a una capa de pasado que mueve a preguntarse: ¿aquí es donde se esconde el secreto virtual, Rosebud? Y en *Mister Arkadin*, donde los personajes sucesivos son capas de pasado, relevos hacia otras capas, todas coexistentes en relación con el esfuerzo inicial contraído. Se advierte que por sí misma la imagen-recuerdo tiene escaso interés, pero que supone dos cosas que la rebasan: una variación de las capas de pasado puro

16. *MM*, pág. 184 (31): las dos formas de la memoria son las «capas de recuerdos» y la «contracción» del presente.

17. Bazin analizó repetidas veces esta escena de la cocina, pero sin hacerla depender de la función de memoración que en ella se ejerce (o que intenta ejercerse). Sin embargo, lo mismo suele suceder en Wyler, ligada como está la profundidad al reencuentro de dos personajes: es el caso de un plano-secuencia de *Los mejores años de nuestra vida* analizado por Bazin en su artículo sobre Wyler; pero también el de un plano de *Gezabel* analizado por Mitry, donde dos personajes se reencuentran y se enfrentan en una suerte de desafío de la memoria (la heroína vuelve a llevar su vestido rojo...). En este último ejemplo, la profundidad de campo opera una contracción máxima, que un campo-contracampo no podría producir: la cámara está en contrapicado detrás de uno de los personajes, y capta a la vez la mano crispada de uno y el rostro estremecido del otro (Mitry).

donde se la puede hallar, una contracción del actual presente del que parte la búsqueda sin cesar reemprendida. La profundidad de campo irá de la una a la otra, de la extrema contracción a las grandes capas y a la inversa. Welles «deforma el espacio y el tiempo a la vez, los dilata y los estrecha por turno, domina una situación o se hunde en ella».¹⁸ Los picados y contrapicados forman contracciones, como los travellings oblicuos y laterales forman capas. La profundidad de campo se alimenta en estas dos fuentes de la memoria. No la imagen-recuerdo (o el flash-back) sino el esfuerzo actual de evocación, para suscitarla, y la exploración de las zonas virtuales de pasado, para encontrarla, seleccionarla, hacerla bajar.

Muchos críticos consideran hoy la profundidad de campo como un procedimiento técnico que podría estar ocultando otras aportaciones más importantes de Welles. Es verdad que esas aportaciones existen, pero la profundidad sigue conservando toda su importancia, más allá de la técnica, si se la considera como una función de memoración, es decir, como una figura de la temporalización. De ella derivan toda clase de aventuras de la memoria que no son tanto accidentes psicológicos como avatares del tiempo, trastornos de su constitución. Los films de Welles desarrollan estos trastornos conforme una progresión rigurosa. Bergson distinguía dos grandes casos: el recuerdo pasado aún puede ser evocado en una imagen, pero ésta ya no sirve para nada, porque el presente del que parte la evocación ha perdido su prolongamiento motor que haría que la imagen fuese utilizable; o bien el recuerdo ni siquiera puede ser evocado en imagen, aunque subsista en una región de pasado, pues el actual presente ya no puede alcanzarlo. Unas veces los recuerdos «todavía son evocados pero ya no pueden aplicarse sobre percepciones correspondientes»; otras, «la evocación misma de los recuerdos está impedida».¹⁹ Hallamos el equivalente dramático de estos casos en los films de Welles donde la temporalización opera por la memoria.

Todo comienza con *Ciudadano Kane*. Se dijo a menudo que

18. JEAN COLLET, «La soif du mal, ou Orson Welles et la soif d'une transcendance», *Orson Welles, Etudes cinématographiques*, pág. 115 (en un solo punto disintimos de este texto, el de la llamada a una trascendencia, punto que trataremos más adelante).

19. *MM*, pág. 253 (118-119): son, según Bergson, las dos formas principales de las enfermedades de la memoria.

la profundidad interiorizaba el montaje en la escena, en la puesta en escena, pero esto sólo es verdad en parte. El plano-secuencia es sin duda una capa de pasado, con sus nebulosas y sus puntos brillantes que van a alimentar a la imagen-recuerdo y a determinar lo que ella retiene de un antiguo presente. Pero el montaje subsiste como tal en sus otros tres aspectos: la relación de los planos-secuencias o capas de pasado con los planos cortos de presentes que pasan; la relación de las capas entre sí, unas con otras (como decía Burch, cuanto más largo es un plano, más importante es saber dónde y cómo terminarlo); la relación de las capas con el actual presente contraído que las evoca. En este sentido, cada testigo de *Ciudadano Kane* tiene su esfuerzo de evocación que corresponde a la capa de pasado a la cual se consagra. Pero todos estos esfuerzos coinciden en la actualidad «Kane acaba de morir, Kane ha muerto», que constituye una suerte de punto fijo dado desde el inicio (también en *Mister Arkadín* y en *Otelo*). Y precisamente todas las capas de pasado, la infancia, la juventud, el adulto y el viejo coexisten en relación con la muerte como punto fijo. De este modo, si bien el montaje sigue siendo en Welles el acto cinematográfico por excelencia, de todas formas su sentido cambia: en lugar de producir a partir del movimiento una imagen indirecta del tiempo, va a organizar el orden de coexistencias o las relaciones no cronológicas en la imagen-tiempo directa. Diversas capas de pasado serán evocadas y encarnarán sus aspectos en imágenes-recuerdo. Y el tema será el mismo una y otra vez: ¿es aquí donde yace el recuerdo puro «Rosebud»? Rosebud no podrá ser encontrado en ninguna de las regiones exploradas, aunque esté en una de ellas, en la de la infancia, pero tan enterrado que sólo se puede pasar al lado. Más aún, cuando Rosebud se encarna por su propio movimiento en una imagen, es literalmente «para nadie», en el fuego del hogar donde arde el trineo arrojado a él. Rosebud hubiera podido ser cualquier cosa, pero además, por ser algo, desciende en una imagen que arde a su vez y que no sirve para nada, que no interesa a nadie.²⁰ De este modo arroja una sospecha sobre todas las capas de pasado evocadas antes

20. Contrariamente a los parangones arbitrarios, AMENGUAL tiene razón cuando opone punto por punto Rosebud (o la bola de vidrio) con la Magdalena de Proust: no hay en Welles ninguna búsqueda del tiempo perdido. Véase *Etudes cinématographiques*, págs. 64-65.

por tal o por cual personaje, incluso involucrado: las imágenes a las que dieron lugar eran, quizá, igualmente vanas, pues ya no hay presente que las acoja y Kane ha muerto en soledad, experimentando el vacío de toda su vida, la esterilidad de todas sus capas.

En *El cuarto mandamiento* ya no se trata de una sospecha inducida por la singularidad «Rosebud», sino de una certidumbre que golpea en la integridad del conjunto. Las capas de pasado aún son evocables y evocadas: el matrimonio por soberbia de Isabelle, la infancia de George, su juventud, la familia Amberson... Pero las imágenes obtenidas ya no sirven para nada, porque ya no pueden insertarse en un presente que las prolongaría en acción: la ciudad se transformó demasiado, la nueva motricidad de los automóviles suplantó a la motricidad de las carretas, el presente cambió tanto que los recuerdos ya no son utilizables. Por eso el film no comienza por una muerte sino por un comentario que precede a cualquier imagen y que encuentra su conclusión cuando se produce la caída de la familia: «Sucedió, pero los que querían asistir estaban muertos, y los que estaban vivos habían olvidado al hombre y sus propios anhelos.» Los recuerdos han perdido toda prolongación y ni siquiera sirven para alegrar a los profetas, a los malintencionados o a los vengadores. La muerte está tan bien infiltrada que no hace falta una muerte al comienzo. Todas las evocaciones coinciden con muertes, y todas las muertes coinciden con la muerte sublime del mayor, en el transcurso del film: «El sabía que tenía que prepararse para penetrar en una región desconocida donde ni siquiera estaba seguro de que se lo reconocería como un Amberson.» Los recuerdos caen en el vacío, porque el presente se ha escabullido y corre por otra parte, sustrayéndoles toda inserción posible. Es dudoso, no obstante, que Welles quiera simplemente mostrar la vanidad del pasado. Puede que haya un nihilismo en Welles, pero no es éste. La muerte como punto fijo tiene otro sentido. Esto es más bien lo que aparece, y ya lo había hecho en *Ciudadano Kane*: en cuanto alcanzamos las capas de pasado, es como si las ondulaciones de una gran ola nos llevaran, el tiempo pierde los estribos, entramos en la temporalidad como estado de *crisis permanente*.²¹

21. «La base misma de la existencia es trágica. El hombre no vive, como se nos repite, una crisis pasajera. Todo es crisis desde siempre»

Con *La dama de Shanghai* se da un tercer paso. Porque hasta entonces las capas de pasado desbordaban por todas partes a las imágenes-recuerdo; pero su evocación les hacía producir esta clase de imágenes aun si ellas permanecían flotantes y no tenían más explicación que la muerte. Ahora la situación es muy diferente: las capas o regiones de pasado siguen ahí, todavía se distinguen, y sin embargo ya no son evocables, ya no hay ninguna imagen-recuerdo que las acompañe. Pero entonces, ¿cómo se destacan si no hay ninguna imagen-recuerdo que las avale y encuentre en ellas una marca? Se diría que el pasado surge en sí mismo pero en forma de personalidades independientes, alienadas, desequilibradas, en cierto modo larvales, fósiles extrañamente activos, radiactivos, inexplicables en el presente donde surgen, tanto más nocivos y autónomos. Ya no son recuerdos, sino alucinaciones. Ahora el testimonio del pasado lo da la locura, la personalidad escindida. La historia de *La dama de Shanghai* es la de un héroe al principio ingenuo apresado en el pasado de los otros, captado, atrapado (en esto hay una semejanza con los temas de Minnelli, sin que se pueda hablar de una influencia que disgustaría a Welles). Son tres personajes en desequilibrio, en cierto modo tres capas de pasado que sumergen al héroe sin que éste pueda evocar nada de estas capas, ni tampoco elegir alguna. Es Grisby, el hombre que surge como un demonio a resorte; y en esta capa el hombre se encontrará perseguido por asesinato, cuando en apariencia se le proponía un asesinato trucado. Es el abogado Bannister, con su bastón, su parálisis, su claudicación monstruosa, que proponiéndole una defensa segura querrá lograr su condena. Es la mujer, la reina demente del barrio chino, de la que está locamente enamorado mientras que ella se sirve de su amor desde el fondo de un pasado indescifrable venido de Oriente. El héroe enloquece tanto más cuanto que no puede reconocer nada de estos pasados, que se encarnan en personalidades alienadas, tal vez proyecciones de la suya ahora independizadas.²²

(citado por MICHEL ESTÈVE, «Notes sur les fonctions de la mort dans l'univers de Welles», *Études cinématographiques*, pág. 41).

22. El héroe es un hombre corriente, pero «consciente de su locura». Enfrentado a esos pasados que él no conoce ni reconoce, dirá: «Me creía presa del delirio, después recuperé la razón y fue entonces cuando me creí loco.» GÉRARD LEGRAND demuestra que se pueden concebir dos niveles:

Y todavía los Otros existen, tienen una realidad y conducen el juego en *La dama de Shanghai*. En *Mister Arkadin* se dará un cuarto paso: ¿cómo volver invocable *el propio pasado*? El héroe tiene que fingir amnesia para lanzar a un investigador que debe encontrar a las personalidades larvales que emanan de las regiones de ese pasado, frecuentadoras de lugares diversos que ya no son más que paradas en la exploración del tiempo. Siguiendo las huellas de la investigación, Arkadin asesinará a estos testigos uno por uno. Pretende recuperar todas sus escisiones en una unidad paranoica grandiosa que ya no conocería más que un presente sin memoria y, por último, la verdadera amnesia. El nihilismo de Welles halla su fórmula heredada de Nietzsche: suprimid vuestros recuerdos, o suprimiros a vosotros mismos... Si todo comienza y termina con la desaparición de Arkadin, como en *Ciudadano Kane*, esto no impide, de film en film, la inexorable progresión: Welles ya no se contenta con mostrar la inutilidad de una evocación del pasado en un estado permanente de crisis del tiempo; muestra la imposibilidad de toda evocación, el devenir-imposible de la evocación, en un estado del tiempo más fundamental todavía. Las regiones de pasado conservarán su secreto, y la llamada al recuerdo queda vacía. Tampoco el investigador dirá lo que sabe, pero, bajo la presión del tiempo, suplicará a la hija decir que él se lo ha dicho.

*El proceso se eslabona con Mister Arkadin. ¿En qué capa del pasado buscará el héroe la falta de la que es culpable? Aquí ya no hay nada evocable, todo es alucinatorio. Personajes coagulados y estatua velada. Están la región de las mujeres, la región de los libros, la de la infancia y las chiquillas, la del arte, la de la religión. El presente no es más que una puerta vacía a partir de la cual no es posible evocar el pasado, pues éste, mientras el héroe esperaba, se marchó. Cada región del pasado será explorada en esos planos largos cuyo secreto Welles posee: por ejemplo, la larga carrera por un zarzo alargado, mientras una jauría de chiquillas vociferantes persigue al héroe (*La dama de Shanghai* mostraba ya una carrera análoga del pseudoasesino*

Welles actor, que interpreta al personaje de O'Hara, en vacío, como so-námbulo alucinado; Welles autor, que se proyecta en los tres personajes alucinantes (*Positif*, n.º 256, junio de 1982).

por un espacio con aberturas de luz). Pero las regiones de pasado ya no entregan imágenes-recuerdo, ofrecen presencias alucinatorias: las mujeres, los libros, las chiquillas, la homosexualidad, los cuadros. Pero se diría que en todo esto ciertas capas se han hundido y otras se han elevado, de tal manera que aquí y allá se yuxtaponen tal o cual edad y tal o cual otro, como en arqueología. *Ya no se puede decidir nada*: ahora las capas coexistentes yuxtaponen sus segmentos. El libro más serio es también un libro pornográfico, los adultos más amenazadores son también niños castigados, las mujeres están al servicio de la justicia pero la justicia quizá esté conducida por chiquillas, y la secretaria del abogado, con sus dedos palmeados, ¿es una mujer, una chiquilla, un legajo voluminoso? Se diría que al fracturarse y desequilibrarse, las regiones de pasado han entrado en el elemento de un justicia superior que las mezcla, de un pasado en general donde las existencias se pagan la una a la otra el precio de su injusticia (según una fórmula presocrática). El logro de Welles en función de Kafka es haber sabido mostrar de qué modo regiones espacialmente distantes y cronológicamente distintas, se comunicaban entre sí, en el fondo de un tiempo ilimitado que las hacía contiguas: para eso sirve la profundidad de campo, las casillas más alejadas se comunican directamente en el fondo.²³ Pero ¿cuál es el fondo común a todas las capas, de dónde salen y dónde vuelven a caer, fracturándose? ¿Cuál es esa justicia superior cuyas regiones son precisamente los auxiliares?

Las capas de pasado existen, son estratos, y de ellos tomamos nuestras imágenes-recuerdo. Pero o bien no son utilizables a causa de la muerte como presente permanente, la región más contraída; o bien ni siquiera son evocables, porque se rompen y se dislocan, se dispersan en una substancia no estratificada. Y quizá las dos se reúnen, quizá sólo en el punto contraído de la muerte hallamos la substancia universal. Pero no es una confusión, son dos estados diferentes del tiempo, el tiempo como

23. La topografía de *El proceso* (y también de *El castillo*) apela a una profundidad de campo: lugares muy distantes o incluso opuestos en primer plano, son contiguos en el segundo. A tal punto que el espacio, como dice MICHEL CIMENT, no cesa de desaparecer: «El espectador, a medida que el film transcurre, pierde todo sentido espacial, y en lo sucesivo la casa del pintor, el tribunal y la iglesia se comunican entre sí» (*Les conquérants d'un nouveau monde*, Gallimard, pág. 219).

crisis perpetua y, más profundamente, el tiempo como materia primera, inmensa y aterradora, como universal devenir. Hay un texto de Herman Melville que parece especialmente destinado a Welles: vamos de cinta en cinta, de estrato en estrato en el seno de la pirámide, al precio de horrendos esfuerzos, y todo esto para descubrir que en la cámara funcraria no hay nadie, a menos que comience aquí la «substancia no estratificada».²⁴ No es sin duda un elemento trascendente, sino una justicia inmanente, la Tierra, y su orden no cronológico en tanto que cada uno de nosotros nace directamente de ella y no de unos padres: autoctonía. En ella morimos y expiamos nuestro nacimiento. Los héroes de Welles mueren en general boca abajo, el cuerpo ya por tierra y arrastrándose, reptando. Todos los estratos coexistentes se comunican y yuxtaponen en un medio vital fangoso. La tierra como tiempo primordial de los autóctonos. Y esto es lo que ve la corte de los grandes personajes de Welles: el héroe de *Sed de mal* muere en la tierra húmeda y negruzca, el de *El proceso* muere en el agujero de la tierra, pero ya el mayor Amberson agonizante musitaba con esfuerzo: «Y nosotros, nosotros hemos salido de la tierra... así que de todas formas teníamos que estar en la tierra...» La tierra ha podido hundirse bajo las aguas para mantener a sus monstruos primitivos, como en la escena del acuario y el relato de los tiburones de *La dama de Shanghai*. Y Macbeth, sobre todo *Macbeth*. Aquí supo ver Bazin el elemento de los personajes de Welles: «Ese decorado de cartón alquitranado, esos escoceses bárbaros, vestidos con pieles de animales y blandiendo unas especies de lanzacruces de madera nudosa, esos parajes insólitos chorreando agua dominados por brumas que jamás dejan adivinar un cielo donde es dudoso que haya estrellas, forman literalmente un universo de prehistoria, no la de nuestros antepasados los galos o los celtas, sino de una prehistoria de la conciencia cuando nacían el tiempo y el pecado, cuando el cielo y la tierra, el agua y el fuego, el bien y el mal todavía no habían sido distintamente separados.»²⁵

24. HERMAN MELVILLE, *Pierre ou les ambiguïtés*, Gallimard.

25. BAZIN, *Orson Welles*, Ed. du Cerf, pág. 90. MICHEL CHION encuentra el mismo motivo en la apertura de *Ciudadano Kane*: «Sobre una música cavernosa, arcaica, paisajes inconexos se suceden en una atmósfera de caos primitivo, de revoltijo donde los elementos, la tierra y el agua, aún están mezclados. Unicas huellas de vida, monos, referencia a un pasado

3

Quizá Resnais es quien está más cerca de Welles, quizá sea su discípulo más independiente, el más creador, el que transforma enteramente el problema. En Welles subsiste un punto fijo, incluso si se comunica con la tierra (contrapicado). Es un presente ofrecido a la vista, la muerte de alguien, dada al comienzo unas veces y otras prefigurada. También es un presente sonoro, la voz del recitante, la voz en off, y constituye un centro radiofónico cuya función en el cine de Welles es fundamental.²⁶ Todos los estratos o capas de pasado coexisten y se confrontan precisamente en relación con ese punto fijo. Ahora bien, la primera novedad aportada por Resnais es la desaparición del centro o punto fijo. La muerte no fija un actual presente, tantos muertos hay habitando las capas de pasado («9 millones de muertos habitan este paisaje», «200 000 muertos en 9 segundos...»). La voz en off ya no es central, bien sea porque entra en relaciones de disonancia con la imagen visual, bien sea porque se divide o se multiplica (las voces diferentes que dicen «he nacido...» en *Mon oncle d'Amérique*). Como regla general, el presente se pone a flotar, incierto, dispersado en el ir y venir de los personajes o ya absorbido por el pasado.²⁷ Hasta en la máquina de remontar el tiempo (*Je t'aime je t'aime*), el presen-

prehumano...» (*La voix au cinéma, Cahiers du cinéma*, Editions de l'Étoile, pág. 78).

26. MICHEL CHION, recordando la influencia que la radio no cesó de ejercer sobre Welles, habla de una «inmovilidad central de la voz», incluso cuando se trata de la voz de personajes en movimiento. Y, paralelamente, los cuerpos móviles tienden a una inercia masiva que va a encarnar el punto fijo de la voz. Véase «Notes sur la voix chez Orson Welles», *Orson Welles, Cahiers du cinéma*, pág. 93.

27. En *Hiroshima mon amour*, el presente es el lugar de un olvido que recae ya sobre sí mismo, y el personaje del japonés está como difuminado. En *El año pasado en Marienbad*, MARIE-CLAIRE ROPARS resume el conjunto en la siguiente forma: «En el momento en que el relato, imaginario o no, de un primer encuentro en Marienbad, acabó de alcanzar al segundo encuentro y de modificarlo, en ese momento la historia presente de ese segundo encuentro cae a su vez en el pasado, y la voz del narrador recomienza a evocarlo en imperfecto, como si ya se anunciara un tercer encuentro, relegando a la sombra el que acaba de tener lugar, como si en realidad toda esta historia no cesara nunca de ser pasada...» (*L'écran de la mémoire*, Seuil, pág. 115).

te que se define por los cuatro minutos de descompresión necesarios no tendrá tiempo para fijarse, para contarse, sino que enviará al cobayo a niveles siempre diversos. En *Muriel*, la nueva Boulogne no tiene centro, como tampoco el apartamento de muebles transitorios: ninguna de las personas tiene presente, salvo quizá la última, que sólo encuentra el vacío. En resumen, la confrontación de las capas se efectúa directamente, y cada una puede servir de presente relativo a la otra: Hiroshima será para la mujer el presente de Nevers, pero Nevers será para el hombre el presente de Hiroshima. Resnais había comenzado por una memoria colectiva, la de los campos de concentración nazis, la de Guernica, la de la Biblioteca nacional. Pero él descubre la paradoja de una memoria de dos, de una memoria de varios: los diferentes niveles de pasado ya no remiten a un mismo personaje, a una misma familia o a un mismo grupo, sino a personajes completamente distintos, a lugares no comunicantes que componen una memoria mundial. Accede a una relatividad generalizada y llega hasta el final de lo que en Welles era tan sólo una dirección: construir «alternativas indecibles» entre capas de pasado. Ello también permite comprender su antagonismo con Robbe-Grillet, y la ambigüedad fecunda de la colaboración entre los dos autores: una arquitectura de la memoria capaz de explicar o desarrollar los niveles de pasado coexistentes, y no ya un arte de las puntas apto para implicar presentes simultáneos. En ambos casos el centro o el punto fijo desaparecen, pero de maneras opuestas.²⁸

Intentemos elaborar unas fichas técnicas que marcarían en ciertos films de Resnais un orden de progresión, más que una dialéctica y unas oposiciones. *Je t'aime je t'aime*: pese al aparato de ciencia-ficción, constituye la figura más simple del tiempo, porque en ella la memoria concierne a un solo personaje. Ciertamente es que la máquina-memoria no consiste en recordar, sino en revivir un instante preciso del pasado; pero lo que es posible para el animal, para el ratón, no lo es para el hombre. Para el hombre, el instante pasado es como un punto brillante que pertenece a una capa, y no puede ser desprendido de ella. Instante ambiguo, participa incluso de dos capas, el amor por Catrine y la declina-

28. BERNARD PINGAUD fue quien más insistió sobre esta desaparición del punto fijo en Resnais (por oposición a Welles), ya en *Hiroshima mon amour*: véase *Premier plan*, n.º 18, octubre de 1961.

ción de este amor.²⁹ A tal extremo que el héroe sólo podrá revivirlo recorriendo de nuevo esas capas, y recorriendo desde ese momento muchas otras (antes de conocer a Catrine, después de la muerte de Catrine...). De este modo, toda clase de regiones se mezclan en la memoria de un hombre que salta de una a otra, y parecen emerger una por vez de una ciénaga original, universal chapoteo encarnado por la naturaleza eterna de Catrine («eres mar quieta, eres una ciénaga, noche, lodo... hueles a marea baja...»). *El año pasado en Marienbad* es una figura más compleja porque la memoria es de dos personajes. Pero es una memoria todavía común, pues se relaciona con los mismos datos, afirmados por uno y negados o denegados por el otro. En efecto, el personaje X gravita sobre un circuito de pasado que comprende a A como punto brillante, como «aspecto», mientras que A se encuentra en regiones que no comprenden a X o que sólo lo comprenden de una manera nebulosa. ¿A se dejará atraer hacia la capa de X, o bien ésta será desgarrada, dislocada por las resistencias de A, que se enrolla en sus propias capas? *Hiroshima mon amour* complica aún más la situación. Hay dos personajes pero cada uno tiene su propia memoria, ajena a la del otro. Ya no hay nada en común. Son como dos regiones de pasado inconmensurables, Hiroshima, Nevers. Y mientras que el japonés se niega a que la mujer penetre en su propia región («Lo he visto todo... todo... —No has visto nada de Hiroshima, nada...»), la mujer atrae a la suya al japonés voluntario y consentidor, hasta cierto punto. ¿No es para cada uno una manera de olvidar su propia memoria y de hacerse una memoria de dos, como si ahora la memoria se volviera mundo y se desprendiera de sus personas? *Muriel*: dos memorias también, marcada cada una de ellas por una guerra, Boulogne, Argelia. Pero esta vez cada una comprende varias capas o regiones de pasado que remiten a personajes diferentes: tres niveles alrededor de la carta de Boulogne (aquel que escribió la carta, aquel que la envió o no la envió, aquella que no la recibió), dos niveles alrededor de la guerra de Argelia (el joven soldado y el ho-

29. Se trata del instante preciso en que se supone que la máquina va a elevar al héroe, minuto en que él salía del agua en la playa, y que será reanudado y modificado en todo el film. GASTON BOUNOURE dice: «Claude ha nadado, nada y nadará alrededor de ese minuto en el cual se encierra toda su vida. Incorruptible e inaccesible, ese minuto centellea como un diamante en el laberinto del tiempo» (*Alain Resnais*, Seghers, pág. 86).

telero). Es una memoria-mundo, de varias personas y de varios niveles, que se desmienten, se denuncian o se atrapan mutuamente. *La guerre est finie* no marca a nuestro juicio una mutación, un retorno al presente, sino una profundización del mismo problema. El presente del héroe es tan sólo una «edad», una cierta edad de España que nunca se da como presente. Está la edad de la guerra civil, a la que el comité en el exilio permanece fijado. Está la nueva edad de los jóvenes terroristas radicales. Y el presente del héroe «permanente» de la organización, no es sino una edad de España, nivel que se distingue del de la guerra civil tanto como de la joven generación que no la vivió. Lo que aparece como pasado, presente, futuro, son asimismo tres edades de España, en forma tal que se produzca algo nuevo, bien sea decidiendo entre ellas, bien en las lindes de lo indecible. La idea de edad tiende a distinguirse, a cobrar un alcance político, histórico y hasta arqueológico autónomo. *Mon oncle d'Amérique* podrá continuar esta exploración de las edades: tres personajes que tienen cada uno varios niveles, varias edades. Hay constantes: cada edad, cada capa se definirá por un territorio, líneas de fuga, bloqueos de estas líneas; son las determinaciones topológicas, cartológicas, propuestas por Laborit. Pero de una edad a la otra y de un personaje al otro la repartición varía. Las edades pasan a ser edades del mundo, con sus variaciones, porque conciernen a los animales mismos (el hombre y el ratón encuentran un destino común, contrariamente a lo que sucedía en *Je t'aime je t'aime*), pero también porque conciernen a un cosmos sobrehumano, la isla y su tesoro. Es el sentido en el que Bergson hablaba de duraciones inferiores y superiores al hombre, todas coexistentes. Por último, *La vie est un roman* desarrolla por sí misma la idea de tres edades del mundo, tres edades del castillo, tres edades coexistentes referidas a lo humano, pero cada una poseyendo y absorbiendo a sus propios personajes en lugar de referirse todas a personas determinadas: la edad de lo Antiguo y la utopía; la edad de lo Moderno y el coloquio, la organización tecno-democrática; la edad de la Infancia y la leyenda. Con la obra de Resnais, de un extremo a otro, nos hundimos en una memoria que rebosa las condiciones de la psicología, memoria de dos, memoria de varios, memoria-mundo, memoria-edades del mundo.

Pero la pregunta permanece intacta: ¿qué son las capas de

pasado en el cine de Resnais, se trate de niveles de una misma memoria, de regiones de varias memorias, de constitución de una memoria-mundo o de exposición de las edades del mundo? Aquí es preciso distinguir varios aspectos. En primer lugar, cada capa de pasado es un continuo. Los travellings de Resnais se hicieron célebres porque definen o más bien construyen continuos, circuitos de velocidad variable, siguiendo las anaquele-rías de la Biblioteca nacional, sumergiéndose en los cuadros de tal o cual período de Van Gogh. Pero, dentro de un género, cada continuo parece caracterizarse por ser maleable. Es lo que los matemáticos llaman «la transformación del panadero»: un cuadrado se puede estirar hasta formar un rectángulo cuyas dos mitades formarán un nuevo cuadrado, a tal punto que la superficie total se redistribuye con cada transformación. Si se considera una región de esta superficie, por más pequeña que sea, dos puntos infinitamente próximos acabarán por estar separados, al cabo de cierto número de transformaciones cada uno habrá acabado en una mitad.³⁰ Cada transformación tiene una «edad interna», y hasta habrá una coexistencia de capas o continuos de edades diferentes. Esta coexistencia o estas transformaciones forman una topología. Por ejemplo, los diferentes cortes correspondientes a cada uno de los personajes de *Mon oncle d'Amérique* o los diversos períodos de *Van Gogh*: otros tantos estratos. En *El año pasado en Marienbad*, la situación de dos personajes, A y X, es tal que X se posa sobre una capa donde está muy próxima a A, mientras que A se encuentra sobre una capa de otra edad en la que ella está, por el contrario, distante y separada de X. Aquí no son únicamente los acusados caracteres geométricos sino que es el tercer personaje, M, quien testimonia la transformación de un mismo con-

30. Se hallará un examen de las transformaciones del panadero, y de la noción de edad que les corresponde, en PRIGOGINE y STENGERS, *La nouvelle alliance*, págs. 245-257. Los autores sacan consecuencias originales, en relación con Bergson. Hay en efecto una estrecha relación entre las transformaciones de Prigogine y las secciones del cono bergsonian. De todo esto retenemos tan sólo los aspectos más simples, los menos científicos. Se trata, en efecto, de demostrar que Resnais no aplica los datos de la ciencia al cine, sino que con sus propios recursos cinematográficos crea algo que tiene su correspondiente en las matemáticas y la física (no menos que en la biología, explícitamente invocada por *Mon oncle d'Amérique*). Puede hablarse de una relación implícita entre Resnais y Prigogine tanto como de una relación implícita entre Godard y René Thom.

tinuo. El problema de saber si dos continuos de diferente género, provisto cada uno de una «edad media», pueden homologarse a su vez con la transformación de lo mismo, aparece con *Hiroshima mon amour*, de manera tal que uno sea una modificación del otro en todas sus regiones: Hiroshima-Nevers (o de un personaje al otro en *Mon oncle d'Amérique*). La noción de edad, de edades del mundo, de edades de la memoria está profundamente justificada en el cine de Resnais: los acontecimientos no se suceden simplemente, no tienen meramente un curso cronológico, sino que sin cesar se reestructuran según su pertenencia a tal o cual capa de pasado, a tal o cual continuo de edad, todos coexistentes. ¿Conoció X a A o no la conoció? Y en *Je t'aime je t'aime*, ¿mató Ridder a Catrine o fue un accidente? ¿Se envió la carta en *Muriel*, sin llegar a destino? ¿Quién la escribió? Son alternativas indecibles entre capas de pasado, porque sus transformaciones son estrictamente probabilísticas desde el punto de vista de la coexistencia de las edades. Todo depende de la capa sobre la cual nos instalamos. Una vez más reaparece la diferencia entre Resnais y Robbe-Grillet: lo que uno obtiene mediante la discontinuidad de las puntas de presente (saltos), el otro lo consigue mediante la transformación de las capas continuas de pasado. Hay en Resnais un probabilismo estadístico muy diferente del indeterminismo de tipo «cuántico» de Robbe-Grillet.

Y sin embargo Resnais conquista tanto lo discontinuo como Robbe-Grillet la continuidad. Se trata del segundo aspecto que aparece en Resnais, derivado del primero. En efecto, las transformaciones o nuevas reparticiones de un continuo desembocarán siempre y por fuerza en una fragmentación: una región, por pequeña que sea, se fragmentará, al mismo tiempo que cada uno de sus puntos más cercanos pasará a una mitad; toda región de un continuo «podrá comenzar por deformarse de manera continua, pero acabará cortada en dos, y sus partes se fragmentarán a su vez» (Stengers). *Muriel*, y sobre todo *Je t'aime je t'aime*, manifiestan en máximo grado esta inevitable fragmentación de las capas de pasado. Pero ya *Van Gogh* hace coexistir períodos de los que el último, el provenzal, acelera los travellings a través de las telas y multiplica asimismo los planos de corte, extiende los fundidos al negro bajo un «montaje

cortado» que termina en un negro profundo.³¹ En síntesis, los continuos estratos no cesan de fragmentarse al mismo tiempo que se reorganizan, de una edad a la otra. En *Je t'aime je t'aime*, una perpetua mezcla acercará lo que era lejano y alejará lo próximo. El continuo no cesa de fragmentarse para dar otro continuo, él mismo en fragmentación. Las fragmentaciones son inseparables de la topología, es decir, de la transformación de un continuo. Hay aquí un acento técnico esencial para el cine. Al igual que en Welles, como veremos, el montaje corto no se opone a las panorámicas y travellings: es su estricto correlato e indica la edad de su transformación. Como decía Godard, Resnais puede hacer un travelling con dos planos fijos, pero también producir una fragmentación por travelling, como del río japonés a los muelles del Loire.³² Quizás en *Providence* el corte y el continuo alcanzan su más elevada unidad: el primero reúne los estados de cuerpos (crepitaciones orgánicas), los estados de mundo (tormenta y trueno), los estados de la historia (ráfaga de ametralladoras, estallido de bombas), mientras que el segundo se encarga de las redistribuciones y transformaciones de estos estados. Lo mismo que en matemáticas, los cortes no indican soluciones de continuidad sino reparticiones variables entre los puntos del continuo.

En tercer lugar, en sus trabajos preparatorios Resnais nunca ocultó su interés por la biografía completa de los personajes, por una minuciosa cartografía de los lugares que frecuentan y sus itinerarios, por el trazado de auténticos diagramas: ni siquiera *El año pasado en Marienbad* escapará a esta exigencia. Es que las biografías permiten determinar las diferentes «edades» de cada personaje. Pero además cada mapa corresponde a una edad, es decir, a un continuo o a una capa de pasado. Y el día-

31. Véase RENÉ PRÉDAL, *Alain Resnais, Etudes cinématographiques*, pág. 23.

32. Por su fuerza y su densidad, uno de los más bellos libros sobre Resnais es el de GASTON BOUNOURE. El es el primero en establecer entre los cortos y los largometrajes unas relaciones que esclarecen a unos por los otros. Comprende la memoria en Resnais como una memoria-mundo que desborda infinitamente al recuerdo y moviliza todas las facultades (por ejemplo, pág. 72). Y sobre todo analiza la relación del plano continuo y el montaje *cortado* como dos correlatos: véase su comentario de *Muriel*, de lo que él llama «estaciones» (lo que nosotros llamamos «edades»), y de la identidad corte-continuo, corte-deslizamiento (págs. 62-65). Sobre la fragmentación en *Muriel*, véase asimismo DIDIER GOLDSCHMIDT, «Boulogne mon amour», *Cinématographe*, n.º 88, abril de 1983.

grama es el conjunto de las transformaciones del continuo, la apilación de los estratos o la superposición de las capas coexistentes. Así pues, los mapas y diagramas subsisten como partes integrantes del film. Los mapas aparecen primero como descripciones de objetos, lugares y paisajes: series de objetos sirven de testigos en *Van Gogh* y después en *Muriel* y en *Mon oncle d'Amérique*.³³ Pero estos objetos son ante todo funcionales, y en Resnais la función no es el simple uso del objeto, es la función mental o el nivel de pensamiento que le corresponden: «Resnais concibe el cine no como un instrumento de representación de la realidad, sino como el mejor medio para acercarse al funcionamiento psíquico.»³⁴ *Van Gogh* se proponía ya tratar las cosas pintadas como objetos reales cuyas funciones serían el «mundo interior» del artista. Y lo que vuelve a *Nuit et brouillard* tan desgarrador es que, a través de las cosas y las víctimas, Resnais logra mostrar no sólo el funcionamiento del campo de concentración, sino también las funciones mentales, frías, diabólicas, casi imposibles de comprender, que presiden su organización. En la Biblioteca nacional, los libros, carretillas, anaqueles, escaleras, ascensores y pasillos constituyen los elementos y niveles de una gigantesca memoria donde los propios hombres ya no son más que funciones mentales, o «mensajeros neurónicos».³⁵ En virtud de este funcionalismo, la cartografía es esencialmente mental, cerebral, y Resnais siempre dijo que lo que le interesaba era el cerebro, el cerebro como mundo, como memoria, como «memoria del mundo». Resnais accede a un cine, crea un cine que no tiene más que un único personaje, el Pensamiento, de la manera más concreta. En este sentido cada mapa es un continuo mental, es decir, una capa de pasado que pone en correspondencia una distribución de las funciones con una repartición de los objetos. El método cartográfico de Resnais,

33. MARIE-CLAIRE ROPARS-WUILLEUMIER, pág. 69: «No es casual [en *Muriel*] que todo empiece en primeros planos alternados de objetos cotidianos, un picaporte, un hervidor, y termine en un apartamento vacío donde se petrifican unas rosas que de pronto parecen artificiales». Y ROBERT BENAYOUN: «En la apertura de *Mon oncle d'Amérique*, Resnais hace desfilar un catálogo de objetos testigos en yuxtaposición con paisajes o retratos, sin establecer ninguna prelación entre ellos» (*Alain Resnais, arpenteur de l'imaginaire*, Stock, pág. 185). Véase el capítulo de RENÉ PRÉDAL, «Des objets plus parlants que les êtres».

34. YOUSSEF ISHAGHOUPOUR, *D'une image à l'autre*, Médiations, pág. 182.

35. BOUNOURE, pág. 67.

y de coexistencia de los mapas, se distingue del método fotográfico de Robbe-Grillet y de su simultaneidad de instantáneas, aun cuando ambos desemboquen en un producto común. El diagrama de Resnais será una superposición de mapas que define un conjunto de transformaciones de capa en capa, con redistribuciones de funciones y fragmentaciones de objetos: las edades superpuestas de Auschwitz. *Mon oncle d'Amérique* será una gran tentativa de cartografía mental diagramática donde los mapas se superponen y se transforman, dentro de un mismo personaje y de un personaje al otro.

Pero, en cuarto lugar, lo que parece problemático es el acento sobre la memoria. Es evidente que si reducimos la memoria a la imagen-recuerdo y al flash-back, Resnais no le concede ningún privilegio y tiene muy poco que ver con ella: no será nada difícil demostrar que los sueños y pesadillas, las fantasías, las hipótesis y anticipaciones, todas las formas de lo imaginario son más importantes que los flashes-back.³⁶ Sin duda, hay célebres flashes-back en *Hiroshima mon amour*, pero en *El año pasado en Marienbad* ya no se sabe lo que es o no es flash-back, y en *Muriel* no los hay, como tampoco en *Je t'aime je t'aime* («no hay ni un solo flash-back ni nada de ese género», dice Resnais). *Nuit et brouillard* incluso puede ser considerado como la suma de todas las maneras de escapar al flash-back y a la falsa piedad de la imagen-recuerdo. Pero con esto no superamos una constatación que es válida para todos los grandes cineastas del tiempo: el flash-back es tan sólo una convención cómoda que, cuando se la utiliza, siempre ha de obtener su necesidad en otra parte. En el caso de Resnais, sin embargo, esta insuficiencia del flash-back no impide que toda su obra se base en la coexistencia de las capas de pasado, y el presente ni siquiera

36. ROBERT BENAYOUN, por ejemplo, recusa de antemano toda interpretación de Resnais por la memoria, o incluso por el tiempo (págs. 163, 177). Pero no da justificación para su punto de vista, y parecería que para él la memoria y el tiempo se reducen al flash-back. RESNAIS, en cambio, es más explícito, y también más bergsonian: «Siempre he protestado contra la palabra memoria, pero no contra la palabra imaginario ni contra la palabra conciencia. (...) Si el cine no es un medio para jugar con el tiempo específicamente, en cualquier caso es el medio que mejor se aviene a ello. (...) No ha salido de una intención deliberada. Creo que el tema de la memoria está presente cada vez que se escribe una obra teatral o cada vez que se pinta un cuadro. (...) Por mi parte, prefiero las palabras conciencia, imaginario, antes que memoria, pero la conciencia es, sin ninguna duda, memoria» (págs. 212-213).

interviene como centro de evocación. La máquina de *Je t'aime je t'aime* mezcla y fragmenta capas de pasado en las cuales el personaje está absolutamente apresado, y revive. *Nuit et brouillard* se propone inventar una memoria tanto más viva cuanto que ya no pasaría por la imagen-recuerdo. ¿Cómo explicar una situación en apariencia tan paradójica?

Hay que volver a la distinción bergsonianiana entre el «recuerdo puro», siempre virtual, y «la imagen-recuerdo», que no hace otra cosa que actualizarlo con relación a un presente. En un texto fundamental, Bergson dice que el recuerdo puro no debe ser confundido en absoluto con la imagen-recuerdo que deriva de él, sino que se mantiene como un «magnetizador» detrás de las alucinaciones que sugiere.³⁷ El recuerdo puro es cada vez una capa o un continuo que se conserva en el tiempo. Cada capa de pasado tiene su distribución, su fragmentación, sus puntos brillantes, sus nebulosas; en síntesis, una edad. Cuando me instalo sobre una de estas capas pueden pasar dos cosas: o que descubra en ella el punto que buscaba, el cual se actualizará por tanto en una imagen-recuerdo (pero entonces vemos que ésta no posee por sí misma la marca de pasado, se limita a heredarla), o que no descubra ese punto porque se encuentra sobre otra capa que me es inaccesible, que pertenece a otra edad. *El año pasado en Marienbad* es precisamente una historia de magnetismo, de hipnotismo, donde se puede considerar que X tiene imágenes-recuerdo y que A no las tiene o sólo tiene unas muy imprecisas, porque no están sobre la misma capa.³⁸ Pero puede presentarse un tercer caso: nosotros constituimos un continuo con fragmentos de diferentes edades, nos servimos de las transformaciones que se operan entre dos capas para constituir una capa «de» transformación. Por ejemplo, en un sueño ya no hay una imagen-recuerdo encarnando un punto particular de tal o cual capa, hay imágenes que se encarnan la una en la otra, y cada una remite a un punto de capa diferente. Es posible que cuando leemos un libro o miramos un espectáculo o un cuadro, y con mayor razón cuando somos autores, se ponga en marcha un proceso análogo: constituimos una capa

37. *ES*, pág. 915 (133). Y *MM*, págs. 276-277 (147-148).

38. Véase ROBBE-GRILLET, *L'année dernière à Marienbad*, Ed. de Minuit, pág. 13: «Todo el film es la historia de una persuasión.» Y RESNAIS invoca la hipnosis, *Cahiers du cinéma*, n.º 123, septiembre de 1961.

de transformación que inventa una suerte de continuidad o de comunicación transversales entre varias capas y teje entre ellas un conjunto de relaciones no localizables. Desprendemos así el tiempo no cronológico. Extraemos una capa que, a través de todas las demás, capta y prolonga la trayectoria de los puntos, la evolución de las regiones. Indudablemente se trata de una labor que puede fracasar: en ciertos casos producimos tan sólo un polvo incoherente integrado por préstamos yuxtapuestos; en otros, sólo formamos generalidades que retienen únicamente semejanzas. Este es el campo de los falsos recuerdos con los que nos engañamos a nosotros mismos o intentamos engañar a los demás (*Muriel*). Pero puede ser que la obra de arte logre inventar estas capas paradójicas, hipnóticas, alucinatorias, que se caracterizan a la vez por ser un pasado pero siempre venidero. Para *Marienbad* se propuso esta tercera posibilidad: M sería el novelista-dramaturgo, X y A serían meramente sus personajes, o mejor dicho las dos capas de las que él extraerá una transversal. En *Providence*, uno de los films más bellos de Resnais, asistimos más que nunca a esas redistribuciones, a esas fragmentaciones, a esas transformaciones que no cesan de ir de una capa a otra pero para crear una nueva que se las lleva a todas, que se remonta hasta lo animal y se extiende hasta los confines del mundo. Este trabajo del viejo novelista ebrio presenta muchas dificultades, muchos fallos: por ejemplo, tres bancas tomadas de tres edades, ¿de qué capa ha salido el futbolista?, ¿habrá que conservarlo? Benayoun da con lo esencial cuando dice: «La ausencia de sucesión infancia, adolescencia y adultez en Resnais (...) lo impulsa quizá a reconstruir en el plano creador una síntesis del ciclo vital, partiendo del nacimiento y tal vez de la edad intrauterina, hasta la muerte y sus preexperiencias, sin perjuicio de fundirlas todas de pronto en un mismo personaje.»³⁹ La obra de arte atraviesa las edades coexistentes, a menos que esté impedida de hacerlo, a menos que esté fijada sobre una capa agotada, con fragmentaciones en descomposición (*Les statues meurent aussi*). El éxito surge cuando el artista, como Van Gogh, alcanza ese exceso que transforma las edades de la memoria o del mundo: se trata de una operación «magnética», y esta operación explica el «montaje» más de lo que éste explica la operación.

39. BENAYOUN, pág. 205.

No hay autor que esté menos enterrado en el pasado. Es un cine que a fuerza de esquivar el presente impide que el pasado se degrade en recuerdo. Cada capa de pasado, cada edad convoca a la vez a todas las funciones mentales: el recuerdo, pero también el olvido, el falso recuerdo, la imaginación, el proyecto, el juicio... Una y otra vez, en el sentimiento confluyen todas las funciones. *La vie est un roman* comienza con «amor, amor». El sentimiento se extiende sobre una capa y se matiza según su fragmentación. Resnais declaró repetidamente que lo que le interesaba no eran los personajes sino los sentimientos que éstos podían extraer como si fueran sus sombras, según las regiones de pasado en que se situaran. Los personajes son del presente, pero los sentimientos se hunden en el pasado. Los sentimientos pasan a ser personajes, como las sombras pintadas en el parque sin sol (*El año pasado en Marienbad*). La música adquiere aquí su máxima importancia. Así pues, Resnais puede afirmar unas veces que va más allá de la psicología y otras que se queda en ella, según que se considere una psicología de los personajes o una psicología de los sentimientos puros. Y el sentimiento es lo que no cesa de intercambiarse, de circular de una capa a la otra, a medida que se suceden las transformaciones. Pero cuando las propias transformaciones forman una capa que atraviesa a todas las demás, es como si el sentimiento liberara la conciencia o el pensamiento que lo colmaban: toma de conciencia según la cual las sombras son las realidades vivas de un teatro mental, y los sentimientos, las auténticas figuras de un «juego cerebral» muy concreto. Es la hipnosis revelando el pensamiento a sí mismo. Con un mismo gesto Resnais deja a los personajes por los sentimientos, y a los sentimientos por el pensamiento del que son personajes. Por eso repite que sólo le interesa lo que sucede en el cerebro, los mecanismos cerebrales, mecanismos monstruosos, caóticos o creadores.⁴⁰ Si los sen-

40. En sus entrevistas periodísticas, Resnais vuelve con frecuencia sobre estos dos temas: los sentimientos más allá de los personajes, y la toma de conciencia o el pensamiento crítico resultante. Es un método de *hipnosis crítica*, más próxima a lo que Dalí llamaba método de paranoia crítica que a los procedimientos de Brecht. RENÉ PRÉDAL puso bien en claro este aspecto: «Si Brecht obtenía en el teatro este resultado por la distanciamiento, Resnais provoca, por el contrario, una verdadera fascinación. Esa suerte de hipnosis, de orígenes puramente estéticos, desdramatiza la anécdota, impide la identificación con los personajes y centra la atención del público sólo en los sentimientos que animan al héroe» (pág. 163).

timientos son edades del mundo, el pensamiento es el tiempo no cronológico que les corresponde. Si los sentimientos son capas de pasado, el pensamiento, el cerebro, es el conjunto de las relaciones no localizables entre todas esas capas, la continuidad que las enrolla y las desenrolla como otros tantos lóbulos, impidiéndoles detenerse o coagularse en una posición de muerte. Según el novelista Biély, «somos el transcurrir de un film cinematográfico sometido a la acción minuciosa de fuerzas ocultas: si el film se detiene, nos coagularemos para siempre en una pose artificial de espanto».⁴¹ En el cine, dice Resnais, algo debe pasar «alrededor de la imagen, detrás de la imagen e incluso en el interior de la imagen». Es lo que sucede cuando la imagen deviene imagen-tiempo. El mundo se ha hecho memoria, cerebro, superposición de edades o de lóbulos, pero el cerebro mismo se ha hecho conciencia, continuación de las edades, creación o brote de lóbulos siempre nuevos, recreación de materia a la manera del estireno. La pantalla misma es la membrana cerebral donde se enfrentan inmediatamente, directamente el pasado y el futuro, lo interior y lo exterior, sin distancia asignable, independientemente de cualquier punto fijo (lo cual quizás explica lo extraño de *Stavisky*). Las primeras características de la imagen ya no son el espacio y el movimiento, sino la topología y el tiempo.

41. *Je t'aime je t'aime* corresponde cabalmente a esta fórmula. A nuestro juicio, hay una real afinidad entre la obra de Resnais y la gran novela de ANDREI BIÉLY, *Petersbourg*, basada en lo que Biély llama «la biología de las sombras» y «el juego cerebral». En Biély, la ciudad y el cerebro están topológicamente en contacto; «todo lo que desfilaba ante su vista, cuadros, piano, espejos, nácar, marquetería de los veladores, todo no era más que excitación de la membrana cerebral, a menos que fuera deficiencia del cerebelo»; y no cesa de formarse un continuo entre estados orgánicos viscerales, estados políticos de la sociedad, estados meteorológicos del mundo. En este aspecto, *Providence* está particularmente cerca de la novela de Biély. Hay método de hipnosis crítica en los dos autores. Véase BIÉLY, *Petersbourg*, *Age d'homme*.

6. Las potencias de lo falso

1

Podemos contraponer punto por punto dos regímenes de la imagen, un régimen orgánico y un régimen cristalino, o, de una manera más general, un régimen cinético y un régimen crónico. El primer punto concierne a las descripciones. Llamaremos «orgánica» a una descripción que supone la independencia de su objeto. No se trata de saber si el objeto es realmente independiente; no se trata de saber si se trata de exteriores o de decorados. Lo que importa es que, decorados o exteriores, el medio descrito esté planteado como independiente de la descripción que la cámara hace de él, y que valga para una realidad que se supone preexistente. Por el contrario, llamamos «cristalina» a una descripción que vale para su objeto, que lo reemplaza, lo crea y lo borra a la vez, como dice Robbe-Grillet, y que no cesa de dar paso a otras descripciones que contradicen, desplazan o modifican a las precedentes. Ahora es la propia descripción la que constituye el único objeto descompuesto, multiplicado. Se la encuentra en los dominios más diversos, como las vistas chatas y los colores lisos de la comedia musical, las «transparencias frontales antiperspectiva» de Syberberg. Puede ser que se pase de un régimen al otro, como en *Yukinojo henge* (*La venganza de un actor*) (Ichikawa) donde una bruma amarilla se disipa y pasa a una tela pintada. Pero la diferencia no está entre decorados y exteriores. El neorrealismo y la *nouvelle*

vague filmaron con mucha frecuencia en exteriores, obteniendo aquellas descripciones puras que despliegan una función creadora y destructora. En realidad, las descripciones orgánicas que presuponen la independencia de un medio cualificado sirven para definir situaciones sensoriomotrices, mientras que las descripciones cristalinas, que constituyen su propio objeto, remiten a situaciones puramente ópticas y sonoras desprendidas de su prolongamiento motor: es un cine de vidente, ya no de actante.

El segundo punto deriva del primero y atañe a la relación entre lo real y lo imaginario. En una descripción orgánica, lo supuestamente real se reconoce en su continuidad, y aunque aparezca interrumpida, en los *raccords* que la restablecen, en las leyes que determinan las sucesiones, las simultaneidades, las permanencias: es un régimen de relaciones localizables, de encadenamientos actuales, de conexiones legales, causales y lógicas. Ciertamente es que este régimen incluye lo irreal, el recuerdo, el sueño, lo imaginario, pero por oposición. En efecto, lo imaginario aparecerá bajo la forma del capricho y de la discontinuidad, y cada imagen estará descolgada de otra en la cual se transforma. Será un segundo polo de la existencia que se definirá por la pura aparición a la conciencia y no ya por las conexiones legales. Las imágenes de este tipo se actualizarán en la conciencia en función de las necesidades del actual presente o de las crisis de lo real. Un film podrá estar totalmente formado por imágenes-sueño, y éstas conservarán su capacidad de desenganche y de metamorfosis perpetuos que las opone a las imágenes-real. Así pues, el régimen orgánico comprenderá estos dos modos de existencia que serán como dos polos en recíproca oposición: los encadenamientos de actuales desde el punto de vista de lo real, y las actualizaciones en la conciencia desde el punto de vista de lo imaginario. El régimen cristalino es muy diferente: lo actual está separado de sus encadenamientos motores, o lo real de sus conexiones legales, y lo virtual, por su lado, se desprende de sus actualizaciones, comienza a valer por sí mismo. Los dos modos de existencia se reúnen ahora en un circuito donde lo real y lo imaginario, lo actual y lo virtual, corren uno tras el otro, intercambian sus roles y se tornan indiscernibles.¹ Es aquí donde podrá hablarse específicamente

1. Al comienzo del capítulo III de *MM*, BERGSON muestra primero

de imagen-cristal: la coalescencia de una imagen actual y *su* imagen virtual, la indiscernibilidad de las dos imágenes distintas. Los tránsitos de un régimen al otro, del orgánico al cristalino, pueden cumplirse de manera imperceptible o bien producirse incasantes intrusiones (Mankiewicz, por ejemplo). De todas formas, hay dos regímenes que difieren por naturaleza.

El tercer punto no se refiere a la descripción sino a la narración. La narración orgánica consiste en el desarrollo de los esquemas sensoriomotores según los cuales los personajes reaccionan a las situaciones, o bien actúan en tal forma que ponen la situación al descubierto. Se trata de una narración verídica, en el sentido de que aspira a la verdad, aun en la ficción. Es un régimen complejo, porque puede involucrar rupturas (elipsis), inserciones de recuerdos y sueños, y sobre todo porque implica determinado uso de la palabra como factor de desarrollo. Pero todavía no vamos a considerar la especificidad de este factor. Nos limitaremos a constatar que el esquema sensoriomotor se despliega concretamente en un «espacio hodológico» (Kurt Lewin) que se define por un campo de fuerzas, de oposiciones y tensiones entre estas fuerzas, de resoluciones de estas tensiones según la distribución de las metas, obstáculos, medios, rodeos... La forma abstracta que le corresponde es el espacio euclidiano, porque éste es el medio en el cual las tensiones se resuelven conforme un principio de economía, según leyes llamadas de extremo, de mínimo y de máximo: por ejemplo, el camino más simple, el rodeo más adecuado, la palabra más eficaz, el mínimo de medio para un máximo de efecto. Esta economía de la narración aparece asimismo en la figura concreta de la imagen-acción y del espacio hodológico, en la figura abstracta de la imagen-movimiento y del espacio euclidiano. Los movimientos y las acciones pueden presentar muchas anomalías aparentes, rupturas, inserciones, superposiciones, descomposiciones, pero siempre obedecen a leyes que remiten a la distribución de «centros de fuerzas» en el espacio. De una manera general, podemos decir que el tiempo es el objeto de una repre-

cómo el sentido común *opone dos polos* de la existencia, las conexiones que determinan una continuidad, las apariciones discontinuas ante la conciencia. Pero, desde un ángulo más profundo, son dos elementos que no admiten ya separación y se mezclan en proporciones diversas: págs. 288-289 (163-164).

sentación indirecta en la medida en que emana de la acción, depende del movimiento, se deduce del espacio. Así, por dislocado que esté, sigue siendo en principio un tiempo cronológico.

Muy distinta es la narración cristalina, pues implica un derribamiento de los esquemas sensoriomotrices. Las situaciones sensoriomotrices han dado paso a situaciones ópticas y sonoras puras ante las cuales los personajes, ahora videntes, ya no pueden o ya no quieren reaccionar, tanto se exige que consigan «ver» lo que hay en la situación. Es la condición dostoiévskiana tal como la retoma Kurosawa: en las situaciones más apremiantes, *El idiota* experimenta la necesidad de ver los datos de un problema más profundo que la situación y más urgente aún (también en la mayoría de los films de Kurosawa). Pero en Ozu, el neorrealismo o la *nouvelle vague*, la visión ni siquiera es un presupuesto añadido a la acción, un factor preliminar que se despliega como condición, sino que ocupa todo el lugar y hace las veces de acción. Entonces el movimiento puede tender a cero, el personaje quedar fijo, e incluso el plano: redescubrimiento del plano fijo. Pero esto no es lo importante, pues el movimiento puede también exagerarse, ser incesante, convertirse en movimiento de mundo, en movimiento browniano, en un pataleo, en un *chassé-croisé*, en una multiplicidad de movimientos de escalas diferentes. Lo que cuenta es que las anomalías de movimiento pasan a ser lo esencial, en vez de ser accidentales o eventuales. Es el reino de los falsos-raccords como lo instaaura Dreyer.² Lo que equivale a decir que la narración cristalina va a quebrar la complementariedad de un espacio hodológico vivido y de un espacio euclidiano representado. Perdidas sus conexiones sensoriomotrices, el espacio concreto deja de organizarse según tensiones y resoluciones de tensión, según metas, obstáculos, medios y hasta rodeos. Se ha dicho, desde un terreno ajeno al cine pero que encuentra en éste su plena confirmación: «Antes del espacio hodológico está ese encabalgamiento de perspectivas que no permite captar el obstáculo determinado, porque no hay dimensiones con respecto a las

2. Respecto de *El año pasado en Marienbad*, SYLVETTE BAUDROT dice: el film «se compone enteramente de falsos-raccords (...), no hay sino raccords de sentimientos». Lo mismo en *Muriel* o en *La guerre est finie*: «Si el personaje pasaba de derecha a izquierda en un plano, en el plano siguiente tenía que pasar de izquierda a derecha, o aparecer de frente, para que hubiera choque, contraste» (*Alain Resnais, l'Arc*, n.º 31, pág. 50).

cuales se ordenaría el conjunto único. La *fluctuatio animi* que precede a la acción resuelta no es vacilación entre varios objetos o incluso entre varias vías, sino recubrimiento inestable de conjuntos incompatibles, casi semejantes y sin embargo conexos.»³ Es aquí donde una narración cristalina viene a prolongar las descripciones cristalinas, sus repeticiones y variaciones, a través de una crisis de la acción. Pero, al mismo tiempo que el espacio concreto deja de ser hodológico, el espacio abstracto deja de ser euclidiano, perdiendo a su vez las conexiones legales y las leyes de extremo que lo regían. Conocemos, es verdad, los peligros de invocar determinaciones científicas fuera de su terreno. Está el peligro de una metáfora arbitraria, o bien de una aplicación trabajosa. Pero estos peligros quizá pueden conjurarse si nos limitamos a extraer de los operadores científicos tal o cual rasgo conceptualizable que remite él mismo a dominios no científicos, y que converge con la ciencia sin caer en la aplicación ni en la metáfora. Este criterio nos permite hablar de espacios riemanianos en Bresson, en el neorrealismo, en la *nouvelle vague*, en la escuela de Nueva York, de espacios cuánticos en Robbe-Grillet, de espacios probabilísticos y topológicos en Resnais, de espacios cristalizados en Herzog y Tarkovski. Decimos por ejemplo que hay espacio riemaniano cuando el ajuste de las partes no está predeterminado, sino que puede realizarse de múltiples maneras: es un espacio desconectado, puramente óptico, sonoro, o incluso táctil (a la manera de Bresson). Están también los espacios vacíos, amorfos, que pierden sus coordenadas euclidianas, a la manera de Ozu o de Antonioni. Están los espacios cristalizados, cuando los paisajes se vuelven alucinatorios en un medio que sólo retiene gérmenes cristalinos y materias cristalizables.

Ahora bien, lo que caracteriza a estos espacios es que sus rasgos propios no pueden explicarse de una manera exclusivamente espacial. Implican relaciones no localizables. Son presentaciones directas del tiempo. Ya no tenemos una imagen indirecta del tiempo que emana del movimiento, sino una imagen-tiempo directa de la que el movimiento deriva. Ya no tenemos un tiempo cronológico que puede ser trastocado por movimientos eventualmente anormales, tenemos un tiempo crónico, no crono-

3. GILBERT SIMONDON, *L'individu et sa genèse physico-biologique*, P.U.F., pág. 233.

lógico, que produce movimientos necesariamente «anormales», esencialmente «falsos». Podemos decir también que el montaje tiende a desaparecer en beneficio del plano-secuencia, con o sin profundidad. Pero en principio esto no es verdad, y el montaje casi siempre subsiste como acto cinematográfico fundamental. Pero cambia de sentido: en lugar de componer las imágenes-movimiento de tal manera que de ellas salga una imagen indirecta del tiempo, descompone las relaciones en una imagen-tiempo directa de tal manera que de ella salen todos los movimientos posibles. No son los recuerdos ni los sueños los que determinan estas relaciones crónicas. Las imágenes-recuerdo o sueño están en vías de actualización en los esquemas sensorio-motores, y suponen su ensanchamiento o su debilitamiento, pero no la ruptura en provecho de otra cosa. Si el tiempo aparece directamente, es en «las puntas de presente desactualizadas», en «las capas de pasado virtuales». La imagen indirecta del tiempo se construye en el régimen orgánico obedeciendo a las situaciones sensoriomotrices, pero las dos imágenes-tiempo directas se ven en el régimen cristalino según situaciones ópticas y sonoras puras.

De aquí resulta un cuarto punto, más complejo o más general. Si consideramos la historia del pensamiento, constatamos que el tiempo siempre fue la puesta en crisis de la noción de verdad. No es que la verdad varíe según las épocas. Lo que pone en crisis a la verdad no es el simple contenido empírico, sino la forma o mejor dicho la fuerza pura del tiempo. En la antigüedad, esa crisis estalla en la paradoja de los «futuros contingentes». Si es «verdad» que una batalla naval «puede» producirse mañana, cómo evitar una de las dos consecuencias siguientes: o bien lo imposible procede de lo posible (pues si la batalla tiene lugar, ya no puede ser que no tenga lugar), o bien el pasado no es necesariamente verdadero (pues la batalla podía no tener lugar).⁴ Es fácil calificar de sofisma a esta paradoja, y sin embargo pone en evidencia la dificultad de pensar una relación directa de la verdad con la forma del tiempo, y nos condena a acantonar lo verdadero lejos de lo existente, en lo eterno o en lo que imita a lo eterno. Habrá que esperar a

4. Véase P. M. SCHUHL, *Le dominateur et les possibles*, P.U.F. (sobre el papel de esta paradoja en la filosofía griega). JULES VUILLEMIN abordó el conjunto de la cuestión en *Nécessité ou contingence*, Ed. de Minuit.

Leibniz para obtener la solución más ingeniosa de esta paradoja, pero también la más extraña y retorcida. Leibniz dice que la batalla naval puede producirse o no producirse, pero que esto no ha de darse en el mismo mundo: ella se produce en un mundo, no se produce en otro mundo, y estos dos mundos son posibles, pero no son «composibles» [*compossibles*] entre sí.⁵ Debe, pues, forjar la bella noción de «incomposibilidad» [*impossibilité*] (muy diferente de la contradicción) para resolver la paradoja dejando a salvo la verdad: según él, lo que procede de lo posible no es lo imposible, sino únicamente lo imposible; y el pasado puede ser verdadero sin ser necesariamente verdadero. Pero la crisis de la verdad conoce así una pausa, más que una solución. Pues nada nos impedirá afirmar que los imposibles pertenecen al mismo mundo, que los mundos imposibles pertenecen al mismo universo: «Fang, digamos, tiene un secreto; un desconocido llama a su puerta... Fang puede matar al intruso, el intruso puede matar a Fang, ambos pueden salvarse, ambos pueden morir, etcétera... Usted llega a esta casa, pero en uno de los pasados posibles usted es mi enemigo, en otro mi amigo...»⁶ Esta es la respuesta de Borges a Leibniz: la línea recta como fuerza del tiempo, como laberinto del tiempo, es también la línea que se bifurca y no cesa de bifurcarse, pasando por «presentes imposibles», volviendo sobre «pasados no necesariamente verdaderos».

Surje así un nuevo estatuto de la narración: la narración cesa de ser verídica, es decir, de aspirar a lo verdadero, para hacerse esencialmente falsificante. No es en absoluto «cada uno con su verdad», es decir, una variabilidad referida al contenido. Una potencia de lo falso reemplaza y desentroniza a la forma de

5. Véase LEIBNIZ, *Teodicea*, § 414-416: en este texto asombroso, que nos parece una fuente de toda la literatura moderna, Leibniz presenta los «futuros contingentes» como otros tantos departamentos que componen una pirámide de cristal. En un departamento, Sexto no va a Roma y cultiva su jardín en Corinto; en otro, es rey de Tracia; pero en otro, va a Roma y toma el poder... Obsérvese que este texto se presenta con una narración muy compleja, inextricable, aunque pretenda salvar la Verdad: primero es un diálogo de Valla con Antonio, donde se inserta otro diálogo entre Sexto y el oráculo de Apolo, y a éste le sucede un tercer diálogo, Sexto-Júpiter, que da paso a la entrevista Teodoro-Palas, al final de la cual Teodoro se despierta.

6. BORGES, *Ficciones*, «Le jardin aux sentiers qui bifurquent», Gallimard, pág. 130. La cita castellana se toma de *Ficciones*, «El jardín de senderos que se bifurcan», *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, 1977, pág. 478.

lo verdadero, pues plantea la simultaneidad de presentes imposibles o la coexistencia de pasados no necesariamente verdaderos. La descripción cristalina llegaba ya a la indiscernibilidad de lo real y lo imaginario, pero la narración falsificante que le corresponde da un paso más, y plantea en presente diferencias inexplicables y en pasado alternativas indecibles entre lo verdadero y lo falso. El hombre verídico muere, todo modelo de verdad se derrumba, en provecho de la nueva narración. No hemos hablado de quien al respecto es el autor capital, Nietzsche, quien bajo el nombre de «voluntad de potencia» sustituye la forma de lo verdadero por la potencia de lo falso, y resuelve la crisis de la verdad, quiere liquidarla de una vez por todas pero, contrariamente a Leibniz, en provecho de lo falso y de su potencia artística, creadora...

De la novela al cine, la obra de Robbe-Grillet da testimonio de la potencia de lo falso como principio de producción de las imágenes. No se trata de un simple principio de reflexión o de toma de conciencia: «¡atención, es cine!». Se trata de una fuente de inspiración. Las imágenes deben estar producidas de tal manera que el pasado no sea necesariamente verdadero, o que de lo posible proceda lo imposible. Cuando Robbe-Grillet utiliza el detalle que cojea en la imagen (por ejemplo, el protagonista de *L'homme qui ment* no debería llevar el mismo traje con corbata de varios años atrás), comprendemos que la potencia de lo falso es asimismo el principio más general que determina el conjunto de las relaciones en la imagen-tiempo directa. En un mundo dos personajes se conocen, en otro mundo no se conocen, en otro el primero conoce al segundo, y finalmente en otro es el segundo el que conoce al primero. O bien dos personajes se traicionan, sólo uno traiciona al otro, no traiciona ninguno, uno y otro son el mismo que se traiciona bajo dos nombres diferentes: contrariamente a lo que creía Leibniz, todos estos mundos pertenecen al mismo universo y constituyen las modificaciones de la misma historia. La narración ya no es una narración verídica que se encadena con descripciones reales (sensoriomotrices). Simultáneamente la descripción pasa a ser su propio objeto y la narración deviene temporal y falsificante. La formación del cristal, la fuerza del tiempo y la potencia de lo falso son estrictamente complementarias, y no cesan de implicarse como las nuevas coordenadas de la imagen. No hay

aquí ningún juicio de valor, pues este nuevo régimen no engendra menos que el antiguo sus fórmulas prefabricadas, sus recetas, sus aplicaciones laboriosas y vacías, sus fallos, sus arbitrariedades, sus «segunda mano» que se nos presentan como obras maestras. Lo interesante es el nuevo estatuto de la imagen, este nuevo tipo de descripción-narración en cuanto inspira de entrada a grandes autores muy diferentes entre sí.⁷ Podríamos resumir todo esto diciendo que el falsario se convierte en el personaje mismo del cine: no el criminal, el cow-boy, el hombre psicosocial, el héroe histórico, el detentador del poder, etc., como en la imagen-acción, sino el falsario puro y simple, en detrimento de cualquier acción. El falsario podía existir antes bajo una forma determinada que podía ser la del mentiroso o el traidor, pero ahora adquiere una figura ilimitada que impregna a todo el film. A la vez es el hombre de las descripciones puras y fabrica la imagen-cristal, la indiscernibilidad de lo real y lo imaginario; pasa al cristal y hace ver la imagen-tiempo directa; suscita las alternativas indecibles, las diferencias inexplicables entre lo verdadero y lo falso, y con ello mismo impone una potencia de lo falso como adecuada al tiempo, por oposición a cualquier forma de lo verdadero que disciplinaría al tiempo. *L'homme qui ment* es uno de los más bellos films de Robbe-Grillet: el héroe no es un mentiroso localizado, sino un falsario ilocalizable y crónico, en espacios paradójicos. Diremos también que, dentro de la obra de Resnais, *Stavisky* no es un film entre otros: aunque no sea el más importante, contiene el secreto de los demás, un poco como *La figura en el tapiz* de Henry James. También podríamos encontrar en Godard un film menos importante aún y sin embargo fundamental, porque presenta de una manera sistemática y condensada aquello en lo que no cesará de inspirarse la obra entera, una potencia de

7. Véase ALAIN BERGALA, «Le vrai, le faux, le factice», *Cahiers du cinéma*, n.º 351, septiembre de 1983. El autor denuncia las fórmulas trilladas que resultan de este nuevo régimen de la imagen (es evidente que todo régimen de imágenes genera rápidamente sus falsificaciones). Bergala sugiere un criterio: es preciso que el decorado no quede aislado, pretendiendo valer por sí mismo, sino que tiene que empalmar con una narración falsificante que por su lado no sea arbitraria sino que responda a una necesidad. Respecto de Welles, ya había puesto como título de una lámina «Las potencias de lo falso» (*Orson Welles, Cahiers du cinéma*, pág. 69). Véase asimismo un importante artículo de PASCAL BONITZER, «L'art du faux: métamorphoses» (*Raoul Ruiz, Cahiers du cinéma*).

lo falso que Godard supo imponer como nuevo estilo y que va de las descripciones puras a la narración falsificante, bajo la relación de una imagen-tiempo directa: se trata de *Le grand escroc*, versión libre de un episodio de la gran novela de Herman Melville.⁸ *L'homme qui ment*, Stavisky serían también como *Le grand escroc* [*El gran estafador*], todos juntos formarían el manifiesto simplificado, exagerado, provocativo, mal recibido, «mal visto y mal juzgado» del nuevo cine.

La narración verídica se desarrolla orgánicamente, obedeciendo a conexiones legales en el espacio y a relaciones cronológicas en el tiempo. Es cierto que el allá podrá tratarse con el aquí, y lo antiguo con lo presente; pero esta variabilidad de lugares y momentos no pone en entredicho las relaciones y conexiones, más bien determinan sus términos o elementos, a tal extremo que la narración implica una encuesta o testimonios que la refieren a lo verdadero. El investigador o los testigos pueden adoptar inclusive una figura explícita autónoma, como en los films estrictamente «judiciales». Pero la narración, explícita o no, siempre se refiere a un «sistema del juicio»: incluso cuando la absolución se dicta aplicando el beneficio de la duda o cuando el culpable lo es nada más que por destino. Por el contrario, la narración falsificante escapa a este sistema, quiebra el sistema del juicio, porque la potencia de lo falso (y no el error o la duda) afecta al investigador y al testigo tanto como al presunto culpable. «En *Stavisky*, los testimonios aparecen en vida del personaje, que los refuta. Luego, en el interior de estos testimonios aparecen otros testigos, que hablan ya de un muerto.»⁹ Los propios elementos no cesan de cambiar junto con las relaciones de tiempo en las que ingresan, y los términos junto con sus conexiones. La narración entera no cesa de modificarse, en cada uno de sus episodios, no de acuerdo con variaciones subjetivas sino según lugares desconectados y momentos descronologizados. Esta nueva situación tiene una razón profunda: contrariamente a la forma de lo verdadero,

8. La novela de MELVILLE, *The confidence man*, fue traducida al francés por Henri Thomas bajo el título de *Le grand escroc* [*El gran estafador*], Ed. de Minuit (la expresión está en Melville). El corto film de Godard (1964) formaba parte de una serie que componía *Les plus belles escroqueries du monde*. El guión técnico se publicó en *L'avant-scène du cinéma*, n.º 46.

9. ISHAGHPOUR, *D'une image à l'autre*, Médiations, pág. 206.

que es unificante y tiende a la identificación de un personaje (su descubrimiento o simplemente su coherencia), la potencia de lo falso es inseparable de una irreductible multiplicidad. «Yo es otro» ha reemplazado a Yo = Yo.

La potencia de lo falso no existe sino bajo el aspecto de una serie de potencias, que se remiten siempre unas a otras y que pasan unas a otras. Tanto es así que los investigadores, los testigos, los héroes inocentes o culpables participarán de la misma potencia de lo falso, y encarnarán sus diversos grados en cada etapa de la narración. Hasta «el hombre verídico acaba comprendiendo que nunca dejó de mentir», decía Nietzsche. El falsario será, pues, inseparable de una cadena de falsarios en los cuales se metamorfosea. No hay falsario único, y si el falsario revela algo es la existencia, detrás de él, de otro falsario, así sea el Estado, como en las operaciones financieras de *Stavisky* o de *Le grand escroc*. El hombre verídico formará parte de la cadena, en un extremo como el artista, en el otro extremo enésima potencia de lo falso. Y la narración no tendrá otro contenido que la exposición de estos falsarios, su deslizamiento de uno a otro, sus metamorfosis mutuas. En la literatura y la filosofía, los dos mayores textos que desarrollaron estas cadenas de falsarios o estas series de potencias son el último libro de *Zaratustra*, de Nietzsche, y la novela de Melville, *El hombre de confianza y sus máscaras*. Uno expone el «grito múltiple» del Hombre superior que pasa por el adivino, los dos reyes, el hombre de la sanguijuela, el mago, el último papa, el hombre más feo, el mendigo voluntario y la sombra: todos falsarios. La otra expone una serie de falsarios que comprende un albino mudo, un negro lisiado, un hombre de luto, un hombre de gris, un hombre con gorra, un hombre del registro, un doctor en hierbas, hasta el Cosmopolita de excéntrico vestido, el gran hipnotizador, el «crápula metafísico», cada uno metamorfoseándose en el otro, confrontándose todos con «hombres verídicos» no menos falsos que ellos.¹⁰ Godard bosqueja una serie

10. Como dice RÉGIS DURAND, resumiendo uno de los procedimientos narrativos de Melville, «alguien repite una historia que conoce por otro personaje, el cual invoca, para justificarse, el testimonio de otras personas que no son sino el primero diversamente disfrazado. (...) El hombre de la gorra acaba poniendo en duda las pretendidas calamidades que [se] le relatan; ahora bien, estas calamidades son las que le habrían sucedido a un hombre que no es otro que él mismo bajo un disfraz diferente, y cuyo

similar donde los personajes serán la representante del cine-verdad, el policía, el gran estafador, y por último el autor, el retrato del artista con fez. *El año pasado en Marienbad* refería la hipnotizada (¿la mujer verídica?) al hipnotizador sólo a condición de descubrir, detrás, a otro hipnotizador más. O la serie de *Muriel*; en un sentido, todos falsarios. Las series de Robbe-Grillet se desenvuelven a la manera de *Trans-Europ express*: Elías, el hombre de lo falso, remite a Eva, la agente doble, bajo la relación del gángster Frank, que supone una organización que a su vez reenvía a Jean y Marc, el autor y su crítico, pero que pasan al comisario Lorentz... Este tipo de construcción parece ser común a films muy diferentes entre sí, a autores muy independientes. Citaremos el film de Hugo Santiago, en el que colaboraron Borges y Casares, *Les autres*: después de morir su hijo, el librero se metamorfosea en una serie de falsarios, el mago, el hombre de la varita, el hombre del espejo, y el propio hijo, que constituyen toda la narración, mientras la cámara salta de punto en punto operando puras descripciones (el observatorio vacío). Por todas partes las metamorfosis de lo falso suplantán a la forma de lo verdadero.

Esto es lo esencial: la manera en que el nuevo régimen de la imagen (la imagen-tiempo directa) opera con descripciones ópticas y sonoras puras, cristalinas, y con narraciones falsificantes, puramente crónicas. A un mismo tiempo la descripción cesa de presuponer una realidad y la narración de remitir a una forma de lo verdadero: de ahí el *Documenteur* de Agnès Varda, donde el documental describe situaciones que ahora son sólo ópticas y sonoras (las paredes, la ciudad), para una historia que no hace más que invocar la abolición de lo verdadero, que seguir los gestos desconectados de la heroína. Y no cabe duda de que cada gran autor tiene su propia manera de concebir la descripción, la narración y sus relaciones mutuas.¹¹ Una y otra vez lo visual y lo parlante entablan nuevas relaciones. Como ya ve-

relato fue transmitido por otro individuo que es también una distinta versión de él mismo» (*Melville, signes et métaphores*, *Age d'homme*, págs. 129-130).

11. Por ejemplo, en Robbe-Grillet, son las escenas eróticas las que cumplen el papel de descripciones, tendiendo a la inmovilidad (sujetar, maniatar a la mujer), mientras que la narración pasa por todos los medios de transporte como fuentes de falsos movimientos.

remos, interviene también un tercer elemento, el relato, distinto de la descripción y de la narración. Pero, limitándonos todavía a estas dos instancias, diremos que ellas constituyen la base que se impuso después de la *nouvelle vague*. La revolución neorrealista todavía hacía referencia a una forma de lo verdadero, aunque la renovara profundamente y aunque ciertos autores acabaran emacipándose de ella en el curso de su evolución (Fellini e incluso Visconti). Pero la *nouvelle vague* rompía deliberadamente con la forma de lo verdadero y la sustituía por potencias de vida, por potencias cinematográficas que se juzgaban más profundas. Si en ciertos films recientes buscamos la descendencia de la *nouvelle vague* o la influencia de Godard, inmediatamente observamos características que bastan para definir su aspecto más aparente. *Foux-fuyants*, de Bergala y Limosin, cuenta la historia de un hombre que involuntariamente aplasta a otro con su coche y emprende la fuga, y luego indaga, entabla una relación cada vez más íntima con la hija de su víctima, sin que sepamos lo que quiere. Pero la narración no se desarrolla de una manera orgánica, en realidad es como si el delito de fuga se deslizara a lo largo de una cadena y se metamorfoseara a cada paso, siguiendo a personajes que serían otros tantos falsarios operando, cada uno por su cuenta, una escapatoria (contamos ocho en total), hasta que el delito se invierta y el testigo original pase a ser también un delincuente a quien un último delito de fuga dejará muriendo en la nieve, mientras el circuito se cierra con una llamada telefónica que transmite esa muerte al primer personaje. Ahora bien, esta narración falsificante aparece entrecortada por extrañas escenas que no tienen más función que la de descripción pura: el hombre telefonea a la hija, que está trabajando como *baby-sitter*, únicamente para que ella le describa el apartamento donde se encuentra; después pide a la hija que venga a mirarlo, para nada, pues estrictamente no hay nada que ver, cuando él se dispone a entrar al cine con una amiga; la hija le devolverá esta «cortesía» pidiéndole simplemente estar ahí cuando ella dé a su vez un paseo con una amiga. *La pirate* de Doillon procede con otros medios pero sobre la misma base: el film nos presenta una pasión entre tres personajes que quieren ser «juzgados», pero que caen solamente bajo la mirada de una niña puramente descriptiva, y en la intriga de un detective que se

pregunta qué historia podrá sacar de esto. La pasión se convierte en el elemento fundamental de este cine porque, al revés de la acción, anuda narraciones falsificantes con descripciones puras.

Si existe una unidad en el nuevo cine alemán, Wenders, Fassbinder, Schmid, Schroeter o Schlöndorff, también está, como resultado de la guerra, en el vínculo siempre variable entre estos elementos: espacios reducidos a sus propias descripciones (ciudades-desiertos o lugares que no cesan de destruirse); presentaciones directas de un tiempo pesado, inútil e inevocable, que acosan a los personajes; y, de uno al otro polo, potencias de lo falso que tejen una narración pero efectuándose en «falsos movimientos». La pasión alemana se ha convertido en miedo, pero el miedo es asimismo la última razón del hombre, y su nobleza anuncia algo nuevo, la creación que surge del miedo como pasión noble. Si tuviéramos que elegir un ejemplo, no que resumiera a todos los demás sino uno más entre otros, sería precisamente *Círculo de engaño* de Schlöndorff: en una Beirut devastada y dividida, un hombre surgido de otro pasado y apresado en una cadena de falsarios mira con un ojo vacío el movimiento de un limpiaparabrisas.

La semiología de inspiración lingüística, la semiocrítica, dio con este problema de las narraciones falsificantes a lo largo de ricos y complejos estudios sobre lo «disnarrativo».¹² Pero esta semiología identificaba la imagen cinematográfica con un enunciado, y la secuencia en general con una narración, con lo que la diferencia entre narraciones diversas sólo podía provenir de procesos de lenguaje constitutivos de una estructura intelectual subyacente a las imágenes. Esta estructura estaba formada por el sintagma y el paradigma, ambos complementarios, pero en condiciones tales que el segundo resultaba débil y poco determinado, mientras que sólo el primero era decisivo en la narración tradicional (Christian Metz). Desde este momento, basta con que el paradigma pase a ser lo esencial en el orden estructural, o incluso con que la estructura se haga «serial»,

12. Sobre este punto los discípulos de Christian Metz introdujeron importantes cambios semiológicos que atañen al «cine moderno»: sobre el disnarrativo en Robbe-Grillet (quien creó la palabra), véase CHATEAU y JOST, *Nouveau cinéma nouvelle sémiologie*, y GARDIES, *Le cinéma de Robbe-Grillet*. Véase asimismo, a propósito de Resnais, el libro colectivo sobre *Muriel*, Galilée (M. MARIE, M. C. ROPARS y C. BAIBLÉ).

para que la narración pierda el carácter acumulativo, homogéneo e identificable que debía al primado del sintagma. La «gran sintagmática» queda desbordada, la Gran Damisela está muerta, ha sido subvertida, y los microelementos la carcomen o la hacen proliferar. Pueden surgir nuevos sintagmas (por ejemplo los «sintagmas proyectivos» de Chateau y Jost), pero lo que prueban es el cambio de predominio. El cine sigue siendo narrativo, cada vez más narrativo, pero es disnarrativo por lo mismo que la narración padece repeticiones, permutaciones y transformaciones que la nueva estructura explica con detalles. Sin embargo, la semiótica pura no puede seguir el rumbo de esta semiología, porque no hay narración (ni descripción) que sea un «dato» de las imágenes. La diversidad de narraciones no puede explicarse por los avatares del significante, por los estados de una estructura de lenguaje supuestamente subyacente a las imágenes en general. Ella remite únicamente a formas sensibles de imágenes y a signos sensitivos correspondientes que no presuponen ninguna narración, pero de donde deriva tal o cual narración y no tal o cual otra. Los tipos sensibles no se dejan reemplazar por procesos de lenguaje. Por eso decimos que la narración falsificante depende directamente de la imagen-tiempo, de los opsignos y cronosignos, mientras que la narración tradicional remite a las formas de la imagen-movimiento y a signos sensoriomotores.

2

El primero es Orson Welles: él desprende una imagen-tiempo directa, y hace que la imagen pase bajo la potencia de lo falso. Es indudable que estos dos aspectos se encuentran íntimamente ligados, pero los críticos recientes atribuyeron creciente importancia al segundo, que culmina en *Fraude*. Hay un nietzscheísmo de Welles, como si Welles volviera a pasar por los puntos principales de la crítica de la verdad en Nietzsche: el «mundo verdadero» no existe, y si existiera sería inaccesible, inevocable, y si fuera evocable sería inútil, superfluo. El mundo verdadero supone un «hombre verídico», un hombre que quiere la verdad, pero este hombre tiene unos móviles muy extraños, como si dentro de sí escondiera a otro hombre, una venganza: Otelo

quiere la verdad, pero por celos, o lo que es peor, para vengarse por ser negro, y Vargas, el hombre verídico por excelencia, parece largo tiempo indiferente a la suerte de su mujer mientras trajina en los archivos reuniendo pruebas contra su enemigo. Finalmente, el hombre verídico no quiere otra cosa que juzgar a la vida; erige un valor superior, el bien, en nombre del cual podrá juzgar; tiene sed de juzgar, ve en la vida un mal, una falta que hay que expiar: origen moral de la noción de verdad. A la manera de Nietzsche, Wellès no cesó de luchar contra el sistema del juicio: no hay valor superior a la vida, la vida no tiene que ser juzgada ni justificada, es inocente, tiene «la inocencia del devenir», está más allá del bien y del mal...¹³

Este problema del juicio no es más ajeno al cine que al teatro, y sufrió una compleja evolución. Desde el expresionismo, la lucha entre el bien y el mal, como entre la luz y las tinieblas, constituye la metafísica de lo verdadero (hallar en la luz la verdad y la expiación). Pero ya en ese momento el lugar de Lang es único, porque él hace del mal una dimensión humana, no faustiana, bien sea en la forma de un genio hipnótico (Mabuse), bien sea en la forma de un impulso irresistible (*M o el vampiro de Düsseldorf*). Con esto la cuestión de la verdad, es decir, del tribunal y del juicio, va a revelar toda su ambigüedad: M será juzgado por un tribunal del hampa cuyo móvil no es la verdad. Y la evolución se acelera cuando Lang se traslada a América, donde encuentra un género de films propiamente judiciales cuyos elementos cambiará él sustancialmente. No se trata simplemente de señalar la dificultad de alcanzar lo verdadero, habida cuenta de las insuficiencias de la investigación y de quienes juzgan (también será el caso de *Doce hombres sin piedad*, de Lumet). En Lang, y también en Preminger, lo que está en cuestión es la posibilidad misma de juzgar. En cuanto a Lang, diríamos que ya no hay verdad sino sólo apariencias. El Lang americano pasa a ser el más grande cineasta de las apariencias, de las falsas imágenes (de ahí la evolución de los Mabuse). Todo es apariencia, y sin embargo este nuevo estado más que suprimir el sistema del juicio, lo transforma. En efecto, la apa-

13. En la mayoría de las entrevistas de Welles, la crítica de la noción de verdad se une a la imposibilidad de juzgar al hombre y la vida. Véase JEAN GILI, «Orson Welles ou le refus de juger», *Orson Welles, Etudes cinématographiques*.

riencia es lo que se traiciona a sí mismo; los grandes momentos de Lang son aquellos en que un personaje se traiciona. Las apariencias se traicionan, no porque darían paso a una verdad más profunda sino simplemente porque se revelan como no verdaderas: el personaje mete la pata, conoce el nombre de la víctima (*Más allá de la duda*), o bien sabe alemán (*Hangmen also die*). En estas condiciones resulta posible hacer surgir nuevas apariencias en función de las cuales las primeras serán juzgables y juzgadas. Los resistentes, por ejemplo, suscitarán a los falsos testigos que harán condenar por la Gestapo al traidor que sabía alemán. El sistema del juicio, pues, sufre una gran transformación, porque pasa a las condiciones que determinan las relaciones de las que dependen las apariencias: Lang inventa un relativismo a lo Protágoras, donde el juicio expresa el punto de vista «mejor», es decir, la relación bajo la cual las apariencias tienen una posibilidad de volverse en provecho de un individuo o de una humanidad de valor más elevado (el juicio como «venganza», o desplazamiento de las apariencias). En última instancia comprendemos el encuentro de Lang y Brecht, y los malentendidos de este encuentro. Porque, tanto en Lang como en Brecht, el juicio ya no se puede ejercer directamente en la imagen, sino que se traslada al espectador, quien tiene ahora las condiciones de posibilidad de juzgar la propia imagen. Lo que en Brecht descansaba sobre una realidad de las contradicciones, en Lang, por el contrario, descansa sobre una relatividad de las apariencias.¹⁴ En uno y en otro el sistema del juicio sufre una crisis, pero igual se salva, se transforma. En Welles es muy

14. La colaboración entre Lang y Brecht se concretó en *Hangmen also die*, pero fue muy equívoca. Por ejemplo, al comienzo del film, se plantea el problema de saber si los resistentes tienen derecho a comprometer a sus compatriotas, ya que los nazis aprehenden y matan a rehenes inocentes: la muchacha suplica al resistente que se delate, para salvar a su padre tomado como rehén. Pero algo más adelante, y siempre para salvar a su padre, acepta sin vacilar el sacrificio de una vendedora que se niega a denunciarla a ella. Hay aquí un proceso propiamente brechtiano en que se induce al espectador a tomar conciencia de un problema o de una contradicción, y a resolverlos a su manera (distanciación). A Lang le pertenece un procedimiento muy distinto: la manera en que alguien se traiciona a sí mismo, pero en forma tal que a la apariencia se le opondrán otras apariencias de diferente índole (no sólo el delator que «se corta» por torpeza, sino también el resistente que se ha puesto rastros de carmín, esta vez demasiado perfectos, para hacer creer en una escena de amor). Los dos procedimientos pueden combinarse y concurrir al mismo efecto, pero están muy alejados entre sí.

diferente (aunque haya realizado un film «languiano», pero repudiado: *The stranger*, donde el personaje se traiciona). En Welles, el sistema del juicio se vuelve definitivamente imposible, incluso y sobre todo para el espectador. El saqueo del escritorio del juez en *La dama de Shanghai*, y sobre todo la impostura infinita del juicio en *El proceso*, darán testimonio de esta nueva imposibilidad. Welles no cesa de construir personajes juzgables, y que no tienen que ser juzgados, que se sustraen a todo juicio posible. Si el ideal de verdad se derrumba, las relaciones de la apariencia ya no bastarán para mantener la posibilidad del juicio. Según términos de Nietzsche, «al mismo tiempo que el mundo verdadero, hemos abolido también el mundo de las apariencias...».

¿Qué queda? Quedan los cuerpos, que son fuerzas, nada más que fuerzas. Pero la fuerza ya no se vincula con un centro, y tampoco enfrenta un medio o unos obstáculos. Sólo enfrenta a otras fuerzas, se relaciona con otras fuerzas, a las que ella afecta o que la afectan. La potencia (lo que Nietzsche llama «voluntad de potencia», y Welles «carácter») es ese poder de afectar y de ser afectado, esa relación de una fuerza con otras. Este poder se llena siempre, esa relación se efectúa necesariamente, aunque sea de una manera variable según las fuerzas en presencia.¹⁵ Presentimos ya que el montaje corto, cortado o fragmentado, y el largo plano-secuencia sirven a una misma causa. El primero presenta sucesivamente cuerpos cada uno de los cuales ejerce su fuerza o sufre la de otro: «cada plano muestra un golpe, un contragolpe, un golpe recibido, un golpe asestado».¹⁶ El segundo presenta simultáneamente una relación de fuerzas en su variabilidad, en su inestabilidad, en la proliferación de centros y en la multiplicación de vectores (la escena del

15. Sobre los cuerpos-fuerzas, véase PETR KRAL, «Le film comme labyrinthe», *Positif*, n.º 256, junio de 1982, y JEAN NARBONI, «Un cinéma en plongée», Orson Welles, *Cahiers du cinéma* (Narboni reprocha el «carácter» según Welles y la voluntad de potencia nietzscheana).

16. Entrevista Welles, *Cahiers du cinéma*, pág. 42: a propósito de la batalla de *Falstaff*. Asimismo, el montaje cortado de los personajes en *La dama de Shanghai* hace decir a DIDIER GOLDSCHMIDT: los planos no se encadenan, «se precipitan unos contra otros, las series de campo-contracampo en primerísimo plano, en particular sobre O'Hara y Grisby, vuelcan el peso de la imagen de izquierda a derecha, los movimientos se interrumpen bruscamente; todo tiende a liberar una «energía» que condiciona una percepción casi únicamente plástica del film» (*Cinématographe*, n.º 75, febrero de 1982, pág. 64).

interrogatorio de *Sed de mal*).¹⁷ De un lado y de otro hay siempre choque de fuerzas, dentro de la imagen o de las imágenes entre sí. Un montaje corto puede reproducir un plano-secuencia, por guión técnico, como en la batalla de *Campanadas de media noche*, o un plano-secuencia producir un montaje corto, por reencuadre incesante, como en *Sed de mal*. Hemos visto cómo Resnais obtenía esa misma complementariedad por otros medios.

¿Significa esto que todo es cuestión de fuerzas en la vida? Sí, mientras se entienda que la relación de fuerzas no es cuantitativa sino que implica necesariamente ciertas «cualidades». Hay fuerzas que no saben responder a las otras más que de una sola manera, uniforme, invariable: el escorpión de *Mister Arkadin* sólo sabe picar, y pica a la rana que lo lleva por el agua a riesgo de morir ahogado. Así pues, en la relación de fuerzas la variabilidad subsiste, pues la picadura del escorpión se vuelve en su contra, por dirigirse en este caso a la rana. El escorpión, entonces, es un tipo de fuerza que no sabe metamorfosearse, según las variaciones de aquello a lo que puede afectar y de aquello que puede afectarlo. Bannister es un gran escorpión que no sabe hacer otra cosa que picar. Arkadin no sabe más que matar, y Quinlan no sabe más que trucar las pruebas. Es un tipo de fuerza agotada, incluso cuando permanece cuantitativamente muy grande, pero ya no puede sino destruir y matar, antes de destruirse a sí misma y quizá con el fin de matarse a sí misma. En eso encuentra un centro, pero este centro coincide con la muerte. Por grande que sea, está agotada, pues ya no sabe transformarse. Además es descendente, decadente, degenerada: representa la impotencia en los cuerpos, es decir, ese punto preciso donde la «voluntad de potencia» no es más que un querer-dominar, un ser para la muerte, y que tiene sed de su propia muerte, a condición de pasar por la de los otros. Welles multiplica el cuadro de estos impotentes omnipotentes: Bannister y su prótesis; Quinlan y su bastón; Arkadin y su desasosiego cuando se queda sin avión; Yago, el impotente por excelencia.¹⁸ Son hombres de venganza: no de la misma ma-

17. Véanse los análisis detallados de ROBIN WOOD a propósito de *Sed de mal* (*Positif*, n.º 167, marzo de 1975): Vargas y Quinlan, «cada uno de los dos hombres predomina sucesivamente en el cuadro, o los dos ocupan la imagen en un equilibrio efímero y precario».

18. Acerca de la «impotencia» de los personajes de Welles, como «pre-

nera, sin embargo, que los hombres verídicos que pretendían juzgar la vida en nombre de valores superiores. Ellos, por el contrario, se consideran «hombres superiores», son hombres superiores que pretenden juzgar la vida por sí mismos, motu proprio. ¿Pero no se trata de un mismo espíritu de venganza alentando bajo dos figuras?: Vargas, el hombre verídico que invoca a las leyes para juzgar, pero también su doble, Quinlan, que se atribuye el derecho de juzgar sin ley; Otelo, el hombre del deber y la virtud, pero también su doble, Yago, que se venga por naturaleza y perversión. Es lo que Nietzsche llamaba estadios del nihilismo, el espíritu de venganza a través de diversas figuras. Detrás del hombre verídico, que juzga la vida desde el punto de vista de valores presuntamente más elevados, está el hombre enfermo, «el enfermo de sí mismo», que juzga la vida desde el punto de vista de su enfermedad, de su degeneración y de su agotamiento. Y quizás éste es mejor que el hombre verídico, porque la vida enferma es vida todavía, ella opondrá la muerte a la vida más que oponerle «valores superiores»... Nietzsche decía: detrás del hombre verídico, que juzga la vida, está el hombre enfermo, enfermo de la vida misma. Y Welles añade: detrás de la rana, el animal verídico por excelencia, está el escorpión, el animal enfermo de sí mismo. Uno es idiota, el otro es un canalla.¹⁹ Sin embargo son complementarios, como dos figuras del nihilismo, como dos figuras de la voluntad de potencia.

¿No se restaura así un sistema del juicio? Welles no cesa de decir que a Quinlan, Arkadin, etc., él los «detesta moralmente» (aunque no los deteste «humanamente», por lo que han conservado de «vida»)²⁰ Pero no se trata de juzgar la vida en

cio a pagar por ejercer el poder de la voz y del escrito», véase MICHEL CHION, *Cahiers du cinéma*, pág. 93. Asimismo, la impotencia sexual supuesta en Yago no es un motivo ni una explicación, sino que remite más profundamente a cierto estado o cualidad de vida (MARIENSTRAS, «Orson Welles, interprète et continuateur de Shakespeare», *Positif*, n.º 167).

19. Véase Entrevista, en BAZIN, *Orson Welles*, Ed. du Cerf, pág. 178. La rana es el animal verídico, porque cree en los pactos y contratos. Pero, en realidad, no hay más que compañeros de juego fluctuantes («Habla usted como si hubiera entre nosotros una especie de contrato, pero no, aquí somos compañeros de juego», *Sed de mal*). Ciertamente Welles comienza diciendo que es preferible juzgar en nombre de valores superiores, antes que «por uno mismo» (pág. 154). Pero algo más adelante dice que lo uno no es menos detestable que lo otro (pág. 160).

20. Es el problema que preside la entrevista con Bazin. Welles reconoce de buen grado la «ambigüedad» de su posición: no tiene la misma

nombre de una instancia superior que sería el bien, lo verdadero; se trata, por el contrario, de evaluar el ser, la acción, la pasión, el valor, cualesquiera que sean, en función de la vida que implican. El afecto como evaluación inmanente en lugar del juicio como valor trascendente: «yo amo o yo detesto» en lugar de «yo juzgo». Nietzsche, que sustituía el juicio por el afecto, prevenía a sus lectores: más allá del bien y del mal no significa al menos «más allá de lo bueno y de lo malo». Lo malo es la vida agotada, degenerada, que es mucho más terrible, capaz de propagarse. Pero lo bueno es la vida naciente, ascendente, aquella que sabe transformarse, metamorfosearse según las fuerzas que encuentra, y que compone con ellas una potencia cada vez más grande, aumentando cada vez más la potencia de vivir y abriendo siempre nuevas «posibilidades». Es cierto que no hay más verdad en una que en otra; no hay sino devenir, y el devenir es la potencia de lo falso de la vida, la voluntad de potencia. Pero existe lo bueno y existe lo malo, es decir, lo noble y lo vil. Según los físicos, la energía noble es aquella capaz de transformarse, mientras que la vil ya no puede. De los dos lados hay voluntad de potencia, pero ésta no es más que un querer-dominar en el devenir agotado de la vida, mientras que aquélla es un querer-artista o «virtud que da», creación de nuevas posibilidades, en el devenir en surgimiento. Los hombres llamados superiores son viles o malos. Pero lo bueno tiene sólo un nombre, «generosidad», y éste es el rasgo con que Welles define a su personaje preferido, Falstaff, y también es el rasgo que se supone dominante en el eterno proyecto de Don Quijote. Si el devenir es la potencia de lo falso, lo bueno, lo generoso, lo noble es lo que eleva lo falso a la enésima potencia, o la voluntad de potencia hasta el devenir artista. Falstaff y Don Quijote pueden parecer fanfarrones o lamentables, o superados por la Historia: son expertos en metamorfosis de la vida, oponen el devenir a la Historia. Inconmensurables a todo juicio, tienen la inocencia del devenir.²¹ Y no hay duda de que el devenir es

claridad que Nietzsche, aunque gire alrededor del mismo tema, el de una «moral aristocrática».

21. Sobre la bondad vital de Falstaff, Welles produce declaraciones líricas: «él es la bondad, es el personaje en el que más creo (...); su bondad es como el pan y el vino» (Entrevista, *Cahiers du cinéma*, pág. 41; y también MARIENSTRAS, pág. 43).

siempre inocente, incluso en el crimen, incluso en la vida agotada por lo mismo que es aún un devenir. Pero sólo lo bueno se deja agotar por la vida, más de lo que la agota él mismo, poniéndose siempre al servicio de lo que renace de la vida, de lo que metamorfosea y crea. Hace del devenir un Ser, cuán protiforme, en vez de precipitarlo en el no ser desde lo alto de un ser uniforme y coagulado. Son dos estados de la vida que se oponen en el seno del devenir inmanente, y no una instancia que se pretendería superior al devenir, bien sea para juzgar la vida, bien sea para apropiársela y agotarla de todas formas. Lo que Welles ve en Falstaff y Don Quijote es la «bondad» de la vida en sí misma, una extraña bondad que lleva al ser viviente a la creación. Por todo esto puede hablarse de un nietzscheísmo auténtico o espontáneo de Welles.

Lo cierto es que, en el devenir, la tierra ha perdido todo centro, no sólo en sí misma sino que ya no tiene centro para girar alrededor. Los cuerpos ya no tienen centro, salvo el de su muerte, cuando se agotan y se reúnen con la tierra para disolverse en ella. La fuerza ya no tiene centro precisamente porque es inseparable de su relación con otras fuerzas: entonces, como decía Didier Goldschmidt, los planos cortos no cesan de volcarse, a la derecha, a la izquierda, y el plano-secuencia suscita un revoltijo de centros evanescentes (el comienzo de *Sed de mal*). Los pesos han perdido los centros de equilibrio en torno de los cuales se reparten, las masas han perdido los centros de gravedad en torno de los cuales se ordenan, las fuerzas han perdido los centros dinámicos en torno de los cuales organizan el espacio, y hasta los movimientos han perdido los centros de revolución en torno de los cuales se despliegan. Hay aquí en Welles una mutación cinematográfica no menos que metafísica. Porque lo que se opone al ideal de verdad no es el movimiento: el movimiento sigue siendo perfectamente conforme con lo verdadero mientras presente invariantes, punto de gravedad del móvil, puntos privilegiados por los cuales él pasa, punto de fijeza con respecto al cual se mueve. Por eso la imagen-movimiento, en su propia esencia, vale por el efecto de verdad que invoca mientras el movimiento conserve sus centros. Y es esto lo que intentamos decir desde el comienzo de este estudio: cuando las aberraciones de movimiento adquieren independencia, es decir, cuando los móviles y los movimientos pier-

den sus invariables se produce una mutación cinematográfica. Se produce un vuelco donde el movimiento cesa de alardear de verdadero y donde el tiempo cesa de subordinarse al movimiento: las dos cosas a la vez. *El movimiento fundamentalmente descentrado pasa a ser falso movimiento, y el tiempo fundamentalmente descentrado pasa a ser potencia de falso que se efectúa ahora en el falso movimiento* (Arkadin siempre ahí). Welles parece el primero en haber abierto esta brecha por la que iban a introducirse, con medios completamente distintos, el neorealismo y la *nouvelle vague*. Welles, con su concepción de los cuerpos, las fuerzas y el movimiento, construye un mundo que ha perdido todo centro motor o de «configuración»: la Tierra.

Veámos no obstante que el cine de Welles preservaba centros esenciales (y Resnais se separa de Welles precisamente en este punto). Pero en este aspecto lo que hay que valorar es el cambio radical que Welles introdujo en la noción de centro. El problema de la profundidad de campo recogía a su manera una transformación de la pintura del siglo XVII. Es posible que el cine de Welles haya sabido recrear, con destino a nuestro mundo moderno, una transformación del pensamiento que se había producido por vez primera en aquel siglo. Si atendemos al espléndido análisis de Michel Serres, el siglo XVII no fue la edad «clásica» del ideal de lo verdadero, sino la edad barroca por excelencia, inseparable de lo que llamamos clásico y donde la verdad atravesaba una crisis definitiva. Ya no se trataba de saber dónde estaba el centro, el Sol o la Tierra, porque la primera pregunta era: «¿Hay un centro, cualquiera que sea, o no lo hay?» Todos los centros, de gravedad, de equilibrio, de fuerza, de revolución, en síntesis de configuración, se derrumbaban. Se produjo entonces innegablemente una restauración de los centros, pero al precio de un cambio profundo, de una gran evolución en las ciencias y las artes. Por una parte el centro se hacía «puramente óptico», el punto pasaba a ser punto de vista. Este «perspectivismo» no se definía en absoluto por la variación de puntos de vista exteriores sobre un objeto supuestamente invariable (con lo que el ideal de lo verdadero se conservaría). Aquí, por el contrario, el punto de vista era constante pero siempre interior a los diferentes objetos que desde ese momento se presentaban como la metamorfosis de una sola y misma cosa en devenir. Era la «geometría proyectiva», que instalaba al ojo

en el vértice del cono y nos daba «proyecciones» tan variables como los planos de sección, círculo, elipse, hipérbola, parábola, punto, rectas, y en última instancia el propio objeto no era más que la conexión de sus propias proyecciones, la colección o la serie de sus propias metamorfosis. Las que no son verdad ni apariencia son las perspectivas o proyecciones.

Sin embargo, este nuevo perspectivismo todavía no nos facilita el medio para establecer una auténtica progresión en las figuras así descritas, o para escalonar los volúmenes sobre las secciones planas. Es preciso añadirle la «teoría de las sombras», que es como la inversa de la proyectiva: la fuente luminosa ocupa ahora el vértice del cono, el cuerpo proyectado es lo opaco y las proyecciones se hacen por relieves o playas de sombra.²² Son dos aspectos que forman «una arquitectura de la visión». Los encontramos eminentemente en el arte de Welles; y nos dan la última razón de la complementariedad entre el montaje corto y el plano-secuencia. El montaje corto presenta imágenes planas, achatadas, que son otras tantas perspectivas, proyecciones en sentido fuerte, y que expresan las metamorfosis de una cosa o un ser inmanentes. De ahí el aspecto de sucesión de «números» que suele caracterizar a los films de Welles: por ejemplo, los diferentes testigos del pasado de *Mister Arkadin* pueden considerarse como una serie de proyecciones de Arkadin, que es a la vez el proyectante sobre cada plano y el poderoso punto de vista bajo el cual se pasa de una proyección a la otra; asimismo, en *El proceso*, todos los personajes, policías, compañeros, estudiantes, patrona, abogado, niñas, pintor y sacerdote, constituyen la serie proyectiva de una misma instancia que no existe fuera de sus metamorfosis. Pero conforme el otro aspecto, el plano-secuencia con profundidad de campo señala poderosamente los volúmenes y relieves, las playas de sombra de donde los cuerpos salen y donde entran, las oposiciones y combinaciones de lo claro y lo oscuro, los violentos listados que afectan a los cuerpos cuando corren por un espacio de claraboya (*La dama de Shanghai*, *El proceso*: hay aquí todo un neopresionismo que se ha librado de sus presupuestos morales y del ideal de lo verdadero).²³ Podríamos decir que Welles intro-

22. Sobre todos estos temas, véase MICHEL SERRES, *Le système de Leibniz*, P.U.F., I, págs. 151-174, II, págs. 648-667.

23. CHARLES TESSON (*Cahiers du cinéma*) examina la profundidad de

ducía en la noción de centro una doble transformación que fundaba al nuevo cine: el centro dejaba de ser sensoriomotor y se hacía por una parte óptico, determinando un nuevo régimen de la descripción; por la otra, al mismo tiempo se hacía luminoso, determinando una nueva progresión de la narración. La descriptiva o proyectiva, y la narrativa o tenebrosa...

Al elevar lo falso a la potencia, la vida se liberaba de las apariencias tanto como de la verdad: ni verdadero ni falso, alternativa indecidible, sino potencia de lo falso, voluntad accesoría. Es Welles quien, a partir de *La dama de Shanghai*, impone un solo y único personaje, el falsario. Pero el falsario no existe sino en una serie de falsarios que son sus metamorfosis, porque la potencia misma sólo existe bajo forma de una serie de potencias que son sus exponentes. Hay siempre un personaje destinado a traicionar al otro (Welles insiste: el príncipe «debe» traicionar a Falstaff, Menzies debe traicionar a Quinlan), porque el otro es ya un traidor, y porque la traición es el vínculo de los falsarios entre sí en la serie entera. Como Welles tiene una personalidad fuerte, se olvida que su tema constante, justamente en función de esta personalidad, es no ser más una persona, a la manera de la Mrs. Dalloway de Virginia Woolf.²⁴ Un devenir, una irreductible multiplicidad, los personajes o las formas ya no valen sino como transformación los unos de los otros. Y es el infernal trío de *La dama de Shanghai*, los extraños personajes-relevos de *Mister Arkadin*, la cadena que suelda a los de *Sed de mal*, la transformación ilimitada para los de *El proceso*, el reco-

campo como factor de desequilibrio, «en falso»: es como si se filmara un escorpión de frente, «lo importante no está adelante sino al fondo», a tal punto que la imagen debe «caer del lado de una pura *videncia*». Hay un efecto de columpio en el plano-secuencia, no menos que en el montaje corto.

24. Entre los proyectos de Welles está *The dreamers*, inspirado en Isak Dinesen: una cantante que ha perdido la voz tras una cruel historia de amor, encuentra en la coral de un pueblo a un muchachito que tiene exactamente la misma voz; ella le da lecciones, para que el mundo oiga de nuevo su voz durante tres años; entre ambos se teje una relación muy erótica que impulsa al muchacho a la venganza... Es una historia de traidores o de falsarios, a lo Welles, pero, también necesariamente, de eclipsamiento de la persona. Isak Dinesen hacía decir a la heroína, casi en los mismos términos que Virginia Woolf: «Nunca más seré una persona, Marcus, a partir de ahora seré siempre varias.» Welles declara haber rodado esta escena como una de las razones de ser del film (Entrevista, *Cahiers du cinéma*, págs. 49 y 58).

rrido de lo falso que no cesa de pasar por el rey, su hijo y Falstaff, los tres impostores, usurpadores en cierto modo, culminando en la escena en que los roles se intercambian. Es por último la gran serie de *Fraude*, que es el manifiesto de toda la obra de Welles y su reflexión sobre el cine. F como Falstaff, pero sobre todo *F como fake*. Welles tiene sin duda una afinidad consciente con Herman Melville, más importante aún que su afinidad menos consciente con Nietzsche. En *Fraude*, Welles construye una serie de falsarios tan extensiva y perfecta como la de *El hombre de confianza y sus máscaras* de Melville, con Welles desempeñando exactamente el rol del Cosmopolita hipnotizador. Esta gran serie de Welles, la historia que no cesa de modificarse, puede resumirse así: 1.º «presentación de Oja Kadar, mujer que todos los hombres se vuelven para mirar»; 2.º «presentación de Welles como prestidigitador»; 3.º presentación del periodista, autor de un libro sobre un pintor falsario pero también de falsas Memorias de Hughes, el millonario falsario de múltiples sosias, de quien no se sabe si él mismo no embaucó al periodista; 4.º conversación o intercambio del periodista y el pintor falsarios; 5.º intervención de Welles asegurando que durante una hora el espectador no verá ni oír nada falso; 6.º Welles cuenta su vida y medita sobre el hombre ante la catedral de Chartres; 7.º la aventura de Oja Kadar con Picasso, al final de la cual Welles aparece para decir que la hora había pasado y que la aventura era completamente inventada.²⁵

Sin embargo no todo es equivalente, y no todos los falsarios lo son al mismo grado o a la misma potencia. El hombre verídico forma parte de ellos, como la rana, como Vargas u Otelo, como Welles ante la catedral de Chartres: él invoca un mundo verdadero, pero el mundo verdadero supone al hombre verídico. En sí mismo es un mundo «inaccesible e inútil». Como la catedral, lo único es que ha sido hecho por los hombres. No está oculto por las apariencias, por el contrario es él quien oculta a las apariencias y les sirve de coartada. Detrás del hombre verídico está el falsario, el escorpión, y uno no cesa de remitir

25. Tomamos, con escasas diferencias, el fundamental artículo de GÉRARD LEGRAND sobre *Verités et illusions* (*Positif*, n.º 167). Pero Legrand ve una contradicción entre «voluntad de potencia» y «atestado de ilusión». Nosotros no vemos ninguna, ya que la voluntad de potencia es la vida como potencia de lo falso.

al otro. El experto en verdad bendice los falsos Vermeer de Van Megeeren precisamente porque el falsario los fabricó de acuerdo con los criterios de ese mismo experto. En síntesis no cabe reducir al falsario a un simple copista, ni a un mentiroso, porque lo falso no es sólo la copia, ya lo era el modelo. ¿No habrá que decir entonces que hasta el artista, hasta Vermeer, hasta Picasso son falsarios, pues hacen un modelo con apariencias, lo que no quitará que el artista siguiente devuelva el modelo a las apariencias para hacer un nuevo modelo? ¿Dónde acaba la «mala» relación Elmer el falsario-Picasso, dónde comienza la «buena» relación Picasso-Velázquez? Del hombre verídico al artista, larga es la cadena de falsarios. Ello explica sin duda lo difícil que es definir al falsario, pues no tenemos en cuenta su multiplicidad, su ubicuidad, y nos contentamos con invocar un tiempo histórico y finalmente cronológico. Pero todo cambia desde el punto de vista del tiempo como devenir. Lo que se puede reprochar a los falsarios, tanto como al hombre verídico, es su afición exagerada a la «forma»: no tienen el sentido ni la potencia de las metamorfosis, dan fe de un empobrecimiento del impulso vital, de una vida ya agotada. La diferencia entre el falsario, el experto y Vermeer está en que los dos primeros no saben cambiar. Sólo el artista creador lleva la potencia de lo falso a un grado que se efectúa, no en la forma, sino en la transformación. Ya no hay verdad ni apariencia. Ya no hay forma invariable ni punto de vista variable sobre una forma. Hay un punto de vista que pertenece a la cosa hasta tal extremo que la cosa no cesa de transformarse en un devenir que es idéntico al punto de vista. Metamorfosis de lo verdadero. Eso es lo que es el artista, «creador de verdad», pues la verdad no tiene que ser alcanzada, hallada ni reproducida, debe ser creada. No hay otra verdad que la creación de Nuevo: la creatividad, la emergencia, lo que Melville llamaba «shape», por oposición a «form». El arte es la incesante producción de *shapes*, relieves y proyecciones. El hombre verídico y el falsario forman parte de la misma cadena, pero finalmente no son ellos quienes se proyectan, se exaltan o se ahuecan, sino el artista, creador de verdadero, allí mismo donde lo falso alcanza su última potencia: bondad, generosidad. Nietzsche hacía la lista de la «voluntad de potencia»: el hombre verídico, luego todos los falsarios que lo suponen y a los que él supone, la larga corte agotada de los «hom-

bres superiores», pero detrás todavía, el nuevo hombre, Zarathustra, el artista o la vida que brota.²⁶ No es más que una pequeña posibilidad, tanto puede llevársela el nihilismo, tanto puede la vida agotada apoderarse de lo Nuevo desde su nacimiento, y las formas estereotipadas petrificar las metamorfosis, reconstruir modelos y copias. Frágil es la potencia de lo falso, que se deja alcanzar por las ranas y los escorpiones. Pero es la única posibilidad del arte o de la vida, la posibilidad nietzscheana, melvilleana, bergsoniana, wellesiana... La *Chronopolis* de Kamler muestra que los elementos del tiempo tienen necesidad de un encuentro extraordinario con el hombre para producir algo nuevo.

3

Habría aún una tercera instancia más allá de la descripción y de la narración: el relato. Si intentamos definirlo provisionalmente como lo hicimos con las otras instancias, sin tener en cuenta todavía una importancia particular del factor parlante, pensamos que el relato concierne en general a la relación sujeto-objeto, y al desarrollo de esta relación (mientras que la narración concernía al desarrollo del esquema sensoriomotor). El modelo de verdad encuentra entonces su plena expresión no ya en la conexión sensoriomotriz, sino en la «adecuación» del sujeto y el objeto. No obstante, hay que precisar que son el objeto y el sujeto en las condiciones del cine. Por convención, se

26. La gran teoría de los falsarios según Nietzsche aparece en el libro IV de *Zarathustra*: se reconoce aquí al hombre de Estado, al hombre de religión, al hombre de moralidad, al hombre de ciencia... A cada uno le corresponde una potencia de lo falso; además, son inseparables unos de otros. Y «el hombre verídico» mismo era la primera potencia de lo falso, que se desarrolla a través de los otros. El artista, a su vez, es un falsario, pero se trata de la última potencia de lo falso, porque él quiere la metamorfosis en vez de «tomar» una forma (forma de lo Verdadero, del Bien, etcétera). La voluntad como voluntad de potencia tiene, pues, dos grados extremos, dos estados polares de la vida, por una parte el querer-tomar o querer-dominar, por la otra el querer idéntico al devenir y a la metamorfosis, «la virtud que da». Nietzsche podrá decirse creador de verdad, desde el segundo punto de vista, sin dejar de mantener íntegramente su crítica de lo Verdadero. Hallaremos en Melville una oposición igualmente vigorosa entre la forma y la metamorfosis, «form» y «shape» (especialmente en *Pierre et les ambiguïtés*; véase el comentario de JAWORSKI, *Le désert et l'empire*, tesis París VII, págs. 566-568).

llama objetivo a lo que «ve» la cámara, y subjetivo a lo que ve el personaje. Esta convención sólo rige en el cine, no en el teatro. Ahora bien, es preciso a su vez que la cámara vea al personaje: el mismo personaje unas veces ve y otras es visto. Pero además la propia cámara trae al personaje visto y lo que el personaje ve. Podemos considerar entonces que el relato es el desarrollo de los dos tipos de imágenes, objetivas y subjetivas, su compleja relación, que puede llegar incluso al antagonismo pero que debe resolverse en una identidad del tipo Yo = Yo: identidad del personaje visto y que ve, pero también identidad del cineasta-cámara, que ve al personaje y lo que el personaje ve. Esta identidad pasa por muchas tribulaciones que representan precisamente lo falso (confusión de dos personajes vistos, por ejemplo en Hitchcock, o confusión en lo que ve el personaje, por ejemplo en Ford), pero acaba por afirmarse por sí misma constituyendo lo Verdadero, aunque el personaje deba morir por ello. Podemos decir que el film comienza con la distinción de las dos clases de imágenes y acaba con su identificación, con su identidad reconocida. Las variaciones son infinitas, porque tanto la distinción como la identidad sintética pueden establecerse en toda clase de formas. Subsisten sin embargo aquí las condiciones básicas del cine, desde el ángulo de la «veracidad» de todo relato posible.²⁷

Hay otro modo de relato donde la distinción de lo objetivo y lo subjetivo, pero también su identificación, quedan en entredicho. También aquí el Lang americano fue el gran precursor de una crítica de la veracidad del relato.²⁸ Y Welles retomará

27. Hallaremos en ciertos autores una exposición sumamente clara de estas condiciones de base, más clara aún por cuanto estos autores se proponen superarlas. Así BECKETT, a propósito de *Film*, dice que hay que distinguir lo que ve la cámara OE y lo que ve el personaje O, «la percepción por OE en la habitación y la percepción por O de la habitación»: es mejor evitar el plano doble, la sobreimpresión, y marcar la distinción cualitativa de las dos clases de imágenes, hasta la identificación final de OE y O (*Comédies et actes divers*, Ed. de Minuit, pág. 130). GODARD, a propósito de *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, llama objeto a lo que la cámara ve, sujeto a lo que el personaje ve, hace la suma de los dos, $1 + 2 = 3$, para llegar a la identidad final, $1 + 2 + 3 = 4$, la vida (*Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, págs. 393-396). PASOLINI distingue la naturaleza doble del cine, tanto desde el punto de vista del personaje como del propio cineasta: el cine es «a la vez extremadamente subjetivo y extremadamente objetivo», siendo los dos elementos indisolubles hasta la identificación (*L'expérience hérétique*, Payot, pág. 142).

28. Acerca de este punto, remitimos a los detallados análisis de Rey-

y continuará la crítica en *Ciudadano Kane*, donde la distinción de las dos clases de imágenes tiende a desvanecerse en lo que han visto los testigos, sin que se pueda concluir en una identidad del personaje («no trespassing»), y ni siquiera en una identidad del cineasta sobre la que Welles siempre tuvo sus dudas y que él llevaría a su culminación en *Fraude*. Pasolini sacó por su cuenta las consecuencias de esta nueva situación en lo que él llamaba «cine de poesía», por oposición al llamado cine de prosa. En el cine de poesía se desvanecía la distinción entre lo que veía subjetivamente el personaje y lo que veía objetivamente la cámara, no en provecho del uno o de la otra sino porque la cámara tomaba una presencia subjetiva, adquiría una visión interior que entraba en una relación de «simulación» («mimesis») con la manera de ver del personaje. Aquí, según decíamos en nuestro estudio precedente, Pasolini descubría la superación de los dos elementos del relato tradicional, el relato indirecto objetivo desde el punto de vista de la cámara, el relato directo subjetivo desde el punto de vista del personaje, para alcanzar la forma especialísima de un «discurso indirecto libre», de una «subjetiva indirecta libre». Se establecía una contaminación de las dos clases de imágenes, de manera tal que las visiones insólitas de la cámara (la alternancia de diferentes objetivos, el zoom, los ángulos extraordinarios, los movimientos anormales, las detenciones...) expresaban las visiones singulares del personaje y a su vez éstas se expresaban en aquéllas, pero llevando el conjunto a la potencia de lo falso. El relato ya no se remite a un ideal de lo verdadero que constituye su veracidad, sino que se convierte en un «seudorrelato», en un poema, en un relato que simula o más bien en una simulación de relato.²⁹ Las imágenes objetivas y subjetivas pierden su distinción, pero también su identificación, en beneficio de un nuevo circuito donde se

NOLD HUMPHRIES, *Fritz Lang américain*, Albatros, especialmente capítulos III y IV: sobre la superación de lo objetivo y lo subjetivo, y la crisis de identidad («centralidad de la visión y de la mirada e identidades entremezcladas», pág. 99).

29. PASOLINI, *L'expérience hérétique*, págs. 147-154: «pseudo-relatos escritos en la lengua de la poesía». Este nuevo cine de poesía (hacia 1960, según Pasolini) debe «hacer sentir la cámara», mientras que el viejo cine de prosa podía alcanzar la más grande poesía de contenido, y de todas formas quedaba ligado a un relato clásico donde la cámara se dejaba formalmente olvidar (nos preguntamos si este criterio será suficiente, y dónde situaría Pasolini a autores como Eisenstein o Gance...).

reemplazan en bloque, o bien se contaminan, o bien se descomponen y se recomponen. Pasolini centra su análisis en Antonioni, Bertolucci y Godard, pero el origen de esta transformación del relato está quizás en Lang y Welles (en este aspecto sería importante el estudio de *Una historia inmortal*).

Nos interesa considerar un aspecto de este nuevo tipo de relato tal como aparece en cualquier otro ámbito. Si pensamos en las formas que desde mucho antes venían recusando la ficción, comprobamos que el cine de realidad reclamaba unas veces hacer ver objetivamente medios, situaciones y personajes reales, y otras mostrar subjetivamente las maneras de ver de estos mismos personajes, la manera en que ellos mismos veían su situación, su medio, sus problemas. Sumariamente, estaban el polo documental o etnográfico y el polo encuesta o reportaje. Estos dos polos inspiraron obras maestras, y se mezclaron de distintas formas (Flaherty por un lado y por el otro Grierson y Leacock). Pero, al recusar la ficción, si bien este cine descubría nuevos caminos, conservaba y sublimaba un ideal de verdad «que dependía de la propia ficción cinematográfica»: estaban lo que ve la cámara, lo que ve el personaje, el antagonismo posible y la resolución necesaria de los dos. Y el personaje mismo conservaba o adquiría una especie de identidad en tanto que era visto y en tanto que veía. Y también el cineasta-cámara tenía su identidad, como etnólogo o como reportero. Era muy importante recusar las ficciones preestablecidas en provecho de una realidad que el cine podía captar o descubrir. Pero se abandonaba la ficción en provecho de lo real, al tiempo que se conservaba un modelo de verdad que suponía a la ficción y emanaba de ella. Eso que había mostrado Nietzsche, que el ideal de lo verdadero era la ficción más profunda en el corazón de lo real, el cine todavía no lo había descubierto. La veracidad del relato seguía fundándose en la ficción. Muchas cosas cambiaban cuando se aplicaba el ideal o el modelo de lo verdadero a lo real, pues la cámara se dirigía a un real preexistente pero, en otro sentido, las condiciones del relato no habían cambiado en nada: lo objetivo y lo subjetivo quedaban desplazados pero no transformados; las identidades se definían de otra manera pero se definían; el relato resultaba veraz, realmente-veraz, en lugar de ficticiamente-veraz. Sólo que la veracidad del relato no había dejado de ser una ficción.

La ruptura no está entre la ficción y la realidad sino en el nuevo modo de relato que las afecta a ambas. En la década de 1960 se produjo un cambio en puntos muy independientes, en el cine directo de Cassavetes y de Shirley Clarke, en el «cine de lo vivido» de Pierre Perrault, en el «cine-verdad» de Jean Rouch. Por ejemplo, cuando Perrault critica toda clase de ficción lo hace en el sentido de que ella forma un modelo de verdad preestablecido que expresa necesariamente las ideas dominantes o el punto de vista del colonizador, incluso cuando quien la forja es el autor del film. La ficción es inseparable de una «veneración» que la presenta como verdadera, en la religión, en la sociedad, en el cine, en los sistemas de imágenes. Nadie entendió tanto como Perrault la consigna de Nietzsche: «suprimid vuestras veneraciones». Cuando Perrault se dirige a sus personajes reales de Quebec, no es solamente para eliminar la ficción sino para liberarla del modelo de verdad que la penetra, y encontrar en cambio la pura y simple «función de fabulación» que se opone a este modelo. Lo que se opone a la ficción no es lo real, no es la verdad, que siempre es la de los amos o los colonizadores, sino la función fabuladora de los pobres, que da a lo falso la potencia que lo convierte en una memoria, una leyenda, un monstruo. Así, el delfín blanco de *Pour la suite du monde*, el caribú del *Pays de la terre sans arbres*, y por encima de todo la bestia luminosa, el Dioniso de *La bête lumineuse*. Lo que el cine debe captar no es la identidad de un personaje, real o ficticio, a través de sus aspectos objetivos y subjetivos. Sino el devenir del personaje real cuando él mismo se pone a «ficcional», cuando entra «en flagrante delito de leyendar», y contribuye así a la invención de su pueblo. No se puede separar al personaje de un antes y un después, pero él los reúne en el tránsito de un estado al otro. El mismo pasa a ser otro, cuando se pone a fabular sin ser nunca ficticio. Y el cineasta, por su lado, se hace otro cuando «se intercede» así personajes reales que reemplazan en bloque sus propias ficciones por sus propias fabulaciones. Ambos se comunican en la invención de un pueblo. Me he intercedido a Alexis (*Le règne de jour*), y todo Quebec, para saber quién era yo, «de manera que para decirme bastaba con darles la palabra».³⁰ Es la simulación de un relato, la leyen-

30. Sobre la crítica de la verdad y de la veneración, sobre la función de fabulación y la manera en que ésta supera lo real y lo ficticio, sobre

da y sus metamorfosis, el discurso indirecto libre de Quebec, un discurso con dos cabezas, con mil cabezas, «poquito a poco». Entonces el cine puede llamarse cine-verdad, tanto más cuanto que habrá destruido todo modelo de lo verdadero para hacerse creador, productor de verdad: no será un cine de la verdad sino la verdad del cine.

Así lo entendía Jean Rouch cuando hablaba de «cine-verdad». Al igual que Perrault con sus reportajes-encuestas, Rouch había comenzado por films etnográficos. La evolución de los dos autores sería difícil de explicar si nos limitáramos a invocar la imposibilidad de alcanzar un real bruto; todo el mundo supo siempre que la cámara ejerce una acción sobre las situaciones, y que los personajes reaccionan ante la presencia de la cámara, y esto no perturbaba a Flaherty ni a Leacock, quienes no veían en ello más que falsos problemas. Tanto en Rouch como en Perrault la novedad tiene otras fuentes. Comienza a expresarse claramente en Rouch, en *Les maîtres fous*, cuando los personajes del rito, poseídos, ebrios, echando espuma, en trance, primero son mostrados en su realidad cotidiana donde son camareros, desmontadores, braceros, y volverán a serlo después de la ceremonia. Lo que eran antes... A la inversa, en *Moi un Noir* se muestra a los personajes reales a través de los roles de su fabulación, Dorothy Lamour la pequeña prostituta, Lemmy Caution el parado de Treichville, sin perjuicio de comentar y corregir después ellos mismos la función que desencadenaron.³¹ En *Jaguar*, los tres personajes y sobre todo el «caballeroso», se distribuyen roles que les hacen afrontar como otras tantas potencias legendarias las realidades de su viaje, el encuentro con los fetichistas, la organización del trabajo, la fabricación de los lingotes de oro para luego encerrarlos, con lo que no sirven para

el papel y la necesidad de los «intercesores», el texto más importante es la entrevista de PERRAULT con René Allio, en *Ecritures de Pierre Perrault*, Edilig, págs. 54-56. Se le asociará en la misma compilación todo el análisis de JEAN-DANIEL LAFOND, «L'ombre d'un doute», que presenta al cine de Perrault como un arte del «fingimiento»: los personajes «son ficcionales sin ser por ello seres de ficción» (págs. 72-73).

31. Véase el análisis de JEAN-ANDRÉ FIESCHI, quien demuestra cómo, a partir de *Les maîtres fous*, Rouch imprime «un desfase segundo al desfase ya perturbador que parecía ser el propósito del film». Y, cada vez más, «lo que filma Rouch, y es el primero, no son ya conductas o sueños, o discursos subjetivos, sino el mixto indisoluble que liga a uno con otro» (en *Cinéma, théorie, lectures*, págs. 259-261).

nada, la visita del gran mercado a paso de carga, finalmente la invención de su pequeño comercio bajo un título que reemplaza una fórmula estereotipada por una figura apta para hacerse leyenda: «poquito a poco el pájaro hace su... gorro». Y volverán a su país, a la manera de los antepasados, pletóricos de hazañas y de mentiras donde el menor incidente se vuelve potencia. Hay siempre tránsito de un estado a otro en el seno del personaje, como cuando el cazador bautiza a un león como el Americano, o cuando los viajeros de *Cocorico monsieur Poulet* encuentran a la diablesa. Si nos limitamos a estas obras maestras, advertimos en primer lugar que el personaje ha dejado de ser real o ficticio, en la misma medida en que ha dejado de ser visto objetivamente o de ver él subjetivamente: es un personaje que atraviesa pasos y fronteras porque se dedica a inventar como personaje real, y se hace tanto más real cuanto más ha inventado. *Dionysos* es una gran síntesis de Rouch: la imagen de la sociedad industrial que reúne a un mecánico magiar, un remachador de la Costa de Marfil, un chapista antillano, un carpintero turco, una mecánica alemana, se sumerge en un antes dionisiaco, visitado por las tres ménades, la blanca, la negra y la amarilla, però este antes es también un después, como el horizonte postindustrial donde los obreros han pasado a ser un flautista, otro tambor, violoncelista, soprano, formando el cortejo dionisiaco que se adueña del bosque de Meudon. El «cinetrance» y su música son una temporalización de la imagen que nunca se queda en presente, que no deja de franquear el límite en los dos sentidos, todo bajo el impulso de un profesor que revela ser un falsario, nada más que un falsario, potencia de lo falso del propio Dionisos. Si la alternativa real-ficticio queda tan completamente superada es porque la cámara, en lugar de tallar un presente, ficticio o real, liga constantemente al personaje al antes y al después que constituyen una imagen-tiempo directo. Es preciso que el personaje sea primero real para que afirme la ficción como una potencia y no como un modelo: es preciso que se ponga a fabular para afirmarse tanto más como real y no como ficticio. El personaje no cesa de hacerse otro, y ya no es separable de ese devenir que se confunde con un pueblo.

Pero lo que decimos del personaje también es válido, y eminentemente, para el propio cineasta. También él se hace otro,

en la medida en que toma personajes reales como intercesores y reemplaza sus ficciones por sus propias fabulaciones, pero en cambio él da a estas fabulaciones la figura de leyendas, las somete a la «puesta en leyenda». Rouch hace su discurso indirecto libre al mismo tiempo que sus personajes hacen el de Africa. Perrault hace su discurso indirecto libre al mismo tiempo que sus personajes hacen el de Quebec. Innegablemente hay una gran diferencia de situación entre Perrault y Rouch, diferencia que no es únicamente personal sino cinematográfica y formal. Para Perrault, se trata de pertenecer a su pueblo dominado y de recobrar una identidad colectiva perdida, reprimida. Para Rouch, se trata de salir de su civilización dominante y de alcanzar las premisas de otra identidad. De ahí la posibilidad de malentendidos entre ambos autores. Sin embargo, los dos como cineastas parten con el mismo material ligero, cámara al hombro y magnetófono sincrónico; deben hacerse otros, con sus personajes, al mismo tiempo que sus personajes deben hacerse otros también. La célebre fórmula: «lo cómodo del documental es que uno sabe quién es y a quién filma», pierde validez. La forma de identidad Yo = Yo (o su forma degenerada, ellos = ellos) cesa de valer para los personajes y para el cineasta, en lo real tanto como en la ficción. Lo que se deja adivinar es más bien, en grados profundos, el «Yo es otro» de Rimbaud. Godard lo decía a propósito de Rouch: no sólo para los propios personajes sino también para el cineasta, quien «blanco igual que Rimbaud, declara también él que *Yo es otro*», es decir, *yo un negro*.³² Cuando Rimbaud exclama «Soy de raza inferior desde la eternidad... soy una bestia, un negro...», lo hace pasando por toda una serie de falsarios, «Comerciante eres un negro, magistrado eres un negro, general eres un negro, emperador cascarrabias eres un negro...», hasta esa más elevada potencia de lo falso que hace que un negro tenga que hacerse él mismo negro a través de sus roles blancos, mientras que el blanco encuentra en ello una posibilidad de hacerse negro también («puedo salvarme...»). Y, por su lado, Perrault no necesita menos hacerse otro para reunirse con su propio pueblo. Ya no es *Nacimiento de una nación*, sino constitución o reconstitución de un pueblo, donde el cineasta y sus personajes se hacen otros juntos y el uno por el

32. Jean-Luc Godard, pág. 220.

otro, colectividad que se extiende cada vez más, de lugar en lugar, de persona en persona, de intercesor en intercesor. Soy un caribú, un alce... «Yo es otro» es la formación de un relato simulante, de una simulación de relato o de un relato de simulación que destituye a la forma del relato veraz. Es la poesía que Pasolini reclamaba contra la prosa, pero que encontramos ahí donde él no la buscaba, del lado de un cine presentado como directo.³³

En Shirley Clarke o en Cassavetes se producía un fenómeno análogo pero también con muchas diferencias. Es como si los tres grandes temas giraran y formaran sus combinaciones: el personaje no cesa de pasar la frontera entre lo real y lo ficticio (la potencia de lo falso, la función de fabulación); el cineasta debe alcanzar lo que el personaje era «antes» y lo que será «después», debe reunir el antes y el después en el tránsito incesante de un estado al otro (la imagen-tiempo directa); el devenir del cineasta y de su personaje pertenecen a un pueblo, a una comunidad, a una minoría cuya expresión ellos practican y liberan (el discurso indirecto libre). Con *The connection* de Shirley Clarke, los niveles de organización se mezclan, porque los roles de drogados remiten a personajes preexistentes que a su vez remiten *alternadamente* a su rol. Y en *Portrait of Jason*, el tránsito es lo que será captado bajo todas las «distancias» posibles, con respecto al personaje y a sus roles, pero distancias siempre interiores, como si la cámara blanca se hubiera deslizado al gran falsario negro: el «Yo es otro» de Shirley Clarke consiste en que el film que ella quería hacer sobre sí misma fue el que hizo sobre Jason. Lo que se ha de filmar es la frontera, siempre que la franqueen el cineasta en un sentido y el personaje real en el otro: para ello hace falta el tiempo, un cierto tiempo es necesario que forme parte integrante del film.³⁴

33. PASOLINI subrayaba que, en literatura, el relato indirecto libre implicaba «lenguas» diferentes según la extracción social de los personajes. Pero, curiosamente, esta condición no le parecía realizable en el cine, donde los datos visuales introducían siempre una cierta uniformización: si los personajes «pertenecen a otro mundo social, se los mitifica y asimila en las categorías de la anomalía, la neurosis o la hipersensibilidad» (págs. 146-147, 155). Parecería que Pasolini no advirtió de qué manera el cine directo daba una respuesta muy distinta a este problema del relato.

34. Véase SHIRLEY CLARKE, *Cahiers du cinéma*, n.º 205, octubre de 1968 («hace falta cierto tiempo para que el personaje se apodere de vuestra espera...», pág. 25).

Cassavetes lo dijo ya en *Shadows* y después en *Faces*: forma parte del film interesarse por la gente más que por el film, por los «problemas humanos» más que por los «problemas de puesta en escena», para que la gente no pase del lado de la cámara sin que la cámara haya pasado del lado de la gente. En *Shadows*, la frontera la constituyen los dos negros-blancos y su perpetuo cruce en una realidad doble que ya no se distingue del film. La frontera sólo se puede captar cuando es huidiza, cuando ya no se sabe por dónde pasa, entre el Blanco y Negro, pero también entre el film y el no film: el film ha de estar siempre fuera de sus marcas, en ruptura con «la buena distancia», siempre desbordando «la zona reservada» donde se hubiera querido sostenerlo en el espacio y en el tiempo.³⁵

Veremos de qué modo Godard obtiene de ello un método generalizado de la imagen: dónde termina algo, dónde comienza otra cosa, qué es una frontera y cómo verla, pero a fuerza de cruzarla y de desplazarla sin descanso. En *Masculin féminin*, la entrevista ficticia de los personajes y la entrevista real de los actores se mezclan tan bien que parecen hablarse los unos a los otros, y hablarse a sí mismos, mientras le hablan al cineasta.³⁶ El método no puede desarrollarse sino en el sentido en que la cámara no cesa de alcanzar en los personajes un antes o un después que constituyen lo real, en el punto mismo en que la fabulación se precipita. «Saber lo que eran antes de colocarlos en el cuadro, y lo que serán después...»³⁷ *France tour détour deux enfants* lo eleva ya a la categoría de principio: «El antes y la historia después, o él después y la historia antes.» Godard, que recordó en varias oportunidades su deuda con Rouch, insiste cada vez más sobre este punto: es preciso que la imagen abarque el antes y el después, que de este modo reúna las con-

35. A propósito de *Faces*, véase JEAN-LOUIS COMOLLI, *Cahiers du cinéma*, n.º 205, pág. 38: sobre la frontera, la imposibilidad de determinarla y de mantener una «zona reservada».

36. GODARD, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Albatros, pág. 168 (y pág. 262: «Siempre procuré que lo que llaman documental y que lo que llaman ficción fuesen para mí los dos aspectos de un mismo movimiento, y es su enlace lo que constituye el verdadero movimiento»).

37. GODARD, en *Le Monde*, 27 de mayo de 1982, a propósito de *Passion*. Y, refiriéndose a *Prénom Carmen*, recordará que el nombre es precisamente lo que está antes: hay que alcanzar al personaje antes de que se lo aprese en el mito o la leyenda, y, en cuanto a Cristo, «¿qué se dijeron, José y María, antes de tener al niño?» (Conferencia en el Festival de Venecia, septiembre de 1983).

diciones de una nueva imagen-tiempo directa, en lugar de estar en presente «como en los malos films». Bajo estas condiciones de la imagen-tiempo una misma transformación arrastra al cine de ficción y al cine de realidad, y confunde sus diferencias: en el mismo movimiento las descripciones se hacen puras, puramente ópticas y sonoras, las narraciones se hacen falsificantes, los relatos, simulaciones. Todo el cine pasa a ser un discurso indirecto libre operando sobre la realidad. El falsario y su potencia, el cineasta y su personaje, o lo inverso, ya que sólo existen por esa comunidad que les permite decir «nosotros, creadores de verdad». Es una tercera imagen-tiempo, que se distingue de las que veíamos en el capítulo precedente. Las dos precedentes, en efecto, correspondían al «orden del tiempo», es decir, a la coexistencia de las relaciones o a la simultaneidad de los elementos interiores al tiempo. La tercera concierne a la «serie del tiempo», que reúne el antes y el después en un devenir, en vez de separarlos: su paradoja es introducir un intervalo que dura en el momento mismo.³⁸ Las tres imágenes-tiempo tienen algo en común y es que rompen con la representación indirecta, pero además quiebran el curso o la serie empíricos del tiempo, la sucesión cronológica, la separación del antes y el después. Así pues, se comunican entre sí, se penetran (Welles, Resnais, Godard, Robbe-Grillet), pero dejan subsistir en una misma obra la distinción de sus signos.

38. En un hermoso cuento (*Le baron Bagge*, Ed. du Sorbier), LENNET-HOLENIA supone que la muerte no se produce en un momento, sino en un espacio-tiempo situado «entre el momento mismo», y que puede durar varios días. En los films de Godard hallamos una concepción de la muerte bastante cercana.

7. El pensamiento y el cine

1

Los primeros que hicieron cine y pensaron en él partían de una idea simple: el cine como arte industrial alcanza el automovimiento, el movimiento automático, hace del movimiento el dato inmediato de la imagen. Este movimiento ya no depende de un móvil o de un objeto que lo ejecutaría, ni de una mente que lo reconstruiría. La propia imagen, en sí misma, se mueve. En este sentido no es, por tanto, ni figurativa ni abstracta. Se dirá que así ocurría ya con todas las imágenes artísticas; Eisenstein no cesa de analizar los cuadros de da Vinci, de El Greco, como si fueran imágenes cinematográficas (lo mismo Elie Faure con Il Tintoretto). Sin embargo, las imágenes pictóricas son, en sí mismas, inmóviles, y es la mente la que debe «hacer» el movimiento. Y las imágenes coreográficas o dramáticas permanecen adheridas a un móvil. Sólo cuando el movimiento se hace automático se efectúa la esencia artística de la imagen: *producir un choque sobre el pensamiento, comunicar vibraciones al córtex, tocar directamente al sistema nervioso y cerebral*. Porque la imagen cinematográfica «hace» ella misma el movimiento, porque ella hace lo que las otras artes se limitan a exigir (o a decir), ella recoge lo esencial de las otras artes, hereda de ellas, es como el modo de empleo de las otras imágenes, convierte en potencia lo que sólo era posibilidad. El «movimiento automático» hace que se eleve en nosotros un «autómata espiri-

tual», que reacciona a su vez sobre él.¹ El autómatas espiritual ya no designa, como en la filosofía clásica, la posibilidad lógica o abstracta de deducir formalmente los pensamientos unos de otros, sino el circuito en el cual éstos entran con la imagen-movimiento, la potencia común de aquello que fuerza a pensar y de aquello que piensa bajo el choque: un «noochoque». Heidegger dirá: «El hombre sabe pensar en tanto que tiene esta posibilidad, pero este posible no garantiza todavía que seamos capaces de hacerlo.»² Es esta capacidad, esta potencia, y no la simple posibilidad lógica, lo que el cine pretende darnos al comunicarnos el choque. Es como si el cine nos dijera: conmigo, con la imagen-movimiento, no podéis escapar al choque que despierta en vosotros al pensador. Un autómatas subjetivo y colectivo para un movimiento automático: el arte de las «masas».

Todos sabemos que si un arte impusiera necesariamente el choque o la vibración, el mundo habría cambiado hace mucho tiempo, y los hombres pensarían también desde hace mucho tiempo. De manera que esta pretensión del cine, al menos en los pioneros más importantes, hoy nos hace sonreír. Ellos creían que el cine sería capaz de imponer el choque, y de imponerlo a las masas, al pueblo (Vertov, Eisenstein, Gance, Elie Faure...). Sin embargo, presentían que el cine tropezaría, tropezaba ya con todas las ambigüedades de las otras artes, que se cubriría de abstracciones experimentales, «payasadas formalistas», y de figuraciones comerciales, del sexo o de la sangre. El choque iba a confundirse, en el mal cine, con la violencia figurativa de lo representado, en vez de alcanzar esa otra violencia de una imagen-movimiento que desarrolla sus vibraciones en una secuencia movidiza que se hunde en nosotros. Y, lo que es peor, el autómatas espiritual arriesgaba convertirse en el maniquí de todas las propagandas: el arte de masas mostraba ya un rostro

1. ELIE FAURE, *Fonction du cinéma*, Médiations, pág. 56: «En verdad, es su propio automatismo material el que hace surgir del interior de esas imágenes ese nuevo universo que él impone poco a poco a nuestro automatismo intelectual. Así aparece en una luz cegadora la subordinación del alma humana a las herramientas que ella crea, y recíprocamente. Entre tecnicidad y afectividad se instaura una reversibilidad constante.» De igual modo, para EPSTEIN, el automatismo de la imagen o el mecanismo de la cámara tienen por correlato una «subjetividad automática», capaz de transformar y superar lo real: *Ecrits sur le cinéma*, Seghers, II, pág. 63.

2. Véase HEIDEGGER, *Qu'appelle-t-on penser?*, P.U.F., pág. 21. Ed. castellana: *¿Qué significa pensar?*, Buenos Aires, Ed. Nova, 1958.

inquietante.³ [A todo esto, la potencia o la capacidad del cine revelaba no ser más que una pura y simple posibilidad lógica. Al menos en él lo posible adoptaba una nueva forma, incluso si el pueblo estaba todavía ausente, incluso si el pensamiento aún restaba por llegar] Algo se jugaba en una concepción «sublime» del cine. En efecto, lo sublime aparece cuando la imaginación sufre un choque que la empuja a su límite y fuerza al pensamiento a pensar el todo como totalidad intelectual que supera a la imaginación. Lo sublime, como hemos visto, puede ser matemático como en Gance, dinámico como en Murnau y Lang o dialéctico como en Eisenstein. Tomamos el ejemplo de Eisenstein porque el método dialéctico le permite descomponer el noochoque en momentos particularmente bien determinados (pero el análisis en su conjunto es válido para el cine clásico en general, el cine de la imagen-movimiento).

Según Eisenstein, el primer momento va de la imagen al pensamiento, del percepto al concepto. La imagen-movimiento (célula) es esencialmente múltiple y divisible según los objetos entre los cuales se establece, que son sus partes integrantes. Hay choque de las imágenes entre sí según su dominante, o choque dentro de la imagen misma según sus componentes, e incluso choque de las imágenes según todas sus componentes: el choque es la forma misma de la comunicación del movimiento en las imágenes. Y Eisenstein reprocha a Pudovkin haber retenido únicamente el caso más simple de choque. Es la «oposición» que define la fórmula general, o la violencia de la imagen. En el estudio precedente veíamos análisis concretos de Eisenstein acerca de *El acorazado Potemkin* y de *Lo viejo y lo nuevo*, y considerábamos el esquema abstracto que se desprende de ellos: el choque tiene un efecto sobre el espíritu, lo fuerza a pensar, y a pensar el Todo. Precisamente el todo no puede ser sino pensado, porque es la representación indirecta del tiempo que emana del movimiento. No emana de éste como un efecto lógico, analíticamente, sino sintéticamente, como el efecto dinámico de las imágenes «sobre el córtex entero». Así, depende del mon-

3. Pero ELIE FAURE conserva, no obstante, una esperanza fundada en el propio automatismo: «Sinceros amigos del cine no han visto en él más que un admirable instrumento de propaganda. Sea. Los fariseos de la política, del arte, de las letras, hasta de las ciencias, hallarán en el cine al más fiel de los servidores hasta el día en que, por una inversión mecánica de roles, él los sojuzgue a su vez» (pág. 51, texto de 1934).

taje, aunque emane de la imagen: no es una suma sino un «producto», una unidad de orden superior. El todo es la totalidad orgánica que se plantea oponiendo y superando sus propias partes, y que se construye como la gran Espiral según las leyes de la dialéctica. El todo es el concepto. Por eso al cine se le dice «cine intelectual», y al montaje, «montaje-pensamiento». El montaje es en el pensamiento «el proceso intelectual» mismo, o aquello que, bajo el choque, piensa el choque. Ya la imagen, visual o sonora, tiene armónicas que acompañan a la dominante sensible y entran por su cuenta en relaciones suprasensoriales (por ejemplo, la saturación de calor en la procesión de *Lo viejo y lo nuevo*): es eso, la onda de choque o la vibración nerviosa, tal que ya no podemos decir «yo veo, yo oigo», sino YO SIENTO, «sensación totalmente fisiológica». Y es el conjunto de las armónicas que actúan sobre el córtex lo que hace nacer el pensamiento, el YO PIENSO cinematográfico: el todo como sujeto. Eisenstein es dialéctico porque concibe la violencia del choque bajo la figura de la oposición, y el pensamiento del todo con la forma de la oposición superada o de la transformación de los opuestos: «del choque de dos factores nace un concepto».⁴ Es el cine «puñetazo», «el cine soviético debe partir los cráneos». Pero así dialectiza él el dato más general de la imagen-movimiento, considera que cualquier otra concepción debilita el choque y deja al pensamiento facultativo. La imagen cinematográfica debe tener un efecto de choque sobre el pensamiento, y forzar al pensamiento a pensarse él mismo y a pensar el todo. Esta es la definición misma de lo sublime.

Pero hay un segundo momento que va del concepto al afecto, o que regresa del pensamiento a la imagen. Se trata de devolver al proceso intelectual su «plenitud emocional» o su «pasión». El segundo momento es inseparable del primero, pero en verdad no se puede decir cuál está primero. ¿Qué está primero, el montaje o la imagen-movimiento? El todo es producido por las partes, pero también al revés: hay círculo o espiral dialéctica, «monismo» (que Eisenstein opone al dualismo griffithiano). El todo como efecto dinámico es también el presupuesto

4. Todos estos temas se examinan en *Le film: sa forme, son sens*, Bourgeois, especialmente en los capítulos «Le principe du cinéma et la culture japonaise», «La quatrième dimension du cinéma», «Méthodes de montage 1929», y sobre todo en el discurso de 1935, «La forme du film: nouveaux problèmes».

de su causa, la espiral. Por eso Eisenstein recuerda constantemente que «el cine intelectual» tiene por correlato «al pensamiento sensorial» o a «la inteligencia emocional», y de otra manera no vale nada. Lo orgánico tiene por correlato a lo patético. En la obra de arte lo más elevado de la conciencia tiene por correlato a lo más profundo del subconsciente, según un «doble proceso» o dos momentos coexistentes. En este segundo momento ya no se va de la imagen-movimiento al claro pensamiento del todo que ella expresa, se va de un pensamiento del todo, presupuesto, oscuro, a las imágenes agitadas, removidas, que lo expresan. El todo ya no es el logos que unifica las partes, sino la ebriedad, el pathos que las impregna y se expande por ellas. Desde este punto de vista las imágenes constituyen una masa plástica, una materia signaléctica cargada de rasgos de expresión, visuales, sonoros, sincronizados o no, zigzags de formas, elementos de acción, gestos y siluetas, secuencias asintácticas. Es una lengua o un pensamiento primitivos, o más bien un «monólogo interior», un monólogo ebrio, que opera por figuras, metonimias, sinécdoques, metáforas, inversiones, atracciones... Desde el principio, Eisenstein pensaba que el monólogo interior hallaba su extensión y su alcance en el cine más que en la literatura, pero aún lo restringía al «curso del pensamiento de un hombre». Sólo en el discurso de 1935 lo descubre como adecuado al autómatas espiritual, es decir, al film entero. El monólogo interior rebasa al sueño, demasiado individual, y constituye los segmentos o los eslabones de un pensamiento realmente colectivo. Desarrolla una potencia de imaginación patética que va hasta los límites del universo, un «desenfreno de representaciones sensoriales», una música visual que hace masa, chorros de nata, manantiales luminosos, fuegos que brotan, zigzags formando cifras, como en la célebre secuencia de *Lo viejo y lo nuevo*. Antes se iba de la imagen-choque al concepto formal y consciente, pero ahora del concepto inconsciente a la imagen-materia, a la imagen-figura, que lo encarna y hace choque a su vez. La figura confiere a la imagen una carga afectiva que multiplica el choque sensorial. Los dos momentos se confunden, como en *Lo viejo y lo nuevo*, donde los zigzags de cifras vuelven a dar el concepto consciente.⁵

5. Véase «La centrifugeuse et le Graal», *La non-indifférente Nature*, 10-18, I.

También aquí se observará que Eisenstein dialectiza un aspecto muy general de la imagen-movimiento y del montaje. Que la imagen cinematográfica proceda por figuras y reconstruya una suerte de pensamiento primitivo, esto está en muchos autores, sobre todo en Epstein: incluso cuando el cine europeo se limita al sueño, la fantasía o la ensoñación, su ambición es llevar a la conciencia los «mecanismos inconscientes del pensamiento».⁶ Es verdad que la capacidad metafórica del cine fue puesta en entredicho. Jakobson apuntaba que el cine es más bien metonímico, porque procede esencialmente por yuxtaposición y contigüidad: no tiene el poder propio de la metáfora de dar a un «sujeto» el verbo o la acción de otro sujeto, debe yuxtaponer a los dos sujetos y por tanto someter la metáfora a una metonimia.⁷ El cine no puede decir, como el poeta: «*des mains feuilloyent*»;* debe mostrar primero manos que se agitan y después hojas revoloteando. Pero esta restricción sólo es verdadera en parte. Es verdadera si asimilamos la imagen cinematográfica a un enunciado. Es falsa si tomamos la imagen cinematográfica por lo que es, imagen-movimiento que puede tanto «fundir» el movimiento refiriéndolo al todo que él expresa (metáfora que reúne las imágenes) como dividirlo refiriéndolo a los objetos entre los cuales se establece (metonimia que separa las imágenes). Así pues, nos parece acertado decir que el montaje de Griffith es metonímico, pero el de Eisenstein metafórico.⁸ Cuando hablamos de fusión no pensamos únicamente en la sobreimpresión como recurso técnico, sino en una fusión afectiva que se explica, en los términos de Eisenstein, porque

6. EPSTEIN, *passim*. El autor insiste con frecuencia sobre la metáfora (de él tomamos el ejemplo siguiente, de Apollinaire, «*des mains feuilloyent*», I, pág. 68).

7. Véase la entrevista de Jakobson, quien introduce al respecto numerosos matices: *Cinéma, théories, lectures*. JEAN MITRY, por su lado, propone una noción compleja: el cine no podría proceder por metáfora sino por «expresión metafórica basada en una metonimia» (*Cinématographe*, n.º 83, noviembre de 1982, pág. 71).

* La forma *feuilloyent* es producto de una condensación o fusión entre *feuille*, «hoja», y *voler*, «volar» o, extendiendo un tanto su sentido, «revolotear», como seguidamente lo expresa el autor. (N. de T.)

8. BONITZER, «Voici», *Cahiers du cinéma*, n.º 273, enero de 1977. Gance y L'Herbier también reivindican un montaje metafórico: la escena de la Convención y la tempestad, en *Napoleón*, la escena de la Bolsa y el cielo, en *Dinero*. En Gance, la técnica de las sobreimpresiones que van más allá de las posibilidades de percepción, sirve para constituer las armónicas de la imagen.

dos imágenes distintas pueden tener las mismas armónicas y constituir así la metáfora. La metáfora se define precisamente por las armónicas de la imagen. Hallamos el ejemplo de una metáfora auténtica del cine en *La huelga* de Eisenstein: el gran espía del patrón es primero mostrado al revés, cabeza abajo, elevándose sus piernas inmensas como dos tubos que terminan en un charco de agua, en lo alto de la pantalla; después vemos las dos chimeneas de la fábrica que parecen hundirse en una nube. Es una metáfora con doble inversión, ya que el espía es mostrado primero, e invertido. El charco y la nube, las piernas y las chimeneas tienen las mismas armónicas: es una metáfora por montaje. Pero el cine obtiene también metáforas dentro de la imagen y sin montaje. En este aspecto, será en un film americano donde hallaremos la más bella metáfora de la historia del cine: *El navegante*, de Keaton, donde el héroe en escafandra, asfixiado, moribundo, ahogado en su escafandra, va a ser salvado torpemente por la jovencita. Ella lo toma entre sus piernas para sujetarlo y consigue por fin abrir el traje de un cuchillazo de donde escapa un torrente de agua. Nunca una imagen ofreció tan bien la metáfora violenta de un parto, con cesárea y explosión de la bolsa de aguas.

Eisenstein tenía una idea semejante cuando distinguía los casos de composición afectiva: uno donde la naturaleza refleja el estado del héroe, dos imágenes que poseen las mismas armónicas (por ejemplo, una naturaleza triste para un héroe triste); el otro, más difícil, donde una sola imagen capta las armónicas de otra que no está dada (por ejemplo, el adulterio como «crimen», los amantes con los gestos de una víctima inmolada y de un asesino loco).⁹ Unas veces la metáfora es extrínseca, otras intrínseca. Pero, en ambos casos, la composición no expresa

9. EISENSTEIN admira a Tolstoi (y a Zola) por haber sabido componer la imagen de tal forma que se integre en ella la manera en que los personajes se sienten y se piensan a sí mismos, y la manera en que los piensa el autor: así, los abrazos «criminales» de Ana Karenina y Vronski. Esta vez, el «principio compositivo» ya no se expresa en una imagen en eco (una Naturaleza triste, una luz triste, una música triste para un héroe triste...), sino que se expresa directamente en la imagen: *Le film: sa forme, son sens*, págs. 182-189. Sin embargo, no parece que el propio Eisenstein haya obtenido imágenes de este tipo. El utiliza más bien el primer recurso, resonancia o eco. Asimismo Renoir, en *La bête humaine*, o en *Partie de campagne*. L'Herbier, por el contrario, alcanza una composición intrínseca con las sorprendentes imágenes de la violación en *L'homme du large*: la violación como asesinato.

solamente la manera en que el personaje se experimenta, expresa también la manera en que lo juzgan el autor y el espectador, integra el pensamiento en la imagen: es lo que Eisenstein llamaba «la nueva esfera de la retórica fílmica, la posibilidad de emitir un juicio social abstracto». Se elabora un circuito que comprende a la vez al autor, al film y al espectador. El circuito completo comprende, pues, el choque sensorial que nos eleva de las imágenes al pensamiento consciente, y después el pensamiento por figuras que nos remite a las imágenes y nos devuelve un choque afectivo. Hacer que ambos coexistan, unir el más alto grado de conciencia con el nivel más profundo del inconsciente: el autómatas dialéctico. El todo no cesa de estar *abierto* (la espiral), pero para interiorizar la sucesión de las imágenes tanto como para exteriorizarse en esa sucesión. El conjunto forma un Saber, a la manera hegeliana, que reúne la imagen y el concepto como dos movimientos donde cada uno va hacia el otro.

Hay aún un tercer momento, no menos presente en los dos precedentes. No ya de la imagen al concepto y del concepto a la imagen, sino la identidad del concepto y la imagen: el concepto está en sí mismo en la imagen, la imagen está para sí misma en el concepto. Ya no se trata de lo orgánico y lo patético sino de lo dramático, lo pragmático, la praxis o el pensamiento-acción. Este pensamiento-acción designa «la relación del hombre y el mundo», del hombre y la Naturaleza, la unidad sensoriomotriz, pero elevándola a una potencia suprema («monismo»). El cine parece tener una verdadera vocación para eso. Como dirá Bazin, la imagen cinematográfica se opone a la imagen teatral por dirigirse del afuera al adentro, del decorado al personaje, de la Naturaleza al hombre (e incluso si parte de la acción humana, lo hace como de un afuera, e incluso si parte del rostro humano, lo hace como de una Naturaleza o un paisaje).¹⁰ Así pues, es particularmente apta para mostrar la reacción del hombre sobre la Naturaleza o la exteriorización del hombre. Hay en lo sublime una unidad sensoriomotriz de la Naturaleza y el hombre tan profunda que la Naturaleza debe llamarse «la no indiferente». Esto es ya lo que expresa la composición afectiva o metafórica, por ejemplo en *El acorazado Potemkin*, donde

10. BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma?* Ed. du Cerf, págs. 156-163.

tres elementos, el agua, la tierra y el aire manifiestan armónicamente una Naturaleza exterior en duelo alrededor de la víctima humana, mientras que la reacción del hombre va a exteriorizarse en el desarrollo del cuarto elemento, el fuego, que añade a la Naturaleza una nueva cualidad, en el incendio revolucionario.¹¹ Pero también el hombre pasa a una nueva cualidad al hacerse sujeto colectivo de su propia reacción, mientras que la Naturaleza pasa a ser la relación objetiva humana. El pensamiento-acción plantea a la vez la unidad de la Naturaleza y el hombre, del individuo y la masa: el cine como arte de masas. Con esto precisamente Eisenstein justifica la primacía del montaje: el cine no tiene por sujeto al individuo, ni por objeto una intriga o una historia; tiene por objeto a la Naturaleza, y por sujeto a las masas, la individuación de masa y no de una persona. Lo que el teatro y sobre todo la ópera habían intentado sin conseguirlo, el cine lo logra (*El acorazado Potemkin, Octubre*): alcanzar lo Dividual, es decir individuar a una masa en cuanto tal, en vez de dejarla en una homogeneidad cualitativa o de reducirla a una divisibilidad cuantitativa.¹²

Será interesante examinar cómo responde Eisenstein a las críticas que recibe por parte de los stalinistas. Se le reprocha no captar el elemento verdaderamente dramático del pensamiento-acción, presentar el nexo sensoriomotor de una manera exterior y muy general, sin mostrar cómo se anuda este nexo en el personaje. La crítica es a la vez ideológica, técnica y política: Eisenstein se queda en una concepción idealista de la Naturaleza que reemplaza a «la historia», se queda en una concepción dominadora del montaje que aplasta a la imagen o al plano, se queda en una concepción abstracta de las masas que oculta al héroe personal consciente. Eisenstein comprende de qué se trata

11. EISENSTEIN, *La non-indifférente Nature*, II, págs. 67-69.

12. El teatro y la ópera topaban con el problema: ¿cómo evitar reducir a la muchedumbre a una masa compacta anónima pero también a un conjunto de átomos individuales? Piscator, en el teatro, imponía a las muchedumbres un tratamiento arquitectónico o geométrico que retomará el cine expresionista y en especial Fritz Lang: así las organizaciones rectangulares, triangulares o piramidales de *Metrópolis*, pero se trata de una multitud de esclavos. Véase LOTTE EISNER, *L'écran démoniaque*, Encyclopédie du cinéma, págs. 119-124. Debussy reclamaba más para la ópera: quería que la multitud fuese un foco de individuaciones físicas y móviles, irreductibles a las de sus miembros (BARRAQUE, *Debussy*, Seuil, pág. 159). Esto es lo que Eisenstein realiza en el cine; la condición es que las masas devengan *sujeto*.

y se aboca a una autocrítica en la que prudencia e ironía rivalizan. Es el gran discurso de 1935. Sí, dejó escapar el rol del héroe, es decir del Partido y sus jefes, porque permanecerá muy exterior a los acontecimientos y como simple observador o compañero de ruta. Pero ése era el primer período del cine soviético, anterior a una «bolchevización de las masas» que engendraría héroes personales y conscientes. Además no todo era malo en este primer período, que hizo posible el siguiente. Y el siguiente debería conservar el montaje sin perjuicio de integrarlo mejor en la imagen e incluso en el trabajo del actor. El propio Eisenstein iba a ocuparse de héroes verdaderamente dramáticos. *Iván el Terrible*, *Alejandro Nevsky*, sin dejar de conservar la adquisición precedente, la no indiferencia de la Naturaleza, la individuación de las masas. A lo sumo podía hacer notar que el segundo período no había producido hasta ahora más que obras mediocres y que, si no se tenía cuidado, corría el riesgo de perder la especificidad del cine soviético. Había que evitar que el cine soviético acabara pareciéndose al americano, que se había especializado en los héroes personales y en las acciones dramáticas...

Es muy cierto que en el cine de la imagen-movimiento las tres relaciones entre cine y pensamiento aparecen por doquier: *la relación con un todo que no puede sino ser pensado en una toma de conciencia superior, la relación con un pensamiento que no puede estar sino figurado en el desarrollo subconsciente de las imágenes, la relación sensoriomotriz entre el mundo y el hombre, la Naturaleza y el pensamiento*. Pensamiento crítico, pensamiento hipnótico, pensamiento-acción. Lo que Eisenstein reprocha a los otros, y ante todo a Griffith, es haber concebido mal el todo por atenerse a una diversidad de las imágenes sin rozar las oposiciones constituyentes, haber compuesto mal las figuras por no alcanzar las verdaderas metáforas o armónicas, haber reducido la acción a un melodrama por limitarse a un héroe personal captado en una situación psicológica antes que social.¹³ En síntesis, ellos carecían de práctica y de teoría dialécticas. Lo cierto es que el cine americano, a su manera, desplegaba las tres relaciones fundamentales. La imagen-acción podía ir de la situación a la acción o, a la inversa, de la acción

13. EISENSTEIN, «Dickens, Griffith et nous» (*Le film: sa forme, son sens*). Reprocha a Griffith no obtener un verdadero «monismo» dialéctico.

a la situación, era inseparable de actos de comprensión por los cuales el héroe evaluaba los datos del problema o de la situación, o bien de actos de inferencia por los cuales adivinaba lo que no estaba dado (así, como vimos, las fulgurantes imágenes-razonamiento de Lubitsch). Y estos actos de pensamiento en la imagen se prolongaban en una doble dirección, relación de las imágenes con un todo pensado, con figuras del pensamiento. Volvamos a un ejemplo culminante: si el cine de Hitchcock nos pareció la consumación misma de la imagen-movimiento, es porque él desborda a la imagen-acción en las «relaciones mentales» que la enmarcan y que constituyen su cadena, pero al mismo tiempo retorna a la imagen según «relaciones naturales» que componen una trama. De la imagen a la relación y de la relación a la imagen: en este circuito están comprendidas todas las funciones del pensamiento. De conformidad con el carácter inglés, no hay aquí ciertamente una dialéctica, hay una lógica de las relaciones (que explica especialmente el reemplazo del «choque» por el «suspense»).¹⁴ Por tanto, el cine tiene muchas maneras para efectuar sus relaciones con el pensamiento. Pero estas tres relaciones parecen bien definidas a nivel de la imagen-movimiento.

2

Qué extrañas suenan hoy las grandes declaraciones de Eisenstein, de Gance: las conservamos como si fueran declaraciones de museo, con todas las esperanzas puestas en el cine, arte de masas y nuevo pensamiento. Siempre se puede decir que el cine se ahogó en la nulidad de sus producciones. ¿En qué se convierten el «suspense» de Hitchcock, el choque de Eisenstein, lo sublime de Gance, cuando los adoptan autores mediocres? Cuando la violencia ya no es la de la imagen y sus vibraciones sino la violencia de lo representado, se cae en una arbitrariedad sanguinolenta; cuando la grandeza ya no es la grandeza de la composición, sino una pura y simple inflación de lo representado, ya no hay excitación cerebral o nacimiento del pensa-

14. Hallamos en Bonitzer una confrontación general Hitchcock-Eisenstein, especialmente en función del primer plano: *Le champ aveugle*, Cahiers du cinéma-Gallimard.

miento. Es más bien una deficiencia generalizada, en el autor y en los espectadores. Sin embargo, la mediocridad corriente nunca fue obstáculo para que surgiera la gran pintura; pero no sucede lo mismo con las condiciones de un arte industrial donde la proporción de obras execrables pone directamente en entredicho los fines y las facultades más esenciales. El cine muere, pues, por su mediocridad cuantitativa. Hay empero una razón todavía más importante: el arte de masa, el tratamiento de las masas, que no debía separarse de un acceso de las masas a la condición de auténtico sujeto, ha caído en la propaganda y en la manipulación de Estado, en una suerte de fascismo que conjugaba a Hitler con Hollywood, a Hollywood con Hitler. El autómatas espiritual pasó a ser el hombre fascista. Como dice Serge Daney, lo que puso en cuestión a todo el cine de la imagen-movimiento fueron «las grandes puestas en escena políticas, las propagandas de Estado transformadas en cuadros vivos, las primeras manutenciones humanas de masa», y su trasfondo, los campos de concentración.¹⁵ Fue esto lo que acabó con las ambiciones del «viejo cine»: no solamente la mediocridad y la vulgaridad de la producción corriente, sino más bien Leni Riefenstahl, que no era mediocre. Y la situación es todavía peor si consideramos la tesis de Virilio: no hubo desviación, enajenación en un arte de masas que la imagen-movimiento habría fundado inicialmente, sino que, al contrario, desde el comienzo la imagen-movimiento está ligada a la organización de guerra, a la propaganda de Estado, al fascismo ordinario, histórica y esencialmente.¹⁶ Sumadas, estas dos razones de la mediocridad de

15. SERGE DANEY, *La rampe*, pág. 172.

16. Paul Virilio demuestra cómo el sistema de la guerra moviliza la percepción no menos que las armas y acciones: también la fotografía y el cine pasan por la guerra, y quedan acoplados con las armas (por ejemplo la ametralladora). De más en más habrá una *puesta en escena* del campo de batalla, a la que el enemigo responde no ya por el camuflaje sino por una contra-puesta en escena (simulación, trucajes, o bien gigantescas iluminaciones de la defensa aérea). Pero es toda la vida civil la que pasa bajo el signo de la puesta en escena, en el régimen fascista: «desde ahora el poder real queda compartido entre la logística de las armas y la de las imágenes y sonidos»; y, hasta el final, Goebbels soñará con superar a Hollywood, que era la urbe-cine moderno por oposición a la ciudad-teatro antiguo. A su vez, el cine se supera hacia la imagen electrónica, tanto civil como militar, en un complejo militar-industrial. Véase *Guerre et cinéma, I, Logistique de la perception*, Cahiers du cinéma-Éditions de l'Étoile.

los productos y del fascismo de la producción, pueden explicar muchas cosas. Por un breve instante Artaud «cree» en el cine, y multiplica declaraciones que parecen coincidir con las de Eisenstein o Gance, arte nuevo, pensamiento nuevo. Pero muy pronto renuncia. «El mundo imbécil de las imágenes tomadas como con liga en miríadas de retinas no perfeccionará nunca la imagen que pudimos hacernos de él. La poesía que puede desprenderse de todo esto no es más que una poesía eventual, poesía de lo que podría ser, y no es del cine del que cabe esperar...»¹⁷

Quizá haya una tercera razón, absurdamente capaz de abrir nuevas esperanzas sobre una eventualidad de pensar en el cine por el cine. Hay que estudiar concretamente el caso de Artaud, que podría tener una importancia decisiva. Pues, durante el breve período en que cree, a primera vista Artaud parece adoptar los grandes temas de la imagen-movimiento en sus relaciones con el pensamiento. Dice exactamente que el cine debe evitar dos escollos, el cine experimental abstracto, que se desarrollaba por esa época, y el cine figurativo comercial, que Hollywood imponía. Dice que el cine es asunto de vibraciones neurofisiológicas, y que la imagen debe producir un choque, una onda nerviosa que haga nacer el pensamiento, «pues el pensamiento es una comadrona que no siempre existió». El pensamiento no tiene más funcionamiento que su propio nacimiento, siempre la repetición de su nacimiento, oculto y profundo. Dice que la imagen tiene por objeto el funcionamiento del pensamiento, y que el funcionamiento del pensamiento es también el verdadero sujeto que nos devuelve a las imágenes. Añade que el sueño, tal como aparece en el cine europeo inspirado en el surrealismo, es una aproximación interesante pero insuficiente con respecto a esta ruta: el sueño es una solución demasiado fácil para el «problema» del pensamiento. Artaud cree más en una adecuación del cine con la «escritura automática», siempre que se comprenda que la escritura automática no es en absoluto una ausencia de composición, sino un control superior que une el pensamiento crítico y consciente al inconsciente del pensamiento: el autómatas espiritual (muy diferente del sueño, que une una censura o una represión a un inconsciente pul-

17. ARTAUD, «La vieillesse précoce du cinéma», *Œuvres complètes*, Gallimard, III, pág. 99 (es el texto en que Artaud rompe con el cine, 1933).

sional). Añade que su punto de vista se anticipa mucho y corre el riesgo de ser mal comprendido incluso por los surrealistas, como lo prueban sus especiales relaciones con Germaine Dulac, quien oscila por su cuenta entre un cine abstracto y un cine-sueño.¹⁸

A primera vista, estas declaraciones de Artaud en nada se oponen a las de Eisenstein: de la imagen al pensamiento, están el choque o la vibración que deben engendrar pensamiento dentro del pensamiento; del pensamiento a la imagen, está la figura que debe encarnarse en una suerte de monólogo interior (más que en un sueño), capaz de volver a darnos el choque. Y sin embargo en Artaud hay otra cosa: una comprobación de impotencia que no recae aún «sobre» el cine sino que, por el contrario, define el verdadero objeto-sujeto del cine. Lo que el cine pone de manifiesto no es la potencia del pensamiento sino su «impoder», y el pensamiento nunca tuvo más problema que ése. Esto precisamente es mucho más importante que el sueño: esa dificultad para ser, esa impotencia en el corazón del pensamiento. Lo que los enemigos del cine reprochaban a éste (como Georges Duhamel: «Ya no puedo pensar lo que quiero, las imágenes móviles sustituyen a mis propios pensamientos»), Artaud lo convierte en la oscura gloria y profundidad del cine. En efecto, para él no se trata de una simple inhibición que el cine nos aportaría desde fuera, sino de esa inhibición central, de ese hundimiento y de esa petrificación interiores, de ese «robo de pensamientos» del que el pensamiento no cesa de ser víctima y agente. Artaud dejará de creer en el cine cuando entienda que el cine pasa de costado y no puede hacer más que abstracciones, figuraciones o sueño. Pero cree en el cine mientras juzga que el cine es esencialmente apto para revelar esa

18. Todos estos temas están tratados en el tomo III de Artaud. A propósito de *La coquille et le clergyman*, el único guión que se realizó (por Germaine Dulac), Artaud dice, pág. 77: la especificidad del cine es la vibración como «nacimiento oculto del pensamiento»; esto «puede parecerse y emparentarse con la mecánica de un sueño sin ser verdaderamente un sueño»; es «el trabajo puro del pensamiento». La actitud de Artaud en relación con la realización de Germaine Dulac suscita muchas cuestiones que fueron examinadas por O. y A. VIRMAUX, *Les surréalistes et le cinéma*, Seghers. Artaud recordará constantemente que se trata del primer film surrealista; y reprochará a Buñuel y Cocteau contentarse con la arbitrariedad del sueño (págs. 270-272). Parece que lo que reprocha igualmente a Germaine Dulac es haber tratado *La coquille et le clergyman* en el sentido de un simple sueño.

impotencia de pensar en el corazón del pensamiento. Considérense los guiones concretos de Artaud, el vampiro de 32, el loco de *La révolte du boucher* y sobre todo el suicida de *Les dix-huit secondes*, el héroe «se ha vuelto incapaz de alcanzar sus pensamientos», «está reducido a no ver desfilar por él más que imágenes, un exceso de imágenes contradictorias» le han «robado su espíritu». El autómatas espiritual o mental ya no se define por la posibilidad lógica de un pensamiento que deduciría formalmente sus ideas unas de otras.¹⁹ Pero tampoco por la potencia física de un pensamiento que montaríamos en circuito con la imagen automática. El autómatas espiritual ha pasado a ser la Momia, esa instancia desmontada, paralizada, petrificada, congelada, que prueba «la imposibilidad de pensar que es el pensamiento».²⁰ Se dirá que el expresionismo ya nos había habituado a todo esto, robo de los pensamientos, desdoblamiento de la personalidad, petrificación hipnótica, alucinación, esquizofrenia galopante. Pero también aquí arriesgamos desconocer la originalidad de Artaud: aquí ya no es, como en el expresionismo (y también en el surrealismo), que el pensamiento se contraponga a la represión, al inconsciente, al sueño, a la sexualidad o a la muerte, sino que todas estas determinaciones se contraponen al pensamiento como más elevado «problema», o entran en relación con lo indeterminable, lo inevitable.²¹ El ombligo, o lo momia, ya no es el núcleo irreductible del sueño con el que el pensamiento tropieza sino, por el contrario, el núcleo del pensamiento, «el revés de los pensamientos», con el que incluso los sueños tropiezan y rebotan, se rompen. Mientras que el expresionismo somete la vigilia a un tratamiento nocturno, Artaud «somete el sueño a un tratamiento diurno». Al so-

19. Este es el sentido en que la tradición filosófica (Spinoza, Leibniz) toma al autómatas espiritual; e incluso Valéry en M. Teste. Jacques Rivière emparenta a Artaud con Valéry; pero es uno de los numerosos contrasentidos que comete en la célebre correspondencia (tomo I). KURIICHI UNO demostró la oposición radical Valéry-Artaud en lo referente al autómatas espiritual: *Artaud et l'espace des forces*, págs. 15-26 (tesis París VIII).

20. VÉRONIQUE TACQUIN hizo un análisis muy profundo del cine de Dreyer, invocando lo que ella llama la Momia (*Pour une théorie du pathétique cinématographique*, París VIII). No dice apoyarse en Artaud sino en Maurice Blanchot, próximo a aquél. Artaud había introducido la Momia en pasajes de *Bilboquet* (I). Los análisis de Véronique Tacquin abren todo un desarrollo cinematográfico del tema de la Momia.

21. «La sexualidad, la represión, el inconsciente nunca me parecieron una explicación suficiente de la inspiración o del espíritu...» (III, pág. 47).

námbulo expresionista se opone el vigilámbulo de Artaud, en *Les dix-huit secondes* o en *La coquille et le clergyman*.

Pese a la semejanza superficial de las palabras hay, por tanto, una oposición absoluta entre el proyecto de Artaud y una concepción como la de Eisenstein. Se trata efectivamente, como dice Artaud, de «unir el cine con la realidad íntima del cerebro», pero esta realidad íntima no es el Todo, es por el contrario una fisura, una hendidura.²² Mientras cree en el cine le acredita no el poder de hacer pensar el todo sino, por el contrario, una «fuerza disociadora» que introduciría una «figura de nada», un «agujero en las apariencias». Mientras cree en el cine le acredita no el poder de volver a las imágenes y de encadenarlas según las exigencias de un monólogo interior y el ritmo de las metáforas, sino «desencadenarlas» según voces múltiples, diálogos internos, siempre una voz dentro de otra voz. En síntesis, lo que Artaud trastoca es el conjunto de las relaciones cine-pensamiento: por una parte ya no hay todo pensable por montaje, por la otra ya no hay monólogo interior enunciable por imagen. Se diría que Artaud da vuelta el argumento de Eisenstein: si es verdad que el pensamiento depende de un choque que lo hace nacer (el nervio, la médula), el pensamiento no puede pensar más que una sola cosa, «el hecho de que no pensamos todavía», la impotencia para pensar el todo como para pensarse a sí mismo, pensamiento siempre petrificado, dislocado, derrumbado. Un ser del pensamiento siempre por venir, esto es lo que Heidegger descubrirá bajo una forma universal, pero también lo que Artaud vive como el problema más singular, su propio problema.²³ De Heidegger a Artaud, Maurice Blanchot sabe asignar a Artaud la cuestión fundamental de lo que hace pensar, de lo que fuerza a pensar: lo que fuerza a pensar es «el impoder del pensamiento», la figura de nada, la inexistencia de un todo que podría ser pensado. Lo que Blanchot diagnostica por

22. MAURICE BLANCHOT, «Artaud», *Le livre à venir*, Gallimard, pág. 59: Artaud invierte «los términos del movimiento», sitúa en primer lugar «el desposeimiento, y ya no la totalidad de la que este desposeimiento parecía inicialmente como la simple carencia. Lo primero no es la plenitud del ser, sino la grieta y la brecha...» Ed. castellana: *El libro que vendrá*, Caracas, Monte Avila, 1969.

23. Véase HEIDEGGER, *Qu'appelle-t-on penser?*, págs. 22-24: «Lo gravísimo es que todavía no pensamos; ni aun ahora, a pesar de que el estado del mundo da cada vez más que pensar. (...) Lo gravísimo de nuestra época es que todavía no pensamos.»

doquier en la literatura aparece eminentemente en el cine: por un lado la presencia de un impensable en el pensamiento y que sería a la vez como su fuente y su barrera; por el otro, la presencia al infinito de otro pensador en el pensador, que quiebra todo monólogo de un yo pensante.

Pero la pregunta es ésta: ¿cómo es que todo esto atañe esencialmente al cine? Puede que sea la pregunta de la literatura, o bien de la filosofía, o bien incluso de la psiquiatría. Pero, ¿qué cosa la convierte en la pregunta del cine, es decir, en una pregunta que lo toca en su especificidad, en su diferencia con las otras disciplinas? En efecto, el cine no tiene la misma manera de tratarla, aunque aparezca en otras partes con otros medios. Nosotros preguntamos qué medio emplea el cine para abordar esta cuestión del pensamiento, de su impotencia esencial y de lo que de ella deriva. Es cierto que el mal cine (y a veces el bueno) se contenta con un estado de sueño inducido en el espectador, o bien, y esto se analizó mucho, con una participación imaginaria. Pero la esencia del cine, que no es la generalidad de los films, tiene por objetivo más elevado el pensamiento, nada más que el pensamiento y su funcionamiento. En este sentido lo importante del libro de Jean-Louis Schefer está en haber respondido a la pregunta: ¿en qué cosa y de qué manera el cine concierne a un pensamiento cuya característica es la de no ser todavía? El dice que la imagen cinematográfica, en cuanto asume su aberración de movimiento, opera una «suspensión de mundo», o afecta a lo visible con una «turbiedad» que, lejos de hacer visible el pensamiento, como pretendía Eisenstein, se dirigen, al contrario, a lo que no se deja pensar en el pensamiento y a lo que no se deja ver en la visión. Quizá no se trate del «crimen», como él cree, sino sólo de la potencia de lo falso. El dice que el pensamiento, en el cine, es enfrentamiento de su propia imposibilidad y sin embargo de aquí obtiene una más alta potencia o nacimiento. Añade que el estado de cine tiene un solo equivalente: no la participación imaginaria sino la lluvia cuando se sale de una sala, no el sueño sino la oscuridad y el insomnio. Schefer está cerca de Artaud. Su concepción del cine se confirma plenamente hoy en la obra de Garrel: esos granos danzantes que no están hechos para ser vistos, ese polvo luminoso que no es una prefiguración de los cuerpos,

esos copos de nieve y capas de hollín.²⁴ Siempre que se consiga demostrar, y de manera convincente, que obras como éstas, lejos de ser aburridas o abstractas representan lo más divertido que se puede hacer en el cine, lo más animado, lo más perturbador. Además de la gran escena del molino y de la harina blanca que se acumula, al final de *La bruja vampiro* de Dreyer, Schefer propone el ejemplo del comienzo de *Trono de sangre* (Macbeth) de Kurosawa: el gris, el vapor, la bruma constituyen «todo un más acá de la imagen» que no es un velo indistinto puesto delante de las cosas sino «un pensamiento, sin cuerpo y sin imagen». También era el caso de *Macbeth*, de Welles, donde la indiscernibilidad de la tierra y las aguas, del cielo y la tierra y las aguas, del cielo y la tierra, del bien y el mal, constituía una «prehistoria de la conciencia» (Bazin) que engendraba el pensamiento de su propia imposibilidad. ¿No eran eso ya las brumas de Odessa, pese a las intenciones de Eisenstein? Más que el movimiento es la suspensión de mundo, según Schefer, lo que da lo visible al pensamiento, no como un objeto sino como un acto que no cesa de nacer en el pensamiento y de escabullirse: «No se trata aquí de un pensamiento que se ha vuelto invisible, sino que lo visible es afectado e irremediablemente infectado por la primera incoherencia del pensamiento, esa cualidad incoativa.» No otra es la descripción del «hombre ordinario del cine»: el autómatas espiritual, «hombre mecánico», «maniquí experimental», ludió dentro de nosotros, cuerpo desconocido que no tenemos sino detrás de la cabeza y cuya edad no es ni la nuestra ni la de nuestra infancia, sino un poco de tiempo en estado puro.

Si esta experiencia del pensamiento concierne esencialmente (aunque no exclusivamente) al cine moderno, ello se debe ante todo al cambio que presente la imagen: la imagen ha dejado de ser sensoriomotriz. Si Artaud es un precursor, desde un punto de vista específicamente cinematográfico, es porque invoca «verdaderas situaciones psíquicas entre las cuales el pensamiento apresado busca una sutil salida», «situaciones puramente visuales y cuyo drama derivaría de un golpe producido para los ojos, tomado, si nos atrevemos a decir, en la substancia

24. JEAN-LOUIS SCHEFER, *L'homme ordinaire du cinéma*, Cahiers du cinéma-Gallimard, págs. 113-123.

misma de la mirada».²⁵ Ahora bien, esta ruptura sensoriomotriz encuentra su condición más arriba, y se remonta hasta una ruptura del vínculo del hombre con el mundo. La ruptura sensoriomotriz hace del hombre un vidente sacudido por algo intolerable en el mundo, y confrontado con algo impensable en el pensamiento. Entre los dos, el pensamiento sufre una extraña petrificación que es como su impotencia para funcionar, para ser, su desposesión de sí mismo y del mundo. Pues no es en nombre de un mundo mejor o más verdadero como el pensamiento capta lo intolerable de éste; al contrario, es porque este mundo es intolerable por lo que él ya no puede pensar un mundo ni pensarse a sí mismo. Lo intolerable ya no es una injusticia suprema, sino el estado permanente de una banalidad cotidiana. El hombre «no es él mismo» un mundo distinto de aquel en el cual experimenta lo intolerable, y donde se experimenta atrapado. El autómatas espiritual se halla en la situación psíquica del vidente, que ve tanto mejor y más lejos cuanto que no puede reaccionar, es decir, pensar. ¿Cuál es entonces la sutil salida? Creer, no en otro mundo sino en el vínculo del hombre con el mundo, en el amor o en la vida, creer en ello como en lo imposible, lo impensable, que sin embargo no puede sino ser pensado: «posible, o me ahogo». Sólo esta creencia hace de lo impensado la potencia propia del pensamiento. Por el absurdo, en virtud del absurdo. Artaud nunca consideró la impotencia para pensar como una mera inferioridad que nos afectaría en relación con el pensamiento. Ella pertenece al pensamiento, hasta tal extremo que de ella debemos hacer nuestra manera de pensar, sin pretender restaurar un pensamiento omnipotente. Más bien debemos servirnos de esta impotencia para creer en la vida, y hallar la identidad del pensamiento y la vida: «Pienso en la vida, todos los sistemas que podré edificar jamás igualarán a mis gritos de hombre ocupado en rehacer su vida...» ¿Había en Artaud una afinidad con Dreyer? ¿Será Dreyer un Artaud al que la razón le habría sido «devuelta», siempre en virtud del absurdo? Drouzy señaló la gran crisis psíquica, el viaje esquizofrénico de Dreyer.²⁶ Pero, más aún, Véronique

25. ARTAUD, III, págs. 22, 76.

26. DROUZY da una interpretación estrechamente psicoanalítica de los trastornos de Dreyer: *Carl Th. Dreyer né Nilsson*, Ed. du Cerf, págs. 266-271.

Tacquin supo mostrar cómo la momia (el autómatas espiritual) puebla sus últimos films. Ya sucedía esto en *La bruja vampiro*, donde la momia aparece como la fuerza diabólica del mundo, el vampiro mismo, pero también como el héroe indeciso, que no sabe qué pensar y que sueña su propia petrificación. En *La palabra*, la momia ha pasado a ser el pensamiento mismo, la joven mujer muerta, cataléptica: es el loco de la familia que le devuelve vida y amor, precisamente porque ha dejado de estar loco, es decir, de «creerse» otro mundo, y porque ahora sabe lo que significa creer... Por último, *Gertrud* desarrolla todas las implicaciones y la nueva relación del cine con el pensamiento: la situación «psíquica» que reemplaza a toda situación sensoriomotriz; la perpetua ruptura del vínculo con el mundo, el agujero perpetuo en las apariencias, encarnado en el falso-raccord; la captación de lo intolerable hasta en lo cotidiano o lo insignificante (la larga escena de travelling que Gertrud no podrá soportar, los colegiales acudiendo a pasos cadenciosos, como autómatas, a felicitar al poeta por haberles enseñado el amor y la libertad); el encuentro con lo impensable que ni siquiera puede ser dicho sino cantado, hasta el punto de desvanecimiento de Gertrud; la petrificación, la «momificación» de la heroína, que toma conciencia de la creencia como pensamiento de lo impensable («¿He sido joven? No, pero he amado, ¿He sido bella? No, pero he amado, ¿He estado viva? No, pero he amado»). En todos estos sentidos *Gertrud* inaugura un nuevo cine cuya continuación estará en *Europa 1951* de Rossellini. Rossellini expresa su posición al respecto: cuanto menos humano es el mundo, más le corresponde al artista creer y hacer creer en una relación del hombre con el mundo, ya que el mundo está hecho por los hombres.²⁷ La heroína de *Europa 1951*: momia que irradia ternura.

Es innegable que el cine tuvo desde sus comienzos una relación particular con la creencia. Existe una catolicidad del cine (hay muchos autores expresamente católicos, incluso en América, y los que no lo son tienen relaciones complejas con el catolicismo). ¿No hay en el catolicismo una gran puesta en escena, y no hay en el cine un culto que toma el relevo de las catedra-

27. ROSSELLINI, entrevista, en *La politique des auteurs*, Cahiers du cinéma-Editions de l'Etoile, págs. 65-68.

les, como decía Elie Faure?²⁸ El cine entero parece responder a la fórmula de Nietzsche: «qué nos hace aún piadosos». O mejor dicho, desde un principio el cristianismo y la revolución, la fe cristiana y la fe revolucionaria fueron los dos polos que atrajeron al arte de las masas. Es que la imagen cinematográfica, a diferencia del teatro, nos mostraba el vínculo del hombre con el mundo. Desde ese momento se desarrollaba bien sea en el sentido de una transformación del mundo por el hombre, bien sea en el descubrimiento de un mundo interior y superior que el hombre mismo era... Hoy no podemos decir que estos dos polos del cine hayan perdido fuerza: una cierta catolicidad no cesó de inspirar a gran número de autores, y la pasión revolucionaria pasó al cine del tercer mundo. Lo que cambió es no obstante lo esencial, y hay tanta diferencia entre el catolicismo de Rossellini o de Bresson, y el de Ford, como entre el revolucionarismo de Rocha o de Güney, y el de Eisenstein.

El hecho moderno es que ya no creemos en este mundo. Ni siquiera creemos en los acontecimientos que nos suceden, el amor, la muerte, como si sólo nos concernieran a medias. No somos nosotros los que hacemos cine, es el mundo que se nos aparece como un mal film. A propósito de *Banda aparte*, Godard decía: «Son personas que son reales, y es el mundo el que hace banda aparte. Es el mundo el que se hace cine. Es el mundo el que no es sincrónico, ellos son justos, son verdaderos, representan la vida. Viven una historia simple, es el mundo alrededor de ellos el que vive un mal guión».²⁹ Lo que se ha roto es el vínculo del hombre con el mundo. A partir de aquí este vínculo se hará objeto de creencia: él es lo imposible que sólo puede volverse a dar en una fe. La creencia ya no se dirige a un mundo distinto, o transformado. El hombre está en el mundo como en una situación óptica y sonora pura. La reacción de la que el hombre está desposeído no puede ser reemplazada más que por la creencia. Sólo la creencia en el mundo puede enlazar al hombre con lo que ve y oye. Lo que el cine tiene que filmar no es el mundo, sino la creencia en este mundo, nuestro único vínculo. Se preguntó a menudo por la naturaleza de

28. Véanse el libro de AGEL y AYFRE, *Le cinéma et le sacré*, Ed. du Cerf, y los estudios sobre *La passion du Christ comme thème cinématographique (Etudes cinématographiques)*.

29. Véase JEAN COLLET, *Jean-Luc Godard*, Seghers, págs. 26-27.

la ilusión cinematográfica. Volver a darnos creencia en el mundo, ése es el poder del cine moderno (cuando deja de ser malo). Cristianos o ateos, en nuestra universal esquizofrenia «necesitamos razones para creer en este mundo». Hay aquí toda una conversión de la creencia. Fue ya éste un giro decisivo de la filosofía, de Pascal a Nietzsche: reemplazar el modelo del saber por la creencia.³⁰ Pero la creencia sólo reemplaza al saber cuando se hace creencia en este mundo, tal como es. El cine realiza el mismo giro primero con Dreyer y después con Rossellini. En sus últimas obras, Rossellini se desinteresa del arte, al que acusa de infantil y lastimero, de complacerse en una pérdida de mundo: él quiere sustituirlo por una moral que nos devolvería una creencia capaz de perpetuar la vida. Rossellini conserva aún el ideal del saber, nunca abandonará este ideal socrático. Pero precisamente necesita asentarlo en una creencia, en una simple fe en el hombre y en el mundo. ¿Qué hizo de *Giovanna d'Arco al rogo* una obra mal comprendida? Es que Juana de Arco necesita estar en el cielo para creer en los jirones de este mundo.³¹ Sólo desde lo alto de la eternidad puede creer en este mundo de abajo. Hay en Rossellini una inversión de la creencia cristiana que constituye la máxima paradoja. La creencia, incluso con sus personajes sagrados, María, José y el Niño, está lista para pasar del lado del ateo. En Godard, el ideal del saber, el ideal socrático todavía presente en Rossellini se derrumba: el «buen» discurso, el discurso del militante, del revolucionario, de la feminista, del filósofo, del cineasta, etc., no se ve mejor tratado que el malo.³² Pues de lo que se trata es de reencontrar, de volver a dar creencia en el mundo, más acá o más allá de las palabras. ¿Basta con instalarse en el cielo, así fuese el cie-

30. En la historia de la filosofía, la sustitución del saber por la creencia aparece en autores de los cuales algunos son todavía creyentes mientras que otros realizan una conversión atea. De ahí la existencia de verdaderas parejas: Pascal-Hume, Kant-Fichte, Kierkegaard-Nietzsche, Lequier-Renouvier. Pero, incluso entre los creyentes, la creencia ya no se vuelve hacia otro mundo sino que se dirige a éste: la fe según Kierkegaard, o incluso según Pascal, nos vuelve a dar el hombre y el mundo.

31. Véase el excelente análisis de CLAUDE BEYLIE, en *Procès de Jeanne d'Arc, Etudes cinématographiques*.

32. SERGE DANÉY, pág. 80: «A lo que el otro dice, aserción, proclamación, sermón, Godard responde siempre por lo que un *otro* otro dice. Hay siempre en su pedagogía una gran incógnita, y es que la índole de la relación que él mantiene con sus *buenos* discursos (los que él defiende, por ejemplo el discurso maoísta) es indecidible.»

lo del arte y de la pintura, para encontrar razones para creer (*Passion*)? ¿No habrá que inventar una «altura media», entre la tierra y el cielo (*Prénom Carmen*)?³³ Lo seguro es que creer ya no es creer en otro mundo, ni en un mundo transformado. Es solamente, simplemente creer en el cuerpo. Devolver el discurso al cuerpo y, para eso, alcanzar al cuerpo anterior a los discursos, anterior a las palabras, anterior al nombramiento de las cosas: el «nombre»,* e incluso antes del nombre.³⁴ Artaud no decía otra cosa, creer en la «carne», «soy un hombre que ha perdido su vida y que busca por todos los medios hacerle recobrar su lugar». Godard anuncia *Je vous salue Marie*: ¿Qué se dijeron José y María, qué se dijeron «antes»? Devolver las palabras al cuerpo, a la carne. En este aspecto, entre Godard y Garrel la influencia se intercambia, o se invierte. La obra de Garrel nunca tuvo otro objeto: servirse de María, José y el Niño para creer en el cuerpo. Cuando se compara a Garrel con Artaud o con Rimbaud hay algo verdadero que desborda una simple generalidad. Nuestra creencia no puede tener otro objeto que «la carne», necesitamos razones muy especiales que nos hagan creer en el cuerpo («los Angeles no conocen, pues todo verdadero conocimiento es oscuro...»). Debemos creer en el cuerpo, pero como germen de vida, como el grano que hace estallar los pavimentos, que se conservó y perpetuó en el santo sudario o en las bandas de la momia y que da fe de la vida, en este mundo tal como es. Necesitamos una ética o una fe, y esto hace reír a los idiotas; no es una necesidad de creer en otra cosa, sino una necesidad de creer en este mundo, del que los idiotas forman parte.

33. ALAIN BERGALA, «Les ailes d'Icare», *Cahiers du cinéma*, n.º 355, enero de 1984, pág. 8.

* La traducción no puede dar cuenta del juego literal con *prénom*, «nombre» o «nombre de pila». *Pré* = «*pré*» nom, «nombre (en general)» y «apellido». (N. del T.)

34. DANEY demuestra que, a causa del estatuto de los discursos en Godard, el único «buen» discurso es aquel que se puede devolver o restituir a los cuerpos: ésa es toda la historia de *Ici et ailleurs*. De ahí la necesidad de alcanzar las cosas y los seres «antes de que se los llame», antes de todo discurso, para que puedan producir el suyo propio: véase conferencia de prensa de Venecia, sobre *Prénom Carmen*, en *Cinématographe*, n.º 95, diciembre de 1983 (y también los comentarios de LOUIS AUDIBERT, pág. 10, «hay en este film una gran libertad que es la de una creencia (...). Las huellas del mundo tomadas en la tela fílmica, ofrecidas como otra palabra, evangélica (...). Reencontrar el mundo supone volver más acá de los códigos...»).

3

Este es el primer aspecto del nuevo cine: la ruptura del nexo sensoriomotor (imagen-acción), y más profundamente del vínculo del hombre con el mundo (gran composición orgánica). El segundo aspecto será la renuncia a las figuras, a la metonimia no menos que a la metáfora, y más profundamente la dislocación del monólogo interior como materia signaléctica del cine. Por ejemplo, se observó que la profundidad de campo tal como la instauran Renoir y Welles, abría al cine una nueva vía, no ya «figurativa», metafórica o incluso metonímica, sino más exigente, más coactiva, en cierto modo «teoremática». Es lo que dice Astruc: la profundidad de campo tiene un efecto físico de quitanieves, hace entrar y salir a los personajes bajo la cámara, o al fondo de la escena, y no ya en todos los sentidos; pero también tiene un efecto mental de teorema, hace del desenvolvimiento del film un teorema y no ya una asociación de imágenes, devuelve el pensamiento inmanente a la imagen.³⁵ El propio Astruc retuvo la lección de Welles: la cámara-estilográfica renuncia a la metáfora y a la metonimia de montaje, escribe con movimientos de aparato, picados, contrapicados, vistas de espaldas, opera una construcción (*Le rideau cramoisi*). Ya no hay lugar para la metáfora y ni siquiera hay metonimia, porque la necesidad propia de las relaciones de pensamiento en la imagen ha reemplazado a la contigüidad de las relaciones de imágenes (campo-contracampo). Si nos preguntamos qué autor se adentró más por esta vía teoremática, aun con independencia de la profundidad de campo, debemos responder que Pasolini: sin duda en toda su obra pero particularmente en *Teorema* y *Saló*, que se presentan como demostraciones geométricas en acto (la inspiración sadiana de *Saló* procede del hecho de que ya en Sade las figuras corporales insoportables están estrictamente subordinadas a los progresos de una demostración). *Teorema* o *Saló* pretenden llevar al pensamiento por los caminos de su propia necesidad, y hacer llegar la imagen al punto en que se hace deductiva y automática, sustituir los encadenamientos represen-

35. ALEXANDRE ASTRUC, en *L'art du cinéma* de Pierre Lherminier, Seghers, pág. 589: «La expresión del pensamiento es el problema fundamental del cine.»

tativos o figurativos sensoriomotores por encadenamientos formales del pensamiento. ¿Es posible que de este modo el cine alcance un auténtico rigor matemático, que ya no concierne simplemente a la imagen (como en el antiguo cine que la sometía a relaciones métricas o armónicas), sino al pensamiento de la imagen, al pensamiento en la imagen? Cine de la crueldad, del que Artaud decía que «no cuenta una historia, sino que desarrolla una serie de estados de espíritu que se deducen de los de otros como el pensamiento se deduce del pensamiento».³⁶

Sin embargo, ¿no es ésta la vía que Artaud recusaba expresamente, la concepción que él rechazaba del autómatas espiritual que encadenaría pensamientos de los que él tendría la potencia formal, en un modelo del saber? Quizás haya que comprender otra cosa, en la obra de Pasolini tanto como en los proyectos de Artaud. En efecto, hay dos instancias matemáticas que no cesan de remitir la una a la otra, la primera envolviendo a la segunda, la segunda deslizándose sobre la primera pero las dos muy diferentes a pesar de su unión: se trata del teorema y del problema. En el teorema yace un problema y le da vida, aun destituyendo su potencia. Lo problemático se distingue de lo teoremático (o el constructivismo se distingue de la axiomática) por el hecho de que el teorema desarrolla relaciones interiores de principio a consecuencias, mientras que el problema introduce un elemento de afuera, ablación, adjunción, sección, que constituye sus propias condiciones y determina el «caso», o los casos: así la elipse, la hipérbola, la parábola, las rectas, el punto son los casos de proyección del círculo sobre planos secantes, con respecto al vértice de un cono. Este afuera del problema no se reduce más a la exterioridad del mundo físico que a la interioridad psicológica de un yo pensante. *Le rideau cramoisi* de Astruc introduce un problema insondable más que un teorema: ¿cuál es el caso de la muchacha? ¿Qué sucedió para que la muchacha silenciosa se entregue, y que la enfermedad del corazón que le causa la muerte ni siquiera explica? Hay una decisión de la que todo depende, más profunda que todas las explicaciones que se puedan dar. (Asimismo la mujer-traidora en Godard: hay en su decisión algo que desborda la simple voluntad de demostrarse que no está enamorada). Como dice Kierkegaard, «los movimientos profundos del alma

36. ARTAUD, III, pág. 76.

desarman a la psicología», precisamente porque no vienen de dentro. La fuerza de un autor se mide por la manera en que sabe imponer este punto problemático, aleatorio, y sin embargo no arbitrario: gracia o azar. Es en este sentido como se debe comprender la deducción de Pasolini en *Teorema*: una deducción problemática, más que teorematizada. El enviado de afuera es la instancia a partir de la cual cada miembro de la familia experimenta un acontecimiento o afecto decisivos, constituyendo un caso del problema o la sección de una figura hiperespacial. Cada caso, cada sección, será considerada como una momia, la hija paralizada, la madre coagulada en su búsqueda erótica, el hijo de ojos vendados orinando sobre su tela de pintor, la criada presa de la levitación mística, el padre animalizado, naturalizado. Lo que les da vida es ser las proyecciones de un afuera que los hace pasar unos en otros, como proyecciones cónicas o metamorfosis. En *Saló*, por el contrario, ya no hay problema porque no hay afuera: Pasolini pone en escena no el fascismo *in vivo* sino el fascismo acorralado, encerrado en la pequeña ciudad, reducido a una interioridad pura, coincidiendo con las condiciones de cierre en que se desenvolvían las demostraciones de Sade. *Saló* es un puro teorema muerto, un teorema de la muerte, como lo quería Pasolini, mientras que *Teorema* es un problema vivo. De ahí la insistencia de Pasolini en *Teorema* por invocar un problema hacia el cual todo converge, como hacia el punto siempre extrínseco del pensamiento, el punto aleatorio, el leitmotiv del film: «Me acosa una pregunta a la que no puedo responder.» Lejos de restituir al pensamiento el saber o la certeza interior que le falta, la deducción problemática pone lo impensado en el pensamiento, porque lo destituye de toda interioridad para cavar en él un afuera, un revés irreductible, que devoran su substancia.³⁷ El pensamiento se ve llevado por la exterioridad de una «creencia», fuera de toda interioridad de un saber. ¿Era la manera de Pasolini de seguir siendo católico? ¿O, al contrario, su manera de ser un ateo radical?

37. El tema del Afuera y su relación con el pensamiento es uno de los más constantes en Blanchot (particularmente *L'entretien infini*). En un homenaje a Blanchot, MICHEL FOUCAULT retoma este «Pensamiento del afuera», dándole un estatuto más profundo que cualquier fundamento o principio interiores: véase *Critique*, junio de 1966. En *Las palabras y las cosas* analiza por cuenta propia la relación del pensamiento con un «impensado» que le es esencial: págs. 333-339.

Como Nietzsche, ¿no se arrancó la creencia a toda fe para restituirla a un pensamiento riguroso?

Si el problema se define por un punto del afuera, se comprenden mejor los dos valores que el plano-secuencia puede adoptar: profundidad (Welles, Mizoguchi) o planitud (Dreyer y a menudo Kurosawa). Así, el vértice del cono: cuando está ocupado por el ojo, nos hallamos ante proyecciones planas o contornos netos que ponen a la luz bajo su dependencia; pero cuando está ocupado por la fuente luminosa, estamos en presencia de volúmenes, relieves, claroscuros, concavidades y convexidades que se subordinan el punto de vista en un picado o contrapicado. En este sentido se oponen las playas de sombra de Welles a las perspectivas frontales de Dreyer (aun si Dreyer en *Gerturd*, o Rohmer en *Perceval*, consiguen dar una curvatura al espacio achatado). Pero lo común a los dos casos es la posición de un afuera como instancia que constituye un problema: la profundidad de la imagen se ha vuelto puramente óptica en Welles, tanto como el centro de la imagen plana ha pasado al puro punto de vista en Dreyer. En ambos casos la «focalización» ha saltado fuera de la imagen. Lo que se ha roto es el espacio sensoriomotor que poseía sus propios focos y trazaba entre ellos caminos y obstáculos.³⁸ Un problema no es un obstáculo. Cuando Kurosawa adopta el método de Dostoievski nos muestra personajes que no cesan de buscar los datos de un «problema» aún más profundo que la situación en la que están tomados: traspasa así los límites del saber, pero también las condiciones de la acción. Alcanzan un mundo óptico puro donde de lo que se trata es de ser vidente, un perfecto «Idiota». La profundidad de Welles es del mismo tipo, y no se sitúa en relación con obstáculos o con cosas ocultas, sino en relación

38. Inspirándose en la concepción literaria de la «focalización», en Genette, FRANÇOIS JOST distingue tres tipos posibles de *ocularización*: interna, cuando parece venir de afuera o ser autónoma; y «cero», cuando parece borrarse en provecho de lo que muestra (*Communications* n.º 38). Retomando la cuestión, Véronique Tacquin concede mucha importancia a la *ocularización* cero; sería la característica de los últimos films de Dreyer, en cuanto encarnan la instancia de lo Neutro. Personalmente, entendemos que la focalización interna no concierne solamente a un personaje, sino a cualquier centro existente en la imagen; tal es el caso de la imagen-acción en general. Los otros dos casos no se definen exactamente por la externa y el cero, sino cuando el centro se ha hecho puramente óptico, ya sea porque pasa a la fuente luminosa (profundidad de Welles), ya porque pasa al punto de vista (planitud de Dreyer).

con una luz que nos hace ver los seres y objetos en función de su propia opacidad. Así como la videncia reemplaza a la vista, «lux» reemplaza a «lumen». En un texto no sólo aplicable a la imagen plana de Dreyer sino también a la profundidad de Welles, Daney escribe: «La pregunta que suscita esta escenografía ya no es: ¿qué se puede ver detrás?, sino más bien: ¿es que puedo sostener con la mirada lo que, de todas formas, veo? ¿Y que se desenvuelve en un solo plano?»³⁹ Lo que de todas formas veo es la fórmula de lo intolerable. Ella expresa una nueva relación del pensamiento con el ver, o con la fuente luminosa, que no cesa de poner al pensamiento fuera de sí mismo, fuera del saber, fuera de la acción.

Lo que caracteriza al problema es que es inseparable de una elección. En matemáticas, cortar una línea recta en dos partes iguales es un problema, porque se la puede cortar en partes desiguales; trazar un triángulo equilátero en un círculo es un problema, mientras que trazar un ángulo recto en un semicírculo es un teorema, pues todo ángulo en el semicírculo es recto. Ahora bien, cuando el problema recae sobre determinaciones existenciales y no sobre cosas matemáticas, es evidente que la elección se identifica cada vez más con el pensamiento viviente, con una insondable decisión. La elección ya no recae sobre tal o cual término sino sobre el modo de existencia de aquel que elige. Este era ya el sentido de la apuesta de Pascal: el problema no era elegir entre la existencia o la no existencia de Dios, sino entre el modo de existencia de aquel que cree en Dios y el modo de existencia de aquel que no cree en él. Pero había en juego un número mayor de modos de existencia: estaba el que consideraba la existencia de Dios como un teorema (el devoto), estaba el que no sabía o no podía elegir (el indeciso, el escéptico)... En suma, la elección abarcaba un dominio tan grande como el pensamiento, ya que iba de la no elección a la elección, y ella misma estaba entre elegir y no elegir. Kierkegaard extraerá todas las consecuencias de esto: la elección, que se plantea entre la elección y la no elección (y todas sus variantes), nos

39. DANEY, pág. 174. La importancia del libro de Serge Daney radica en que es uno de los pocos que toman la cuestión de las relaciones cine-pensamiento, tan frecuente al comienzo de la reflexión sobre el cine pero luego abandonada por desencanto. Daney le devuelve todo su alcance, en relación con el cine contemporáneo. De igual modo, Jean-Louis Schefer.

remite a una relación absoluta con el afuera, más allá de la conciencia psicológica íntima pero también más allá del mundo exterior relativo, y resulta ser la única capaz de volver a darnos tanto el mundo como el yo. Hemos visto que cierto cine de inspiración cristiana no se contentaba con aplicar estas concepciones sino que las descubría como el tema más elevado del film, en Dreyer, Bresson o Rohmer: la identidad del pensamiento con la elección como determinación de lo indeterminable. La propia *Gertrud* pasa por todos los estados, entre su padre que decía que en la vida no se elige, y su amigo que escribe un libro sobre la elección. El temible hombre de bien o el devoto (aquel para quien no hay nada que elegir), el indeciso o el indiferente (aquel que no sabe o no puede elegir), el terrible hombre del mal (aquel que elige una primera vez pero que después ya no puede elegir, ya no puede repetir su propia elección), y por último el hombre de la elección o de la creencia (aquel que elige la elección o la reitera): es un cine de los modos de existencia, del enfrentamiento de esos modos y de su relación con un afuera del que dependen a la vez el mundo y el yo. Este punto del afuera, ¿es la gracia o el azar? Rohmer hace suyos los estadios kierkegaardianos «sobre el camino de la vida»: el estadio estético de *La collectionneuse*, el estadio ético de *Le beau mariage*, por ejemplo, y el estadio religioso de *Mi noche con Maud* o sobre todo de *Perceval*.⁴⁰ Dreyer mismo había recorrido los diferentes estadios de la excesivamente grande certidumbre del devoto, de la loca certeza del místico, de la incertidumbre del esteta, hasta la simple creencia de aquel que elige elegir (y vuelve a dar el mun-

40. En Rohmer por todas partes, como en Kierkegaard, la elección se plantea en función del «matrimonio» que define el estadio ético (*Contes moraux*). Pero más acá está el estadio estético, y más allá el estadio religioso. Este da fe de una gracia, pero que no cesa de deslizarse hacia el azar como punto aleatorio. Ya sucedía esto en Bresson. El número especial de *Cinématographe* sobre Rohmer, 44, febrero de 1979, analiza esta penetración azar-gracia: véanse artículos de CARCASSONE, JACQUES FIESCHI, HÉLÈNE BOKANOVSKI, y sobre todo DEVILLERS («quizá también sea el azar el tema secreto de *Mi noche con Maud*: el azar metafísico teje su enigma a lo largo de la narración a través de la apuesta de Pascal, tema ya anunciado por el plano sobre un trabajo que trata de las probabilidades matemáticas. (...) Sólo Maud, que juega el juego del azar, es decir, el de la elección verdadera, se exilia en una desventura altiva»). Sobre la diferencia entre la serie terminada de los *Contes moraux* y la serie *Comédies et proverbes*, pensamos que los Cuentos tenían aún una estructura de cortos teoremas, mientras que los Proverbios se asemejan cada vez más a problemas.

do y la vida). Bresson reencontraba los acentos de Pascal para exponer al hombre de bien, al hombre del mal, al indeciso, pero también al hombre de la gracia o de la conciencia de elección (la relación con el afuera, «el viento sopla donde quiere»). Y en los tres casos no se trata simplemente de un contenido de film: es la forma-cine, según estos autores, la que es apta para revelarnos esa más elevada determinación del pensamiento, la elección, ese punto más profundo que todo vínculo con el mundo. Así, si Dreyer afirma el reino de la imagen plana y separada del mundo, si Bresson afirma el reino de la imagen desconectada y fragmentada, si Rohmer afirma el de una imagen cristalina o miniaturizada, no es sino para alcanzar la cuarta o la quinta dimensión, el Espíritu, ese que sopla donde quiere. En Dreyer, en Bresson, en Rohmer, de tres maneras diferentes se trata de un cine del espíritu que no deja de ser más concreto, más fascinante, más divertido que cualquier otro (véase la comicidad en Dreyer).

Diferenciándose del teatro, lo que otorga al cine esta aptitud es su carácter automático. La imagen automática exige una nueva concepción del rol o del actor, pero también del pensamiento. Sólo elige realmente, sólo elige efectivamente aquel que es elegido: podría leerse aquí un proverbio de Rohmer pero también un subtítulo de Bresson, un epígrafe de Dreyer. Lo que constituye el conjunto es la relación entre el automatismo, lo impensado y el pensamiento. La momia de Dreyer estaba separada de un mundo exterior demasiado rígido, demasiado pesado o demasiado superficial: de cualquier manera, estaba penetrada de sentimientos, de un exceso de sentimiento, que ella no podía ni debía expresar al exterior sino que se revelaría a partir del afuera más profundo.⁴¹ En Rohmer, la momia da paso a una marioneta, al mismo tiempo que los sentimientos dan paso a una «idea», obsesiva, que va a inspirarla desde fuera sin perjuicio de abandonarla para devolverla a la vida. Con Bresson lo que aparece es un tercer estado donde el autómatas es puro,

41. Véanse precisamente los comentarios de ROHMER, a propósito de *La palabra* de Dreyer: *Cahiers du cinéma*, n.º 55, enero de 1956. V. TACQUIN escribe: «Dreyer reprime las manifestaciones exteriores de la vivencia interior del rol... Incluso en las dolencias corporales más graves de los personajes, no se observa ni vértigo ni paroxismo (...), el personaje que ha recibido los golpes sin acusarlos, pierde bruscamente su consistencia y se desploma como un bulfo.»

privado tanto de ideas como de sentimientos, reducido al automatismo de gestos cotidianos segmentarizados, pero dotado de autonomía: es lo que Bresson llama el «modelo» propio del cine, Vigilámbulo auténtico, por oposición al actor de teatro. Y precisamente de lo que se apodera el pensamiento desde fuera, como lo impensable en el pensamiento, es del autómeta así purificado.⁴² La cuestión es muy diferente de la de la distanciamiento; es la del automatismo propiamente cinematográfico y sus consecuencias. Es el automatismo material de las imágenes lo que hace surgir desde fuera un pensamiento que él impone, como lo impensable, a nuestro automatismo intelectual.

El autómeta está separado del mundo exterior, pero hay un afuera más profundo que viene a animarlo. La primera consecuencia es un nuevo estatuto del Todo en el cine moderno. Sin embargo, no parece haber una gran diferencia entre lo que decimos ahora, «el todo es el afuera», y lo que decíamos del cine clásico, «el todo era lo abierto». Pero lo abierto se confundía con la representación indirecta del tiempo: allí donde había movimiento había también abierto en alguna parte, en el tiempo, un todo que cambiaba. Por eso la imagen cinematográfica tenía esencialmente un fuera de campo que remitía por un lado a un mundo exterior actualizable en otras imágenes, y por otro a un todo cambiante que se expresaba en el conjunto de las imágenes asociadas. Incluso el falso-raccord podía presentarse y prefigurar al cine moderno; pero parecía constituir solamente una anomalía de movimiento o un trastorno de asociación, que daban testimonio de la acción indirecta del todo sobre las partes del conjunto. Hemos visto estos aspectos. El todo no cesaba de hacerse, en el cine, interiorizando las imágenes y exteriorizándose en las imágenes, según una doble atracción. Era el proceso de una totalización siempre abierta, que definía el montaje o la potencia del pensamiento. Cuando se dice «el todo es el afuera», es otra cosa. Pues, primeramente, la cuestión ya no es la de la asociación o atracción de las imágenes. Por el contrario, lo que cuen-

42. «El automatismo de la vida real», que excluye el pensamiento, la intención, el sentimiento, es uno de los temas constantes de *Notes sur le cinématographe* de Bresson, Gallimard, págs. 22, 29, 70, 114. Para ver cómo este automatismo guarda una relación esencial con un afuera, véase pág. 30 («modelos automáticamente inspirados, inventivos»), pág. 64 («las causas no están en los modelos»), pág. 69 («una mecánica hace surgir lo desconocido»).

ta es el «intersticio» entre imágenes, entre dos imágenes: un espaciamiento que hace que cada imagen se arranque al vacío y vuelva a caer en él.⁴³ La fuerza de Godard no está sólo en utilizar este modo de construcción a lo largo de toda su obra (constructivismo), sino en convertirlo en un método sobre el cual el cine, al mismo tiempo que lo utiliza, debe interrogarse. *Ici et ailleurs* señala un primer efecto de esa reflexión, que se traslada después a la televisión en *Six fois deux*. Siempre se puede objetar, evidentemente, que sólo hay intersticio entre imágenes asociadas. Desde este punto de vista imágenes como las que juntan a Golda Meir con Hitler en *Ici et ailleurs* no serían soportables. Pero quizá tengamos aquí la prueba de que todavía no estamos maduros para una verdadera «lectura» de la imagen visual. Pues en el método de Godard no se trata de asociación. Dada una imagen, se trata de elegir otra imagen que inducirá un intersticio *entre* las dos. No es una operación de asociación sino de diferenciación, como dicen los matemáticos, o de desaparición, como dicen los físicos: dado un potencial, hay que elegirle otro, no cualquiera, sino de tal manera que entre los dos se establezca una diferencia de potencial que produzca un tercero o algo nuevo. *Ici et ailleurs* elige la pareja francesa que entra en disparidad con el grupo de fedayines. En otros términos, lo que está primero en relación con la asociación es el intersticio, o es la diferencia irreductible lo que permite escalonar las semejanzas. La fisura se ha vuelto primera, y en tal condición se ensancha. Ya no se trata de seguir una cadena de imágenes, incluso por encima de los vacíos, sino de salir de la cadena o de la asociación. El film cesa de ser «imágenes en cadena... una cadena ininterrumpida de imágenes, esclavas las unas de las otras», y de la que somos esclavos (*Ici et ailleurs*). El método del ENTRE, «entre dos imágenes», conjura a todo cine del Uno. El método del Y, «esto y después aquello», conjura a todo cine

43. Antes de la *nouvelle vague*, fue Bresson quien llevó a su perfección esta nueva manera. MARIE-CLAIRE ROPARS ve su expresión más extrema en *Au hasard Balthazar*: «Elegido como imagen del azar, el hilo picaresco no basta empero para fundar el despedazamiento extremo del relato; cada estación de Balthazar ante un maestro aparece dispersada en fragmentos de los que cada uno en su brevedad parece soltarse del vacío para volver a sumirse en él de inmediato (...). [El estilo fragmentante] cumple la función de situar entre el espectador y el mundo una barrera, que transmite las percepciones pero filtra su segundo plano.» Es la ruptura con el mundo, propia del cine moderno. Véase *L'écran de la mémoire*, Seuil, págs. 178-180.

del Ser = es. Entre dos acciones, entre dos afecciones, entre dos percepciones, entre dos imágenes visuales, entre dos imágenes sonoras, entre lo sonoro y lo visual: hacer ver lo indiscernible, es decir la frontera (*Six fois deux*). El todo sufre una mutación, porque ha dejado de ser el Uno-Ser para devenir el «y» constitutivo de las cosas, el entre-dos constitutivo de las imágenes. El todo se confunde entonces con lo que Blanchot llama la fuerza de «dispersión del Afuera» o el «vértigo del espaciamento»: ese vacío que ya no es una parte motriz de la imagen y que ella franquearía para proseguir, sino que es el cuestionamiento radical de la imagen (así como hay un silencio que ya no es la parte motriz o la respiración del discurso sino su cuestionamiento radical).⁴⁴ El falso-raccord cobra entonces un nuevo sentido, al mismo tiempo que se convierte en ley.

Por lo mismo que la imagen queda separada del mundo exterior, el fuera de campo sufre a su vez una mutación. Cuando el cine se hizo sonoro, el fuera de campo pareció hallar primeramente una confirmación de sus dos aspectos: por una parte los ruidos y las voces podían tener una fuente exterior a la imagen visual; por la otra, una voz o una música podían dar testimonio del todo cambiante, detrás o más allá de la imagen visual. De ahí la noción de «voz en off» como expresión sonora del fuera de campo. Pero si nos preguntamos en qué condiciones el cine saca partido del sonoro y se hace por tanto realmente sonoro, todo se invierte: cuando lo sonoro mismo se hace objeto de un encuadre específico, «impone un intersticio» con el encuadre visual. La noción de voz en off tiende a desaparecer en provecho de una diferencia entre lo que se ve y lo que se oye, y esta diferencia es constitutiva de la imagen. Ya no hay fuera de campo. El exterior de la imagen queda reemplazado por el intersticio entre los dos encuadres en la imagen (también en esto Bresson fue un iniciador).⁴⁵ Godard saca todas las consecuencias posibles cuando declara que la mezcla destituye al montaje, dicho como está que la mezcla no implica únicamente una distribución de los diferentes elementos sonoros sino la asignación de

44. MAURICE BLANCHOT, *L'entretien infini*, págs. 65, 107-109.

45. Sobre la crítica de la noción de «voz en off», véase CHATEAU y JOST, *Nouveau cinéma Nouvelle sémiologie*, págs. 31 y sigs. Sobre la noción de «cuadro sonoro», véase DOMINIQUE VILLAIN, *L'oeil à la caméra*, Cahiers du cinéma-Editions de l'Etoile, cap. IV.

sus relaciones diferenciales con los elementos visuales. Los intersticios proliferan por doquier, en la imagen visual, en la imagen sonora, entre la imagen sonora y la imagen visual. Esto no quiere decir que lo discontinuo triunfe sobre lo continuo; por el contrario, en el cine los cortes o las rupturas siempre formaron la potencia de lo continuo. Pero en cine es como en matemáticas: unas veces el corte, llamado «racional», forma parte de uno de los dos conjuntos que él separa (fin de uno o comienzo del otro), y éste es el caso del cine «clásico». Otras veces, como en el cine moderno, el corte se ha convertido en el intersticio, *es irracional y no forma parte de ninguno de los dos conjuntos, uno de los cuales no tiene más fin que el otro comienzo*: el falso-raccord es precisamente uno de esos cortes irracionales.⁴⁶ De este modo, en Godard, la interacción de dos imágenes engendra o traza una frontera que no pertenece ni a la una ni a la otra.

En el cine lo continuo y lo discontinuo no se opusieron nunca, y Epstein ya lo había demostrado. Lo que se opone, o lo que por lo menos se distingue, son más bien dos maneras de conciliarlos, según la mutación del Todo. Aquí es donde el montaje reconquista sus derechos. Mientras el todo sea la representación indirecta del tiempo, lo continuo se concilia con lo discontinuo en forma de puntos racionales y según relaciones conmensurables (Eisenstein encontró explícitamente en la sección áurea la teoría matemática pertinente). Pero cuando el todo pasa a ser la potencia del afuera que pasa al intersticio, entonces él es la presentación directa del tiempo, o la continuidad que se concilia con la serie de los puntos irracionales, según relaciones no cronológicas de tiempo. En este sentido decíamos que ya en Welles y luego en Resnais y también en Godard el montaje cobra un nuevo sentido, determinando las relaciones en la imagen-tiempo directa y conciliando el montaje cortado con el plano-

46. ALBERT SPAIER distinguió claramente los dos tipos de corte aritmético en la teoría del continuo: «Lo que caracteriza a todo corte aritmético es la repartición del conjunto de los números racionales en una clase inferior y una clase superior, es decir, en dos colecciones tales que todo término de la primera sea más pequeño que todo término de la segunda. Ahora bien, todo número determina igualmente una repartición semejante. La única diferencia es que el "número racional" siempre ha de estar comprendido o bien en la clase inferior, o bien en la clase superior del corte, mientras que ningún "número irracional" forma parte de ninguna de las clases que él separa» (*La pensée et la quantité*, Alcan, pág. 158).

secuencia. Veíamos que la potencia del pensamiento daba paso entonces a un impensado en el pensamiento, a un irracional propio del pensamiento, punto del afuera más allá del mundo exterior pero capaz de volver a darnos creencia en el mundo. La pregunta que se plantea ya no es: ¿nos da el cine la ilusión del mundo?, sino: ¿de qué modo nos vuelve a dar el cine la creencia en el mundo? Este punto irracional es lo «inevocable» de Welles, lo «inexplicable» de Robbe-Grillet, lo «indecidible» de Resnais, lo «imposible» de Marguerite Duras, o incluso eso que podríamos llamar lo «inconmensurable» de Godard (entre dos cosas).

Hay otra consecuencia que es correlativa al cambio de estatuto del todo. Lo que se produce correlativamente es una dislocación del monólogo interior. Según la concepción musical de Eisenstein, el monólogo interior constituía una materia signa-lética cargada de rasgos de expresión visuales y sonoros que se asociaban o se encadenaban unos con otros: cada imagen tenía una tonalidad dominante, pero también armónicas que definían sus posibilidades de acuerdo y de metáfora (había metáfora cuando dos imágenes tenían las mismas armónicas). Había, pues, un todo del film que englobaba tanto al autor como al mundo y a los personajes, cualesquiera que fuesen las diferencias o las oposiciones. La manera de ver del autor, la de los personajes, y la manera en que el mundo era visto formaban una unidad significante, que operaba por figuras también ellas significativas. Un primer golpe se asestó contra esta concepción cuando el monólogo interior perdió su unidad personal o colectiva y se fracturó en residuos anónimos: los estereotipos, los tópicos, las visiones y fórmulas prefabricadas arraaban en una misma descomposición al mundo exterior y a la interioridad de los personajes. La «mujer casada» se confundía con las páginas de la revista que estaba hojeando, con un catálogo de «piezas de recambio». Bajo el peso de una misma miseria en el interior y en el exterior, el monólogo interior estallaba: esta transformación Dos Passos la había introducido en la novela, invocando ya medios cinematográficos, y Godard la llevaría a su culminación en *Una mujer casada*. Pero éste era sólo el aspecto negativo o crítico de una transformación positiva más profunda y más importante. Desde este otro punto de vista el monólogo interior da paso a secuencias de imágenes donde cada

secuencia es independiente y donde cada imagen de una secuencia vale para sí misma en relación con la precedente y con la siguiente: una nueva materia señalética. Ya no hay acuerdos perfectos y «resueltos», sino únicamente acuerdos disonantes o cortes irracionales, porque ya no hay armónicas de la imagen sino únicamente tonos «desencadenados» que forman la serie. Lo que desaparece es toda metáfora o figura. La fórmula de *Week-end*, «no es sangre, es rojo», significa que la sangre ha dejado de ser una armónica del rojo, y que este rojo es el único tono de la sangre. Hay que hablar y mostrar literalmente, o bien no mostrar, no hablar. Si, según fórmulas prefabricadas, los revolucionarios están a nuestras puertas y nos aseñalan como caníbales, hay que mostrarlos en el maquis de Seine-et-Oise, y comiendo carne humana. Si los banqueros son asesinos, los escolares prisioneros, los fotógrafos proxenetas, si los obreros se hacen abusar por los patrones, hay que mostrarlo, no «metaforizarlo», y hay que constituer series en consecuencia. Si se dice que un semanario no se sostiene sin sus páginas publicitarias, hay que mostrarlo, literalmente, arrancándolas para hacer visible que el semanario no se tiene más en pie: ya no es una metáfora, sino una demostración (*Six fois deux*).

Con Godard, la imagen «desencadenada» (así lo decía Artaud) se vuelve serial y atonal, en un sentido preciso.⁴⁷ El problema de la relación entre imágenes ya no es saber si la cosa anda o si la cosa no anda [*si ça va ou si ça ne va pas*], según las exigencias de las armónicas o de los acuerdos resueltos, sino saber *Comment ça va*. De esta manera o de esta otra, «comment ça va» es la constitución de las series, de sus cortes irracionales, de sus acuerdos disonantes, de sus términos desencadenados. Cada serie remite por su cuenta a una manera de ver o de decir que puede ser la de la opinión corriente que trabaja con eslogans, pero también la de una clase, un género, un personaje típico que trabaja con tesis, hipótesis, paradoja o incluso con artimaña, con despropósito. Cada serie será la manera en que el autor se expresa indirectamente en una secuencia de imágenes atribui-

47. CHATEAU y JOST han hecho un análisis del cine de Robbe-Grillet como «serial» con criterios distintos de los que nosotros proponemos: cap. VII. Ya desde un punto de vista novelístico, Robbe-Grillet había emprendido toda una crítica de la metáfora, denunciando la seudounidad del hombre y la Naturaleza, o el seudovínculo del hombre con el mundo: *Pour un nouveau roman*, «Nature, humanisme, tragédie».

bles a otro, o, a la inversa, la manera en que algo o alguien se expresa indirectamente en la visión del autor considerado como otro. En cualquier caso, ya no hay unidad del autor, los personajes y el mundo, esa unidad que el monólogo interior garantizaba. Hay formación de un «discurso indirecto libre», de una «visión indirecta libre» que va de los unos a los otros, ya sea que el autor se exprese por la intercesión de un personaje autónomo, independiente, distinto del autor o de cualquier rol fijado por el autor, ya sea que el personaje actúe y hable él mismo como si sus propios gestos y sus propias palabras estuvieran ya transmitidas por un tercero. El primer caso es el del cine impropriadamente llamado «directo», Rouch, Perrault; el segundo, el de un cine atonal, Bresson, Rohmer.⁴⁸ En síntesis, Pasolini demostró una profunda intuición del cine moderno cuando lo caracterizó por un deslizamiento de terreno que rompía la uniformidad del monólogo interior para sustituirle la diversidad, la deformidad, la alteridad de un discurso indirecto libre.⁴⁹

Godard utilizó todos los métodos de visión indirecta libre. Pero no se limitó a tomarlos de otra parte y a renovarlos; por el contrario, él creó el método original que le permitía realizar una nueva síntesis e identificarse así con el cine moderno. Si buscamos la fórmula más general de la serie en el cine de Godard, llamaremos serie a toda secuencia de imágenes «en tanto que reflejada en un género». Un film entero puede corresponder a un género dominante, como *Une femme est une femme* corresponde a la comedia musical, o *Made in USA* al cómic. Pero incluso en este caso el film pasa por subgéneros, y la regla general es que haya varios géneros y por tanto varias series. Se puede pasar de un género al otro por franca discontinuidad, o bien de manera imperceptible y continua con «géneros inter-

48. Los autómatas o «modelos», según Bresson, no son en absoluto una creación del autor: opuestamente al rol del actor, ellos poseen una «naturalidad», un «yo», que reacciona sobre el autor («dejándote ellos actuar en ellos, y tú dejándolos actuar en ti», pág. 23). El cine de Bresson, o, de otra manera, de Rohmer, es sin duda lo contrario del cine directo; pero es una «alternativa» al cine directo.

49. En dos páginas fundamentales de *L'expérience hérétique*, 146-147, PASOLINI pasa, con muchas precauciones, de la idea de monólogo interior a la de discurso indirecto libre. Hemos visto en el tomo precedente que el discurso indirecto libre era un tema constante de Pasolini, en su reflexión literaria pero también en la cinematográfica: lo que él llama «la subjetiva indirecta libre».

calares», o incluso por recurrencia y feed-back, con procedimientos electrónicos (por todas partes se abren nuevas posibilidades al montaje). Este estatuto reflexivo del género tiene importantes consecuencias: en vez de que el género subsuma imágenes que le pertenecen por naturaleza, él constituye el límite de imágenes que no le pertenecen pero que se reflejan en él.⁵⁰ Amengual lo demostró respecto de *Une femme est une femme*: mientras que en una comedia musical clásica el baile informa todas las imágenes, incluso las preparatorias o intercalares, aquí en cambio surge como un «momento» en el comportamiento de los héroes, como el límite hacia el cual tiende una secuencia de imágenes, límite que sólo se efectuará formando otra secuencia que tenderá hacia otro límite.⁵¹ El baile, no sólo en *Une femme...* sino en la escena del café de *Banda aparte*, o la del pinar en *Pierrot le fou*, tránsito del género vagabundo [*ballade*] al género balada [*ballade*]. Se trata de tres grandes momentos en la obra de Godard. Perdiendo sus aptitudes para la subsunción o para la constitución en provecho de una libre potencia de reflexión, podemos decir que el género es tanto más puro cuanto que marca la tendencia de las imágenes preexistentes, más que el carácter de las imágenes presentes (Amengual demuestra que el decorado de *Une femme...*, el gran pilar cuadrado en mitad de la habitación y el panel de pared blanca entre dos puertas, sirve tanto más al baile cuanto que «destroza lo que es bailado», en una suerte de reflexión pura y vacía que da a lo virtual una realidad propia: las virtualidades de la heroína).

En este sentido los géneros reflexivos de Godard son auténticas «categorías» por las cuales pasa el film. Y la mesa de montaje se concibe como una mesa de categorías. Hay en Godard

50. Esto es válido para el género mismo del cine. A propósito de *Número deux*, DANEY dice: «El cine no tiene otra especificidad que la de acoger imágenes que ya no están hechas para él», fotografía o televisión (pág. 83).

51. BARTHÉLEMY AMENGUAL, en *Jean-Luc Godard, Etudes cinématographiques*, págs. 117-118: «Aquí, la danza ya no es más que accidente o, si se prefiere, sólo un momento del comportamiento de los héroes. (...) *Les Girls* [de Cukor] danzan para el espectador. Angelo, Emile, Alfred danzan para ellos, el tiempo que sus intrigas necesitan. (...) Mientras que el ritmo de la danza apunta a instalar sobre la escena una temporalidad imaginaria, el guión técnico de Godard ni por un instante saca a los personajes del tiempo concreto. De ahí el lado siempre irrisorio de su agitación.»

algo de aristotélico. Los films de Godard son silogismos, que integran a la vez los grados de verosimilitud y las paradojas de la lógica. No se trata de un procedimiento de catálogo, ni siquiera de *collage*, como sugería Aragón, sino de un método de constitución de series, cada una marcada por una categoría (los tipos de series pueden ser muy diversos). Es como si Godard rehiciera el camino inverso al que seguíamos hace poco, y reencontrara los «teoremas» en el límite de los «problemas». El matemático Bouligand distinguía como dos instancias inseparables los problemas por una parte, y por la otra los teoremas o la síntesis global: mientras que los problemas imponen a elementos desconocidos condiciones de serie, la síntesis global fija categorías de las que estos elementos se extraen (puntos, rectas, curvas, planos, esferas, etc.).⁵² Godard no cesa de crear categorías: de ahí el singular papel del discurso en muchos de sus films donde, como señalaba Daney, un género de discurso remite siempre a un discurso de otro género. Godard va de los problemas a las categorías, sin perjuicio de que las categorías vuelvan a plantearle un problema. Por ejemplo, la estructura de *Sauve qui peut (la vie)*: las cuatro grandes categorías, «lo Imaginario», «el Miedo», «el Comercio», «la Música», remiten a un nuevo problema, «¿qué es la pasión?», «la pasión no es eso...», que será el objeto del film siguiente.

Es que las categorías, según Godard, no están fijadas de una vez para siempre. Con cada film se redistribuyen, se reorganizan, se reinventan. Al guión técnico de las series le corresponde un montaje de categorías, nuevo cada vez. Cada vez las categorías nos tienen que sorprender, y sin embargo no deben ser arbitrarias, deben estar bien fundadas y mantener entre sí fuertes relaciones indirectas: en efecto, no deben derivar unas de otras, a tal extremo que su relación es del tipo «Y...», pero este «y» debe acceder a la necesidad. Ocurre con frecuencia que la palabra escrita indica la categoría, mientras que las imágenes visuales constituyen las series: de ahí la singular primacía de la palabra sobre la imagen, y la presentación de la pantalla como pizarra. Además, en la frase escrita, la conjunción «y» [*et*] puede adquirir un valor aislado y magnificado (*Ici et ailleurs*). Esta recreación del intersticio no indica por fuerza una

52. BOULIGAND, *Le déclin des absolus mathématico-logiques*, Ed. de l'Enseignement supérieur.

discontinuidad entre las series de imágenes: se puede pasar continuamente de una serie a otra al mismo tiempo que la relación de una categoría a la otra se hace ilocalizable, como se pasa del vagabundeo a la balada en *Pierrot le fou*, o de la vida cotidiana al teatro en *Une femme est une femme*, o de la escena de pareja a la epopeya en *El desprecio*. O bien incluso la palabra escrita puede ser objeto de un tratamiento electrónico que introduce mutación, recurrencia y retroacción (como en el cuaderno de *Pierrot le fou*, la ...rt se transformaba en la mort [la muerte]).⁵³ Así pues, las categorías nunca son respuestas últimas, sino categorías de problemas que introducen la reflexión en la propia imagen. Son funciones problemáticas o proposicionales. Ello hace que la pregunta de cada film de Godard sea: ¿qué es lo que cumple función de categorías o de géneros reflexivos? Lo más sencillo es decir que pueden ser géneros estéticos, la epopeya, el teatro, la novela, el baile, el propio cine. Al cine le toca reflejarse a sí mismo y reflejar a los otros géneros, por lo mismo que las imágenes visuales no remiten a un baile, a una novela, a un teatro, a un film preestablecidos, sino que ellas mismas se ponen a «hacer» cine, a hacer baile, a hacer novela, a hacer teatro a lo largo de una serie, para un episodio.⁵⁴ Las categorías o géneros pueden ser también facultades psíquicas (la imaginación, la memoria, el olvido...). Pero sucede que la categoría o el género asumen aspectos mucho más insólitos, por ejemplo en las célebres intervenciones de tipos reflexivos, es decir, de individuos originales que exponen para él mismo y en su singularidad el límite hacia el cual tendía o tenderá tal o cual serie de imágenes visuales: son pensadores, como Jean-Pierre Melville en *Al final de la escapada*, Brice Parain en *Vivre sa vie*, Jeanson en *La Chinoise*, son burlescos como Devos o la reina del Líbano en *Pierrot le fou*, son muestras o ejemplos

53. Sobre las formas gráficas en Godard, véase JACQUES FIESCHI, «Mots en images», *Cinématographe*, n.º 21, octubre de 1976: «En el gran misterio mudo, la palabra del título intermedio servía a fijar el sentido. En Godard, este sentido escrito se pone en cuestión y se inflige una nueva interferencia.»

54. Véase JEAN-CLAUDE BONNET, «Le petit théâtre de Jean-Luc Godard», *Cinématographe*, n.º 41, noviembre de 1978. Para Godard no se trata de introducir en el film una pieza teatral o ensayos (Rivette); el teatro es para él inseparable de una improvisación, de una «puesta en escena espontánea» o de una «teatralización de lo cotidiano». Asimismo, en cuanto a la danza, véanse las observaciones precedentes de Amengual.

como los figurantes de *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (me llamo así, hago esto, me gusta aquello...). Todos intercesores que cumplen función de categoría, dándole una individuación completa: el ejemplo más conmovedor es quizá la intervención de Brice Parain que expone e individúa la categoría del lenguaje como el límite hacia el cual tendía la heroína, con todas sus fuerzas, a través de las series de imágenes (el problema de Naná).

En suma, las categorías pueden ser palabras, cosas, actos, personas. *Los carabineros* no es un film más «sobre» la guerra, para magnificarla o para denunciarla. Godard hace algo muy diferente: filma las categorías de la guerra. Ahora bien, como dice este autor, pueden ser cosas precisas, ejércitos de mar, tierra y aire, o bien «ideas precisas», ocupación, campaña, resistencia, o bien «sentimientos precisos», violencia, desbandada, ausencia de pasión, irrisión, desorden, sorpresa, vacío, o bien «fenómenos precisos», ruido, silencio.⁵⁵ Se comprobará que también los colores cumplen función de categorías. No sólo afectan a las cosas y personas e incluso a las palabras escritas; también forman categorías en sí mismos: el rojo lo es en *Week-end*. Godard es un gran colorista porque utiliza los colores como grandes géneros individuados en los cuales se refleja la imagen. Este es el método constante de Godard en los films de color (a menos que haya más bien reflexión en la música, o en ambas cosas a la vez). *Lettre à Freddy Buache* descubre el procedimiento cromático en estado puro: están lo alto y lo bajo, la Lausana azul, celeste, y la Lausana verde, terrestre y acuática. Dos curvas o periferias y, entre las dos, el gris, el centro, las líneas rectas. Los colores han pasado a ser categorías casi matemáticas en las cuales la ciudad refleja sus imágenes y hace de ellas un problema. Tres series, tres estados de la materia, el problema de Lausana. Toda la técnica del film, sus picados, sus contrapicados, sus detenciones sobre la imagen están al servicio de esta reflexión. Se le reprochará no haber cumplido el encargo de realizar un film «sobre Lausana»: es que Godard invirtió la relación de Lausana con los colores, hizo pasar Lausana a los colores como a una mesa de categorías que sin embargo sólo convenía a Lausana. Se trata cabalmente de constructivismo: Go-

55. GODARD, *Cahiers du cinéma*, n.º 146, agosto de 1963.

dard reconstruyó Lausana con colores, el discurso de Lausana, su visión indirecta.

El cine deja de ser narrativo, pero con Godard se hace más «novelesco» que nunca. Como dice *Pierrot le fou*: «Capítulo siguiente. Desesperación. Capítulo siguiente. Libertad. Amargura.» Bakhtine definía la novela, por oposición a la epopeya o a la tragedia, como algo que ha perdido la unidad colectiva o distributiva por la cual los personajes hablaban todavía un solo y mismo lenguaje. Por el contrario, la novela adopta necesariamente unas veces la lengua corriente anónima, otras la lengua de una clase, de un grupo, de una profesión, otras la lengua propia de un personaje. Tanto es así que los personajes, las clases, los géneros forman el discurso indirecto libre del autor y el autor forma la visión indirecta libre de aquéllos (lo que ellos ven, lo que ellos saben o no saben). O más bien los personajes se expresan libremente en el discurso-visión del autor, y el autor, indirectamente, en el de los personajes. En síntesis, sólo la reflexión en los géneros, anónimos o personificados, constituye a la novela, su «plurilingüismo», su discurso y su visión.⁵⁶ Godard dota al cine de las potencias propias de la novela. Se procura tipos reflexivos que son otros tantos intercesores a través de los cuales YO es siempre otro. Es una línea quebrada, una línea en zigzag que reúne al autor, sus personajes y el mundo, y que pasa entre ellos. El cine moderno desarrolla así nuevas relaciones con el pensamiento, desde tres puntos de vista: el borramiento de un todo o de una totalización de las imágenes en provecho de un afuera que se inserta entre ellas; el borramiento del monólogo interior como todo del film en provecho de un discurso y de una visión indirectos libres; el borramiento de la unidad del hombre y el mundo en provecho de una ruptura que ya no nos deja más que una creencia en este mundo.

56. BAKHTINE, antes de Pasolini, es el mejor teórico del discurso indirecto libre: *Le marxisme et la philosophie du langage*, Ed. de Minuit. Sobre el «plurilingüismo» y el papel de los géneros en la novela, véase *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, págs. 122 y sigs.

8. Cine, cuerpo y cerebro, pensamiento

1

«Dadme, pues, un cuerpo»: ésta es la fórmula de la inversión filosófica. El cuerpo ya no es el obstáculo que separa al pensamiento de sí mismo, lo que éste debe superar para conseguir pensar. Por el contrario, es aquello en lo cual el pensamiento se sumerge o debe sumergirse, para alcanzar lo impensado, es decir, la vida. No es que el cuerpo piense, sino que, obstinado, terco, él fuerza a pensar, y fuerza a pensar lo que escapa al pensamiento, la vida. Ya no haremos comparecer la vida ante las categorías del pensamiento, arrojaremos el pensamiento en las categorías de la vida. Las categorías de la vida son, precisamente, las actitudes del cuerpo, sus posturas. «Ni siquiera sabemos lo que puede un cuerpo»: dormido, ebrio, esforzándose y resistiéndose. Pensar es aprender lo que puede un cuerpo no pensante, su capacidad, sus actitudes y posturas. Es por el cuerpo (y ya no por intermedio del cuerpo) como el cine contrae sus nupcias con el espíritu, con el pensamiento. «Dadnos, pues, un cuerpo» es, primeramente, montar la cámara sobre un cuerpo cotidiano. El cuerpo nunca está en presente, contiene el antes y el después, la fatiga, la espera. La fatiga, la espera, incluso la desesperación son las actitudes del cuerpo. En este sentido nadie llegó tan lejos como Antonioni. Su método: el interior «por» el comportamiento, no ya la experiencia sino «lo que resta de las experiencias pasadas», «lo que viene después, cuando

se dijo todo», un método como éste pasa necesariamente por las actitudes o posturas del cuerpo.¹ Es una imagen-tiempo, la serie del tiempo. La actitud cotidiana es lo que pone el antes y el después en el cuerpo, el tiempo en el cuerpo, el cuerpo como revelador del término. La actitud del cuerpo pone al pensamiento en relación con el tiempo, que es como un afuera infinitamente más lejano que el mundo exterior. Quizás la fatiga sea la primera y la última actitud, porque contiene a la vez el antes y el después: lo que Blanchot dice es también lo que Antonioni muestra, de ningún modo el drama de la comunicación sino la inmensa fatiga del cuerpo, la fatiga que hay bajo *El grito* y que propone al pensamiento «algo que incomunicar», lo «impensado», la vida.

Pero hay otro polo del cuerpo, otro vínculo cine-cuerpo-pensamiento. «Dar» un cuerpo, montar una cámara sobre el cuerpo, adquiere otro sentido: ya no se trata de seguir y acosar al cuerpo cotidiano, sino de hacerlo pasar por una ceremonia, introducirlo en una jaula de vidrio o en un cristal, imponerle un carnaval, una mascarada que hace de él un cuerpo grotesco, pero que también extrae de él un cuerpo gracioso o glorioso, para acabar por último en la desaparición del cuerpo visible. Carmelo Bene es uno de los más grandes constructores de imágenes-cristal: el palacio de *Nostra Signora dei Turchi* flota en la imagen, o más bien toda la imagen se mueve o palpita, los reflejos se colorean violentamente, los propios colores cristalizan, en *Don Giovanni*, en la danza de los velos de *Capricci* donde los paños se interponen entre la bailarina y la cámara. Asedian ojos al cristal, como el ojo en la custodia donde se expone la hostia consagrada, pero lo primero que se ofrece a la vista son los esqueletos de *Nostra Signora...*, los ancianos de *Capricci*, el viejo santo decrepito de *Salomé*, que se extenuan en gestos inútiles siempre reiterados, en actitudes siempre impedidas y recomenzadas, hasta la postura imposible (el Cristo de *Salomé* que no consigue crucificarse solo: ¿cómo podría clavarse a sí misma la última mano?) En Bene la ceremonia comienza por la parodia, que no afecta menos a los sonidos que a los gestos, pues

1. Es el neorrealismo «sin bicicleta» inventado por Antonioni: véanse los textos citados por LEPROHON, *Antonioni*, Seghers, págs. 103, 105, 110. Todo lo que dice Blanchot sobre la fatiga, la espera, es particularmente aplicable a Antonioni (*L'entretien infini*, prefacio).

los gestos son también vocales, y la apraxia y la afasia son las dos caras de una misma postura. Pero lo que sale del grotesco, lo que se arranca a él, es el cuerpo gracioso de la mujer como mecánica superior, ya sea que baile entre sus viejos, ya sea que pase por las actitudes estilizadas de una voluntad secreta, ya sea que se petrifique en postura de éxtasis. Y ello, ¿no es para liberar por fin el tercer cuerpo, el del «protagonista» o maestro de ceremonias, que pasa por todos los otros cuerpos? Era su ojo el que se deslizaba por el cristal, es él el que se comunica con el medio cristalino, como en *Nostra Signora...*, donde la historia del palacio acaba siendo autobiografía del protagonista. Es él el que reemprende los gestos impedidos, fallidos, como en *Nostra Signora...*, donde no cesa de errar su propia muerte, momia completamente vendada que ya no logra darse un pinchazo, postura imposible. Es él el que debe profanar el cuerpo gracioso, o servirse de él en cierto modo, para adquirir por fin el poder de desaparecer, como el poeta de *Capricci* que busca la mejor posición para morir. Desaparecer era ya la voluntad oscura de Salomé, cuando se alejaba, de espaldas, hacia la luna. Pero cuando de este modo el protagonista lo reanuda todo, es porque ha alcanzado ese punto de no querer que define ahora a lo patético, el punto schopenhaueriano, el punto de Hamlet en *Un Amleto di meno*, allí donde desaparece el cuerpo visible. Lo que se libera en el no querer es la música y la palabra, su entrelazamiento en un cuerpo que ahora es sólo sonoro, un cuerpo de ópera nuevo. Hasta la afasia deviene entonces la lengua noble y musical. Ya no son los personajes teniendo una voz; las voces o mejor dicho los modos vocales del protagonista (murmullo, soplo, grito, eructo...) pasan a ser los únicos y auténticos personajes de la ceremonia, en el medio hecho música: así, los prodigiosos monólogos de Herodes Antipas en *Salomé*, que se elevan de su cuerpo cubierto por la lepra y que efectúan las potencias sonoras del cine.² Y no hay dudas de que, en esta empresa, Carmelo Bene es quien está más próximo a Artaud. Conoce su misma aventura: él «cree» en el cine, cree que el cine puede operar una teatralización más profunda que el propio teatro, pero sólo lo cree por un breve instante. En rea-

2. Sobre todos estos aspectos del cine de Bene, véase el estudio de conjunto de JEAN-PAUL MANGANARO, en *Lumière du cinéma*, n.º 9, noviembre de 1977.

lidad, piensa que el teatro tiene más aptitud para renovarse a sí mismo y para liberar potencias sonoras que el cine demasiado visual todavía restringe, lo que no quita que la teatralización integre soportes electrónicos en lugar de cinematográficos. Lo cierto es que creyó, por un momento, durante el tiempo de una obra interrumpida demasiado pronto, voluntariamente interrumpida: la capacidad que tendría el cine de «dar» un cuerpo, es decir, de hacerlo, de hacerlo nacer y desaparecer en una ceremonia, en una liturgia. Tal vez es aquí donde podemos comprender qué cosa está en juego en la relación teatro-cine.

Encontramos o reencontramos estos dos polos, el cuerpo cotidiano, el cuerpo ceremonial, en el cine experimental. Este no está necesariamente adelantado, incluso puede aparecer después. La diferencia entre el cine experimental y el otro es que el primero experimenta, mientras que el otro encuentra, en virtud de «otra» necesidad que la del proceso fílmico. En el cine experimental, una vez el proceso monta la cámara sobre el cuerpo cotidiano; son los célebres ensayos de Warhol, seis horas y media sobre el hombre que duerme en plano fijo, tres cuartos de hora sobre el hombre que come un champiñón (*Sleep, Eat*).³ Otras veces, por el contrario, este cine del cuerpo monta una ceremonia, toma un aspecto iniciático y litúrgico e intenta convocar a todas las potencias metálicas y líquidas de un cuerpo sagrado, y ello hasta el horror o la revulsión, como en los ensayos de la escuela de Viena, Brus, Müehl y Nitsch.⁴ ¿Pero se puede hablar de polos contrarios, salvo en los casos extremos, que no son forzosamente los más logrados? En los mejores casos, se diría más bien que el cuerpo cotidiano se apresta a una ceremonia que tal vez no llegará nunca, se prepara para una ceremonia que tal vez consistirá en esperar: así, la larga preparación de la pareja, en *Mechanics of love* de Maas y Moore, o la del prostituido, en *Flesh* de Morrissey y Warhol. Al hacer de los marginales los personajes de su cine, el Underground se procuraba los medios de una cotidianeidad que no cesaba de fluir en los preparativos de una ceremonia este-

3. DOMINIQUE NOGUEZ insiste sobre el tiempo real y la eliminación de la narratividad («espejo del tiempo... relación con el tiempo que excede al relato»): en *Le cinéma en l'an 2000*, *Revue d'esthétique*, Privat, pág. 15.

4. Sobre el papel ceremonial del cine experimental, véase PAOLO BERTTO, «L'éidétique et le cérémonial», *idem*, págs. 59-61.

reotipada, droga, prostitución, travestismo. Las actitudes y posturas pasan a esta lenta teatralización cotidiana del cuerpo, como en *Flesh*, uno de los más bellos de estos films, con sus fatigas y sus esperas, pero también con el momento de distensión, el juego de los tres cuerpos fundamentales, el hombre, la mujer y el niño.

Lo que cuenta es menos la diferencia de los polos que el paso del uno al otro, el paso insensible de las actitudes o posturas al «gestus». Fue Brecht quien creó la noción de gestus, convirtiéndola en la esencia del teatro, irreductible a la intriga o al «tema»: para él, el gestus debe ser social, aunque reconozca que hay otras clases de gestus.⁵ Lo que llamamos gestus en general es el vínculo o el nudo de las actitudes entre sí, su coordinación recíproca pero en cuanto no depende de una historia previa, de una intriga preexistente o de una imagen-acción. Por el contrario, el gestus es el desarrollo de las actitudes mismas y, con este carácter, opera una teatralización directa de los cuerpos, a menudo muy discreta, pues se efectúa independientemente de cualquier rol. La grandeza de la obra de Cassavetes es haber disuelto la historia, la intriga o la acción, pero también el espacio, para alcanzar las actitudes como categorías que ponen al tiempo en el cuerpo, tanto como al pensamiento en la vida. Cuando Cassavetes dice que los personajes no deben venir de la historia o de la intriga, sino que la historia debe ser segregada por los personajes, resume la exigencia de un cine de los cuerpos: el personaje se reduce a sus propias actitudes corporales, y lo que debe surgir de ellas es el gestus, es decir, un «espectáculo», una teatralización o una dramatización que vale por cualquier intriga. *Faces* se construye sobre las actitudes del cuerpo presentadas como rostros que llegan hasta la mueca, que

5. BRECHT, «Musique et gestus», *Ecrits sur le théâtre*, Arche. Ed. castellana: *Escritos sobre teatro*, Bs. As., Nueva Visión, 1983. ROLAND BARTHES produjo un excelente comentario de este texto («Diderot, Brecht, Eisenstein» *Lo obvio y lo obtuso*, Paidós, 1986): el tema de Madre Coraje puede ser la guerra de los Treinta años, o incluso la denuncia de la guerra en general, pero «su gestus no está ahí», «está en la ceguera de la vendedora que cree vivir de la guerra y que muere por su causa», reside en «la demostración crítica del gesto» o «coordinación de los gestos». No es una ceremonia (gestus vacío), decía Brecht, sino más bien una ceremonización de las actitudes «más corrientes, más vulgares, más triviales». Barthes precisa: es el gesto exagerado por el cual la cantinera comprueba la vuelta, en Brecht, o bien, en Eisenstein, «el grafismo excesivo con que el burócrata de *Lo viejo y lo nuevo* firma sus papeluchos».

expresan la espera, la fatiga, el vértigo, la depresión. Y a partir de las actitudes de los negros, de las actitudes de los blancos, *Shadows* desprendía el gestus social que se anuda en torno a la actitud del negro-blanco, colocado en la imposibilidad de elegir, solitario, en el límite de la evanescencia. Comolli habla de un cine «revelación», donde la única coacción que existe es la de los cuerpos, y donde la única lógica es la de los encadenamientos de actitudes: los personajes «se constituyen gesto por gesto y palabra por palabra, a medida que el film avanza; se fabrican ellos mismos, y el rodaje actúa sobre ellos como un revelador, cada progreso del film permite un nuevo desarrollo de su comportamiento, coincidiendo su duración propia exactamente con la del film».⁶ Y, en los films siguientes, el espectáculo haría las veces de guión: éste no cuenta tanto una historia como desarrolla y transforma actitudes corporales, como en *Una mujer bajo la influencia*, o bien en *Gloria*, donde el niño abandonado se pega al cuerpo de la mujer que primero intenta rechazarlo. En *Love streams* están el hermano y la hermana: él no puede sentirse existir más que en un amontonamiento de cuerpos femeninos, y ella, en un amontonamiento de maletas, o de animales que ofrece a su hermano. ¿Cómo existir, personalmente, si uno no puede solo? ¿Cómo hacer pasar algo a través de estos paquetes de cuerpos que son a la vez el obstáculo y el instrumento? En cada momento el espacio se constituye por excrecencias de cuerpos, chicas, maletas, animales, en busca de una «corriente» que pasaría de un cuerpo al otro. Pero la hermana solitaria partirá con un sueño, y el hermano se quedará bajo una alucinación: una historia desesperada. Como regla general, Cassavetes no guarda del espacio más que lo que reside en los cuerpos, él compone el espacio con pedazos desconectados que sólo un gestus enlaza. El encadenamiento formal de las actitudes reemplaza a la asociación de imágenes.

La *nouvelle vague*, en Francia, llevó muy lejos este cine de actitudes y de posturas (cuyo actor ejemplar sería Jean-Pierre Léaud). A menudo los decorados están hechos en función de las actitudes del cuerpo que ellos regulan y de los grados

6. COMOLLI, *Cahiers du cinéma*, n.º 205, octubre de 1968 (véase también el comentario de Sylvie Pierre). El propio Cassavetes dice que la vida no basta: hace falta un «espectáculo», pues sólo el espectáculo es creación; pero el espectáculo debe emanar de los personajes vivos, y no al revés.

de libertad que les dejan, como el apartamento de *El desprecio* o la habitación de *Vivre sa vie*, en Godard. Los cuerpos que se abrazan y se pegan, se enlazan y se golpean, animan grandes escenas como en *Prénom Carmen*, donde los dos amantes intentan atraparse en puertas o ventanas.⁷ No es sólo que los cuerpos se golpeen entre sí, además la cámara se golpea contra los cuerpos. Cada cuerpo tiene no solamente su espacio, sino también su luz, en *Passion*. El cuerpo es sonoro tanto como visible. Todos los componentes de la imagen se reagrupan en el cuerpo. La fórmula con que Daney define *Ici et ailleurs*, restituir las imágenes a los cuerpos sobre los que fueron tomadas, es válida para todo el cine de Godard y para la *nouvelle vague*. *Ici et ailleurs* lo hace políticamente, pero los otros films tienen al menos una política de la imagen, devolver la imagen a las actitudes y posturas del cuerpo. Una imagen característica es la de un cuerpo apoyado contra una pared, que se abandona y cae sentado en el suelo en un deslizamiento de posturas. A través de toda su obra, Rivette elabora una fórmula donde se enfrentan cine, teatro y teatralidad propia del cine: *L'amour par terre* es su más perfecta expresión, aunque al exponérsela teóricamente se la sobrecargue siendo que ella anima las más flexibles combinaciones. Los personajes ensayan una pieza teatral; pero el ensayo implica justamente que no han alcanzado todavía las actitudes teatrales adecuadas a los roles y a la intriga de la pieza, que los supera; en cambio, se ven remitidos a actitudes parateatrales que ellos adoptan en relación con la obra, en relación con sus roles, unos en relación con los otros, y estas actitudes segundas son tanto más puras e independientes cuanto que están libres de toda intriga preexistente, ya que ésta no existe más que en la obra. Así pues, esas actitudes segregarán un gestus que no es real ni imaginario, que no es cotidiano ni ceremonial, sino que está en la frontera de los dos y que remitirá por su cuenta al ejercicio de un sentido verdaderamente visionario o alucinatorio (el caramelo mágico

7. YANN LARDEAU ha demostrado la relación de la *nouvelle vague* con el burlesco: «La relación del cuerpo con los objetos que lo rodean en escena "produce" una serie de obstáculos con la que sucesivamente choca la carrera del actor», y «pasa a ser la materia prima del lenguaje cinematográfico». A propósito de *Prénom Carmen*, dice: «Los choques repetidos de dos cuerpos asincrónicos propulsados uno hacia el otro, como bólidos» (*Cahiers du cinéma*, n.º 355, enero de 1984).

de *Celine et Julie vont en bateau*, las proyecciones del prestidigitador en *L'amour par terre*). Se diría que los personajes rebotan sobre la pared del teatro y descubren actitudes puras tan independientes del rol teatral como de una acción real, aunque en resonancia con ambos. Uno de los casos más bellos, en Rivette, es *L'amour fou*, cuando la pareja enclaustrada en la habitación adopta y atraviesa todas las posturas, postura asilar, postura agresiva, postura amorosa... Es una espléndida demostración de posturas. En este sentido, Rivette inventa una teatralidad del cine completamente distinta de la teatralidad del teatro (incluso cuando el cine la tiene como referencia).

La solución de Godard es diferente, y a primera vista parece más simple: como hemos visto, los personajes se ponen a jugar para sí mismos, bailan, miman para sí mismos en una teatralización que prolonga directamente sus actitudes cotidianas; el personaje se hace a sí mismo un teatro. En *Pierrot el loco*, se pasa constantemente de la actitud del cuerpo al gestus teatral que enlaza las actitudes y engendra otras nuevas, hasta el suicidio final que las absorbe a todas. En Godard, las actitudes de cuerpo son las categorías del espíritu mismo, y el gestus es el hilo que va de una categoría a otra. *Los carabineros* es la gesta de la guerra. El gestus es necesariamente social y político, de acuerdo con lo que exigía Brecht, pero también es otra cosa necesariamente (para Rivette tanto como para Godard). Es biovital, metafísico, estético.⁸ En Godard, en *Passion*, las posturas del patrón, de la propietaria y de la obrera remiten a un gestus pictórico o parapictórico. Y en *Prénom Carmen*, las actitudes de cuerpo no cesan de remitir a un gestus musical que las coordina independientemente de la intriga, las retoma, las somete a un encadenamiento superior, pero también libera todas sus potencialidades: los ensayos del cuarteto no se contentan con desarrollar y dirigir las cualidades sonoras de la imagen, sino también las cualidades visuales, en el sentido en que la curva del brazo de la violinista ajusta el movimiento de los cuerpos que se enlazan. Es que, en Godard, los sonidos, los colores son actitudes del cuerpo, es decir, categorías: por tan-

8. El título mismo del texto de Brecht, «Musique et gestus», indica suficientemente que el gestus no debe ser únicamente social: siendo el elemento principal de la teatralización, implica todos los componentes estéticos, especialmente los musicales.

to, encuentran su hilo en la composición estética que las atraviesa, no menos que en la organización social y política que las subtiende. *Prénom Carmen*, desde su inicio, hace depender los sonidos de un cuerpo que tropieza con las cosas y que tropieza consigo mismo, que se da en el cráneo. El cine de Godard va de las actitudes del cuerpo, visuales y sonoras, al gestus pluridimensional, pictórico, musical, que constituye su ceremonia, su liturgia, su ordenación estética. Ya sucedía esto en *Sauve qui peut (la vie)*, donde la música constituía el hilo rector virtual que iba de una actitud a otra, «esta música, ¿qué es?», antes de que se manifestase por sí misma, al final del film. La actitud del cuerpo es como una imagen-tiempo, la que mete el antes y el después en el cuerpo, la serie del tiempo; pero el gestus es ya otra imagen-tiempo, el orden o la ordenación del tiempo, la simultaneidad de sus puntas, la coexistencia de sus capas. En el tránsito de la una a la otra, Godard alcanza una gran complejidad. Más aún cuando puede seguir el camino inverso y partir de un gestus continuo, dado en primer término, para descomponerlo en actitudes o categorías: así, las detenciones sobre la imagen en *Sauve qui peut...* (¿dónde acaba la caricia y comienza la bofetada?, ¿dónde acaba el abrazo y comienza la lucha?).⁹ No hay sólo gestus «entre» dos actitudes, están también lo sonoro y lo visual en las actitudes y en el gestus, y «entre» las actitudes y el gestus, e inversamente: como la descomposición visual y sonora de las posturas pornográficas.

La *post-nouvelle vague* no cesará de trabajar y de inventar en estas direcciones: las actitudes y posturas del cuerpo, la valoración de lo que sucede en el suelo o acostado, la velocidad y la violencia de la coordinación, la ceremonia o el teatro que se desprende de todo ello (*La chair de l'orchidée* y luego sobre todo *L'homme blessé* de Chéreau tienen una gran fuerza en este sentido). Es verdad que el cine de los cuerpos no carece de

9. Véanse dos importantes artículos de Jean-Pierre Bamberger, uno sobre *Sauve qui peut (la vie)*, y el otro sobre *Prénom Carmen (Libération)*, 7 y 8 de noviembre de 1980, 19 de enero de 1984). En el primero, Bamberger analiza la descomposición del movimiento según actitudes, pero también la composición de líneas melódicas según los personajes, y el papel correspondiente de la música. En el segundo, examina la relación del cuerpo y el sonido, pero también del gesto musical y la actitud de cuerpo: «¿Cómo hacer que exista la relación entre los punteados de los violines y los de los cuerpos que se abrazan, entre el redondeo del movimiento del arco que ataca a la cuerda y el brazo que enlaza un cuello?»

peligros: una exaltación de los personajes marginales que hacen de sus vidas cotidianas una insípida ceremonia; un culto de la violencia gratuita en el encadenamiento de las posturas; una cultura de las actitudes catatónicas, histéricas o simplemente asilares, de las que Godard realiza una suerte de parodia al comienzo de *Prénom Carmen*. Y acabamos por cansarnos de todos estos cuerpos que resbalan a lo largo de la pared para terminar acurrucados. Pero desde la *nouvelle vague*, cada vez que surgía un film bello y poderoso, encontrábamos en él una nueva explicación del cuerpo. Ya en *Jeame Dielman*, Chantal Akerman quiere mostrar «negros en su plenitud». Encerrada en la habitación, la heroína de *Je, Tu, Il, Elle* encadena las posturas asilares o infantiles, involutivas, de una manera que es la de la espera, contando los días: una ceremonia de la anorexia. La innovación que introduce Chantal Akerman es mostrar las actitudes corporales como el signo de estados de cuerpo propios del personaje femenino, mientras que los hombres dan testimonio de la sociedad, del entorno, de la parte que les toca, del pedazo de historia que arrastran consigo (*Les rendez-vous d'Anna*). Pero, precisamente, la cadena de los estados de cuerpos femeninos no está cerrada: descendiendo de la madre o remontándose hasta la madre, sirve de revelador a los hombres que no hacen más que contarse, y más profundamente al entorno, que no hace más que mostrarse u oírse por la ventana de una habitación, por el vidrio de un tren, todo un arte del sonido. En el mismo sitio o por el espacio, el cuerpo de una mujer conquista un extraño nomadismo que le hace atravesar las edades, las situaciones, los lugares (éste era el secreto de Virginia Woolf en literatura). Los estados del cuerpo segregan la lenta ceremonia que enlaza las actitudes correspondientes, y desarrollan un gestus femenino que capta la historia de los hombres y la crisis del mundo. Este gestus reacciona sobre el cuerpo confiriéndole un hieratismo que es como una austera teatralización, o más bien como una «estilización». Si es posible evitar el exceso de estilización que tiende, a pesar de todo, a encerrar al film y al personaje, éste es el problema que la propia Chantal Akerman se plantea.¹⁰ El gestus puede hacerse más bien

10. En realidad, es Alain Philippon quien somete a Akerman esta pregunta: el límite de su estilización de los cuerpos y posturas. Ella responde que desde el principio tenía un dominio técnico demasiado perfecto, es-

burlesco, sin abandonar nada, y comunica al film una ligereza, una irresistible alegría: ya en *Toute une nuit*, pero sobre todo en el episodio de *Paris vu par... 20 ans après*, cuyo mismo título relanza toda la obra de Akerman, «Tengo hambre, Tengo frío», los estados de cuerpos ahora burlescos, motores de una balada.

Las autoras femeninas, las realizadoras femeninas, no deben su importancia a un feminismo militante. Lo que cuenta más es la forma en que supieron innovar en este cine de los cuerpos, como si las mujeres tuvieran que alcanzar la fuente de sus propias actitudes y la temporalidad que les corresponde como gestus individual o común (*Cleo de 5 a 7*, *La una canta, la otra no* de Agnès Varda, *Mon coeur est rouge* de Michèle Rosier). Con *Mur murs* y *Documenteur*, Varda constituye un díptico cuya segunda parte presenta las actitudes y gestos cotidianos de una mujer perdida en Los Angeles, mientras que la primera parte mostraba, bajo los ojos de otra mujer paseando por la misma ciudad, el gestus histórico y político de una comunidad minoritaria, frescos murales de chicanos de formas y colores exasperados.

En Eustache, el cine del cuerpo o de las actitudes tomaba también nuevos caminos. En *Le cochon* y *La rosière de Pessac*, Eustache filmaba fiestas cíclicas que integraban actitudes colectivas y constituían un gestus social. Y había sin duda todo un contexto, una organización de poder, finalidades políticas, toda una historia alrededor de estas ceremonias, en estas ceremonias. Pero, según la lección del cine-verdad, esta historia no se contaría: se la revelaría tanto más cuanto menos se la mostraría, se mostraría solamente la manera en que las actitudes del cuerpo se coordinan en la ceremonia, para revelar así lo que no se dejaba mostrar.¹¹ Desde ese momento el cine

pecialmente de encuadre. Ahora bien, este dominio no es forzosamente bueno: ¿cómo escapar a la «gravedad» de la estilización? PHILIPPON analiza la evolución de Akerman en *Toute une nuit*: véase *Cahiers du cinéma*, n.º 341, noviembre de 1982, págs. 19-26.

11. SERGE DANÉY, *Cahiers du cinéma*, n.º 306, diciembre de 1979, pág. 40: «Se advierte muy bien lo que habría equivocado un procedimiento puramente crítico, desmitificador, al reducir la fiesta a lo que ella significa o a aquellos a quienes ella sirve, a su sentido o a su función (...) [Había que] criticar la fiesta sin cesar de mostrarla en su integridad, en su opacidad.» Y el texto del mismo Eustache, «Pourquoi j'ai refait la Rosière».

de Eustache iba a desplegarse en varias direcciones: la actitud del cuerpo no era menos vocal que gestual, siendo uno de los fines principales del cine «filmar la palabra», como dice Philippon; las actitudes y posturas engendraban sus gestus por una potencia de lo falso, a la cual los cuerpos unas veces se sustraían y otras se entregaban plenamente, pero siempre confrontándose con el acto puro del cine; si la actitud estaba hecha para ser vista y oída, remitía necesariamente a un *voyeur* y a un escuchador que no eran menos posturas del cuerpo, también ellos actitudes, a tal punto que el gestus se componía de la actitud y de su *voyeur* e inversamente, y lo mismo para la palabra; finalmente, el díptico resultaba la forma fundamental del cine, bajo aspectos muy diversos pero teniendo cada vez el efecto de poner el tiempo en los cuerpos. Eustache haría una segunda *Rosière de Pessac*, diez años después, para confrontarlas y coordinarlas a partir de la segunda: «lo que me interesa es la idea del tiempo». *Mes petites amoureuses* se organizaba en díptico cuya primera tabla mostraba las actitudes de cuerpos infantiles, en el campo, pero el segundo las «falsas» actitudes adolescentes de las que el niño, en la ciudad, no era más que el *voyeur* y el oyente, hasta que vuelva al campo habiendo crecido con su nuevo saber. *Une sale histoire* constituía los dos grados donde se anudaban, por ambas partes, la actitud y la palabra, el oyente y el *voyeur*. Todos estos aspectos hacían ya de *La maman et la putain* una obra maestra del cine de los cuerpos, de sus actitudes y vocales.

Si es verdad que el cine moderno se edificó sobre la ruina del esquema sensoriomotor o de la imagen-acción, halla en el par «postura-voyeurismo» un nuevo elemento que funciona tanto mejor cuanto que las posturas son inocentes. La riqueza de este cine no se agota en un autor, Akerman o Eustache. Es una proliferación donde hay que localizar estilos diversos, y encontrar la unidad de una categoría («la *post-nouvelle-vague*») a través de autores muy diferentes. Citaremos *Faux-fuyants*, de Bergala y Limosin, donde se monta una extraña ceremonia que consiste, para un adulto (¿el hombre de la cámara?), en inspirar y coordinar únicamente actitudes de cuerpos en personas jóvenes de las que él se hace *voyeur*, configurando un gestus que encadena todos los delitos de fuga inopinados y que reem-

plaza a la narración, de un crimen al otro.¹² Con *La drôlesse*, Jacques Doillon realizaba un gran film de posturas: un débil mental se llevaba a una chiquilla salvaje y la sometía a las actitudes inocentes que imponía el decorado de un granero, acostarse, sentarse, comer, dormir, bajo la vigilancia de un pseudoaparato para mirar armado a la buena de Dios (sería cosa de la policía no creer en él e inventar una historia inexistente, es decir, un film de acción con rapto y violación). Y, en la mayoría de sus films, desde *Les doigts dans la tête*, que retoma un tema cercano a *La maman et la putain*, hasta *La pirate*, que extrema hasta el frenesí las actitudes de cuerpos bajo la mirada de una niña *voyeuse* y severa, Doillon utiliza una forma dístico muy flexible, capaz de marcar los polos posturales entre los cuales el cuerpo oscila. En cada ocasión, la estilización de las actitudes forma una teatralización de cine muy diferente del teatro. Pero es Philippe Garrel quien llega más lejos en esta dirección, porque se procura una verdadera liturgia de los cuerpos, porque los entrega a una ceremonia secreta cuyos únicos personajes son María, José y el Niño, o sus equivalentes (*Le lit de la vierge*, *Marie pour mémoire*, *Le révélateur*, *L'enfant secret*). No es un cine religioso, sin embargo, aunque sea un cine de revelación. Si la ceremonia es secreta, es precisamente porque Garrel toma a los tres personajes «antes» de la leyenda, antes de que hayan pasado a la leyenda o constituido una historia sagrada: la pregunta que formula Godard, «¿qué se dijeron, José y María, antes de tener al niño», no anuncia solamente un proyecto de Godard, sino que resume las conquistas de Garrel. El hieratismo teatral de los personajes, manifiesto en sus primeros films, se reduce cada vez más a una física de los cuerpos fundamentales. Lo que Garrel expresa en el cine es el problema de los tres cuerpos: el hombre, la mujer y el niño. La

12. JEAN NARBONI compara *Faux-fuyants* con la novela de GOMBROWICZ, *La pornographie* (*Cahiers du cinéma*, n.º 353, noviembre de 1983, pág. 53). Es que la novela, como el film, presenta a un protagonista adulto contemplando actitudes de personas jóvenes, actitudes a la vez inocentes e impuestas, por ello mismo tanto más «pornográficas» y conducentes a una catástrofe: «sus manos por encima de sus cabezas se tocaron involuntariamente. Y en el mismo instante se bajaron, con violencia. Durante un tiempo los dos contemplaron con atención sus manos reunidas. Y bruscamente cayeron; no se sabía cuál de ellos había hecho caer al otro, y se podía creer que fueron sus manos las que los derribaron» (*La pornographie*, Julliard, pág. 157).

historia sagrada como Gesta. El bello comienzo de *Le révélateur* permite adivinar en la oscuridad al niño encaramado sobre el armario, después muestra la puerta que se abre sobre la silueta sobreexpuesta del padre y revela por último, ante él, a la madre de rodillas. Cada cual abrazará a uno de los otros dos, según tres combinaciones, en una gran cama que se asemeja a una nube sobre el suelo. Puede suceder que el niño constantemente invocado esté ausente (*Marie pour mémoire*), o que se trate de otro niño, distinto del que se ve (*L'enfant secret*): signo de que el problema de los tres cuerpos resulta tan insoluble cinematográfica como físicamente. El niño mismo es el punto problemático. El *gestus* se compone alrededor de él, como en el episodio de *Paris vu par... 20 ans après* («Rue Fontaine»): la primera actitud es la del hombre que cuenta la historia de una mujer que decía «quiero un hijo» y que desaparece; la segunda, el mismo hombre sentado en casa de una mujer y esperando; la tercera, son amantes, actitudes y posturas; la cuarta, se han separado, él quiere volver a verla pero ella le anuncia que tuvo un hijo que ha muerto; la quinta, él se entera de que la han encontrado muerta y se mata, cayendo su cuerpo lentamente a lo largo de una imagen que se ha tornado nevosa, como en una postura que no acaba nunca. De este modo el niño aparece como el punto indecible en función del cual se distribuyen las actitudes de un hombre y de una mujer. Así pues, también en Garrel se impone la forma díptica, alrededor de una bisagra vacía, límite inalcanzable o corte irracional. Esta forma no distribuye sólo las actitudes, sino también lo blanco y lo negro, lo frío y lo caliente, como condiciones de las que las actitudes dependen o elementos de los que están hechos los cuerpos. Son las dos habitaciones en color, a un lado y otro de la cama, la fría y la caliente, en *La concentration*. Son los dos grandes paisajes de *Le lit de la vierge*, el blanco pueblo árabe y el oscuro castillo-fuerte bretón, el misterio de Cristo y la búsqueda del Grial. Son las dos partes bien distinguidas de *Liberté la nuit*, la imagen negra de la pareja en la que el hombre traiciona a la mujer (la mujer abandonada que teje llorando en el teatro oscuro y vacío), la imagen blanca de la pareja en la que la mujer traiciona al hombre (abrazándose los dos personajes en un campo donde la ropa está puesta a secar, una sábana agitada por el viento los cubre y cubre la pantalla). Son las alternan-

cias de caliente y frío, lo caliente de un fuego o una luz en la noche, pero también el frío de la droga blanca captado en un espejo (como en *L'enfant secret*, donde se ve, detrás de los cristales del café, al hombre vuelto de espaldas y, en los cristales, la imagen de la mujer igualmente de espaldas que cruza la calle y va al encuentro del *dealer*). En Garrel, lo sobreexpuesto y lo subexpuesto, lo blanco y lo negro, lo frío y lo caliente pasan a ser los componentes del cuerpo y los elementos de sus posturas.¹³ Son las categorías las que «dan» un cuerpo.

«La ausencia de imagen», la pantalla negra o la pantalla blanca, tienen una importancia decisiva en el cine contemporáneo. Es que, como demostró Noël Burch, ya no cumplen una simple función de puntuación, a la manera del encadenado, sino que entran en una relación dialéctica entre la imagen y su ausencia, y cobran un valor propiamente estructural (como en el cine experimental, *Reflexions on black* de Brakhage).¹⁴ Este nuevo valor de la pantalla negra o blanca se corresponde a nuestro juicio con las características precedentemente examinadas: por un lado, lo que cuenta no es la asociación de las imágenes, la forma en que se asocian, sino el intersticio entre dos imágenes; por el otro, el corte en una secuencia de imágenes no es un corte racional que señala el final de una o el comienzo de otra, sino un corte llamado irracional que no pertenece a ninguna de las dos, y que comienza a valer por sí mismo. Garrel supo dar una extraordinaria intensidad a estos cortes irracionales, a tal extremo que la serie de las imágenes anteriores no tiene fin, como tampoco tiene comienzo la serie de las imágenes siguientes, convergiendo ambas series hacia la pantalla blanca o negra como su límite común. Más aún, la pantalla así utilizada pasa a ser soporte de variaciones: la pantalla negra y la imagen subexpuesta, el negro profundo que deja adivinar sombríos volúmenes en trance de constitución, o bien el negro marcado por un punto luminoso fijo o móvil, y todas las alianzas del negro con el fuego; la pantalla blanca y la imagen sobreexpuesta, la imagen

13. JEAN DOUCHET («Le cinéma autophage de Philippe Garrel», en *Garrel composé par Gérard Courant*, Studio 43): «Dos sensaciones por las cuales se manifiesta la soledad, el frío y lo candente. *Athanor* por ejemplo es un film sobre el fuego. *La cicatrice intérieure* es un film sobre el fuego y el hielo. (...) La idea de lo caliente, de lo candente, de lo afebrado, de lo intenso, refuerza el carácter de base de un universo helado.»

14. NOËL BURCH, *Praxis du cinéma*, Gallimard, págs. 85-86.

lechosa, o bien la imagen nevosa cuyos granos danzantes van a tomar cuerpo... Y, en *L'enfant secret*, es a menudo el flash el que genera las imágenes y reúne las potencias del negro y el blanco. A través de todos los films de Garrel, la pantalla negra o blanca no tiene solamente un valor estructural, sino genético: con sus variaciones o tonalidades, adquiere la potencia de una constitución de los cuerpos (cuerpos desde entonces primordiales, el Hombre, la Mujer y el Niño), la potencia de una génesis de las posturas.¹⁵ Es quizás el primer caso de un cine de constitución, de un cine verdaderamente constituyente: constituir los cuerpos y, con ello, volver a darnos creencia en el mundo, devolvernos la razón... Es dudoso que el cine baste para ello; pero si el mundo se ha convertido en un mal cine, en el que ya no creemos, ¿no contribuirá un cine verdadero a que recobremos razones para creer en el mundo y en los cuerpos eclipsados? El precio a pagar, tanto en el cine como fuera de él, fue siempre un enfrentamiento con la locura.¹⁶

¿En qué sentido es Garrel uno de los más grandes autores modernos cuya obra, por desgracia, quizá sólo hará sentir sus efectos a largo plazo, dotando al cine de potencias todavía mal conocidas? Es preciso volver al viejísimo problema de la oposición del teatro con el cine. Quienes amaban profundamente al teatro objetaban que el cine carecía siempre de algo, «la presencia», la presencia de los cuerpos, que seguía siendo patrimonio del teatro: el cine no nos mostraba más que ondas y corpúsculos danzantes con los cuales simulaba cuerpos. Cuando

15. Véase ALAIN PHILIPPON (en *Garrel*, Studio 43): «De qué trata *La cicatrice intérieure* sino de nacimiento y creación. Allí se está en el mundo anterior al mundo, en un pasado o un futuro, poco importa, no datado. (...) Es a un nacimiento a lo que acabamos de asistir, y el Niño, bajo varias apariencias, será más tarde el vector de la ficción del film. (...) Si el fuego, la tierra y el agua son convocados en *La cicatrice intérieure* como en los primeros tiempos del universo, es como elementos primeros de un mundo por nacer, a quien la palabra va a dar vida.» y PHILIPPE CARCASSONE, en un artículo reciente (*Cinématographe*, n.º 87, marzo de 1983) evoca *Le bleu des origines* (en blanco y negro): «Es el color de la génesis, lo que precede a la historia y de seguro la sobrevivirá, es la envoltura escatológica, no sólo del cine sino de toda representación de la que los personajes toman sus fuentes.»

16. GARREL evoca a veces su historia personal, que se confunde con su obra: «Al final de *Berceau de cristal* está la hija que se suicida, y en alguna parte es como yo decía en *Marie pour mémoire*. Que la locura venga rápido (...), hasta el día en que me cayó encima. Hasta que reencuentre yo la razón por el cine» (*Cahiers du cinéma*, n.º 287, abril de 1978).

André Bazin encara el problema, se pregunta en qué sentido hay otra modalidad de presencia, cinematográfica, que rivaliza con la del teatro y que incluso puede aventajarla con otro tipo de recursos.¹⁷ Pero si el cine no nos da la presencia del cuerpo y no puede dárnosla, es quizá porque se propone otro objetivo: extiende sobre nosotros una «noche experimental» o un espacio blanco, opera con «granos danzantes» y un «polvo luminoso», impone a lo visible un trastorno fundamental y al mundo una suspensión que contradicen toda percepción natural. Lo que así produce es la génesis de un «cuerpo desconocido» que tenemos detrás de la cabeza, como lo impensado en el pensamiento, nacimiento de lo visible que aún se sustrae a la vista. Estas respuestas, que modifican sustancialmente el problema, son de Jean-Louis Schefer en *L'homme ordinaire du cinéma*. Consisten en decir que el cine no tiene por objeto reconstituir una presencia de los cuerpos, en percepción y acción, sino operar una génesis primordial de los cuerpos en función de un blanco, un negro o un gris (o incluso en función de los colores), en función de un «comienzo de visible que no es todavía una figura, que no es todavía una acción». ¿Es éste el proyecto de Bresson, *Genèse*? Sin embargo, mientras que Schefer busca ejemplos diseminados por la historia del cine, y los busca en Dreyer, en Kurosawa, nosotros pensamos que es Garrel quien extrae de ellos no una recapitulación sistemática sino una inspiración refrescante que hace que el cine coincida entonces con su propia esencia, al menos con una de sus esencias: un proceso, un desarrollo de la constitución de los cuerpos a partir de la imagen neutra, blanca o negra, nevosa o *flashée*. El problema no es ciertamente el de una presencia de los cuerpos, sino el de una creencia capaz de volver a darnos el mundo y el cuerpo a partir de lo que significa su ausencia. Es preciso que la cámara invente los movimientos o posiciones que corresponden a la génesis de los cuerpos y que sean el encadenamiento formal de sus posturas primordiales. Esta parte propia de Garrel en el cine de los cuerpos, la hallaremos en una geometría que a su vez compone el mundo con puntos, círculos y semicírculos. De algún modo como en Cézanne, donde el alba del mundo está ligada al punto, al plano, al volumen, a la sección, no como

17. BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Ed. du Cerf, «Théâtre et cinéma II», págs. 150 y sigs.

figuras abstractas sino como génesis y nacimiento. En *Le révélateur*, la mujer es a menudo un punto fijo, inmóvil y negador, mientras que el niño gira alrededor de la mujer, alrededor de la cama, alrededor de los árboles, en tanto que el hombre traza semicírculos que mantienen su relación con la mujer y con el niño. En *Les enfants désaccordés*, la cámara, primero punto fijo sobre la danza, se pone a girar alrededor de los dos bailarines, acercándose y alejándose según la cadencia de éstos en una luz cambiante; al comienzo de *La cicatrice intérieure*, el travelling circular permite al personaje dar una vuelta completa mientras la cámara permanece fija sobre él, como si él se desplazara lateralmente para reencontrar no obstante al mismo interlocutor; y, en *Marie pour mémoire*, mientras María está aprisionada en la clínica, José gira mirando a la cámara, que cambia de posición como si ocupase sucesivamente diferentes automóviles en un cruce de autopistas. Hay en cada ocasión una construcción del espacio en tanto que reside en los cuerpos. Y lo que se dice de los tres cuerpos fundamentales se dirá también de la otra trinidad, la de los personajes, el cineasta y la cámara: colocarlos «en la mejor postura posible, como cuando se dice que una configuración estelar se encuentra en una posición astrológicamente favorable».¹⁸

La innovación de Doillon es la situación del cuerpo tomado entre dos conjuntos, tomado simultáneamente en dos conjuntos excluyentes. Truffaut había abierto el camino (*Jules et Jim*, *Las dos inglesas y el amor*), y Eustache, en *La maman et la putain*, supo construir un espacio propio de la no-elección. Pero Doillon renueva y explora este espacio ambiguo. El personaje-cuerpo, el aprendiz de panadero de *Les doigts dans la tête*, el marido de *La femme qui pleure*, la muchacha de *La pirate* oscilan entre dos mujeres, o entre una mujer y un hombre, pero sobre todo entre dos agrupamientos, dos modos de vida, dos conjuntos que exigen actitudes diferentes. Siempre se puede decir que uno de los dos conjuntos prevalece: la chica pasajera remite al panadero a su novia constante; la mujer alegre remite al hombre a la mujer que llora, no bien comprende que ella no es más que un motivo o un pretexto. Y, en *La pirate*, si la pre-

18. PHILIPPON, «L'enfant-cinéma», *Cahiers du cinéma*, n.º 344, febrero de 1983, pág. 29. Y, sobre el movimiento y el cuerpo en Garrel, véase JEAN NARBONI, «Le lieu dit», *Cahiers du cinéma*, n.º 204, septiembre de 1968.

valencia no parece establecida de antemano, declaraciones del propio Doillon afirman que ella es el objeto de una sobrepuja que debería decidir sobre la vida de la heroína, o sobre su puesta a precio. Sin embargo, hay otra cosa, tampoco es que el personaje se encuentre indeciso. Más bien parece que los dos conjuntos son realmente distintos, pero que el personaje, o mejor dicho el cuerpo dentro del personaje, no tiene forma alguna de elegir entre los dos. Se encuentra en una postura imposible. En Doillon, el personaje está en la situación de no poder discernir lo distinto: no es psicológicamente indeciso, sería incluso lo contrario. Pero la prevalencia no le sirve para nada, porque él habita su cuerpo como una zona de indiscernibilidad. ¿Quién es la mamá, quién la ramera? Aunque decidamos por él, esto no cambia nada. Su cuerpo conservará siempre la impronta de una indecibilidad que no era más que el paso de la vida. Quizá sea aquí donde el cine del cuerpo se opone esencialmente al cine de acción. La imagen-acción supone un espacio en el cual se distribuyen los fines, los obstáculos, los medios, las subordinaciones, lo principal y lo secundario, las prevalencias y las repugnancias: todo un espacio que llaman hodológico. Pero el cuerpo es tomado primero en un espacio muy diferente, donde los conjuntos inconexos interfieren y rivalizan, sin poder organizarse con arreglo a esquemas sensoriomotores. Se aplican uno sobre el otro, en un encabalgamiento de perspectivas que hace que no haya manera de discernirlos aunque sean distintos e incluso incompatibles. Es el espacio anterior a la acción, siempre habitado por un niño, o por un payaso, o por ambos a la vez. Es un espacio pre-hodológico, como una *fluctuatio animi* que no remite a una indecisión del espíritu sino a una indecibilidad del cuerpo. El obstáculo no se deja determinar, como en la imagen-acción, en relación con metas y recursos que unificarían el conjunto, sino que se dispersa en «una pluralidad de maneras de estar presente en el mundo», de pertenecer a conjuntos, todos incompatibles y sin embargo coexistentes.¹⁹ La fuerza del cine de Doillon radica en haber hecho de este espacio pre-hodológico, de este espacio de encabalgamientos, el objeto propio de un cine de los cuerpos. Con-

19. Sobre este espacio pre-hodológico, espacio anterior a la acción, encabalgamiento de perspectivas y fluctuación del alma, véase GILBERT SIMONON, *L'individu et sa genèse physico-biologique*, P.U.F., págs. 233-234.

duce a sus personajes hacia él, crea este espacio donde la regresión se torna descubrimiento (*La fille prodigue*). No sólo deshace así la imagen-acción del cine clásico, sino que descubre una no-elección del cuerpo como lo impensado, el revés o la inversión de la elección espiritual. Como aquel diálogo de *Sauve qui peut (la vie)* de Godard: «Tú eliges... No, yo no elijo... Tú eliges... Yo no elijo...»

2

«Dadme un cerebro» sería la otra figura del cine moderno. Es un cine intelectual, a diferencia del cine físico. El cine experimental se divide entre estos dos dominios: la física del cuerpo, sea cotidiano o ceremonial; la «eidética» del espíritu (según la fórmula de Bertetto), sea formal o informal. Pero el cine experimental trabaja esta distinción según dos procesos, uno concretivo y el otro abstractivo. Ahora bien, en un cine que crea más de lo que experimenta, lo abstracto y lo concreto no son el criterio adecuado. Hemos visto que Eisenstein decía enrolarse en un cine intelectual o cerebral, que él consideraba más concreto que la física de los cuerpos de Pudovkin o que el formalismo físico de Vertov. Hay tanto concreto y abstracto de un lado como del otro: hay tanto sentimiento o intensidad, pasión, en un cine de cerebro como en un cine de cuerpo. Godard funda un cine del cuerpo, Resnais, un cine del cerebro, pero uno no es más abstracto ni más concreto que el otro. Cuerpo o cerebro, esto es lo que el cine reclama que se le dé, esto es lo que él mismo se da, lo que él mismo inventa, para construir su obra según dos direcciones donde cada una es abstracta y concreta a la vez. Así pues, la distinción no está entre lo concreto y lo abstracto (salvo en los casos experimentales, e incluso en ellos, se desdibuja casi constantemente). El cine intelectual del cerebro y el cine físico del cuerpo hallarán la fuente de su distinción en otra parte, fuente muy variable, bien sea en los autores que se sienten atraídos por uno de los dos polos, bien sea en aquellos que componen con los dos.

→Antonioni sería el ejemplo perfecto de composición doble. A menudo se pretendió hallar la unidad de su obra en los temas remanidos de la soledad y la incomunicación, que serían proto-

típicos de la miseria del mundo moderno. Sin embargo, para Antonioni los dos pasos que damos al caminar son muy diferentes, uno para el cuerpo, uno para el cerebro. En un bello texto, Antonioni explica que nuestro conocimiento no vacila en renovarse, en afrontar grandes mutaciones, mientras que nuestra moral y nuestros sentimientos siguen prisioneros de valores inadaptados, de mitos en los que ya no cree nadie, y para liberarse sólo encuentran pobres recursos, cínicos, eróticos o neuróticos. Antonioni no critica el mundo moderno, en cuyas posibilidades «cree» profundamente: critica en el mundo la coexistencia de un cerebro moderno y de un cuerpo fatigado, gastado, neurótico. A tal extremo que su obra pasa fundamentalmente por un dualismo que corresponde a los dos aspectos de la imagen-tiempo: un cine del cuerpo, que pone todo el peso del pasado en el cuerpo, todas las fatigas del mundo y la neurosis moderna; pero también un cine del cerebro, que descubre la creatividad del mundo, sus colores suscitados por un nuevo espacio-tiempo, sus potencias multiplicadas por los cerebros artificiales.²⁰ Si Antonioni es un gran colorista, ello se debe a que siempre creyó en los colores del mundo, en la posibilidad de crearlos y de renovar todo nuestro conocimiento cerebral. No es un autor que se lamente sobre la imposibilidad de comunicarse en el mundo. Simplemente, el mundo está pintado con espléndidos colores, mientras que los cuerpos que lo habitan son todavía insípidos e incoloros. El mundo espera a sus habitantes, que todavía están perdidos en la neurosis. Pero ésta es una razón más para prestar atención al cuerpo, para escrutar sus fatigas y sus neurosis, para extraer sus tintes. La unidad de la obra de Antonioni es la confrontación del cuerpo-personaje con su lasitud y su

20. La neurosis no es, por tanto, consecuencia del mundo moderno, sino más bien de nuestra separación respecto de este mundo, de nuestra inadaptación a este mundo¹ (véase LEPROHON, Seghers, págs. 104-106). El cerebro, por el contrario, es adecuado al mundo moderno, incluso en sus posibilidades de enjambrar cerebros electrónicos o químicos: un encuentro tiene lugar entre el cerebro y el color, no porque baste pintar al mundo, sino porque el tratamiento del color es un elemento importante en la toma de conciencia del «nuevo mundo» (el corrector de colores, la imagen electrónica...) En todos estos aspectos, Antonioni señala *El desierto rojo* como un giro decisivo en su obra: véase «Entretien avec Antonioni par Jean-Luc Godard», en *La politique des auteurs*, Cahiers du cinéma-Éditions de l'Étoile. Un proyecto de Antonioni, «Techniquement douce», muestra a un hombre fatigado que muere boca arriba, mirando «el cielo que se hace cada vez más azul y ese azul que se vuelve rosado», Albatros).

pasado, y del cerebro-color con todas sus potencialidades futuras, pero componiendo los dos un solo y mismo mundo, el nuestro, sus esperanzas y su desesperación.

La fórmula de Antonioni sólo es válida para él, él es quien la inventa. Los cuerpos no están destinados al desgaste, como tampoco el cerebro a la novedad. Pero lo que cuenta es la posibilidad de un cine del cerebro que reagrupe todas las potencias, tanto como el cine del cuerpo también las agrupaba: son entonces dos estilos diferentes, y cuya diferencia misma no cesa de variar, cine del cuerpo en Godard y cine del cerebro en Resnais, cine del cuerpo en Cassavetes y cine del cerebro en Kubrick. No hay menos pensamiento en el cuerpo, que choque y violencia en el cerebro. No hay menos sentimiento en uno y en otro. El cerebro controla al cuerpo, que no es más que una excrescencia del cerebro, pero también el cuerpo controla al cerebro, que es tan sólo una parte del cuerpo: en los dos casos, las actitudes corporales y el gestus cerebral no serán los mismos. De ahí la especificidad de un cine del cerebro, en relación con la del cine de los cuerpos. Si consideramos la obra de Kubrick, vemos hasta qué punto lo que está puesto en escena es el cerebro. Las actitudes de cuerpo alcanzan un máximo de violencia, pero dependen del cerebro. Es que, en Kubrick, el mundo mismo es un cerebro, hay identidad del cerebro y el mundo, como la gran mesa circular y luminosa de *Dr. Strange-love. Teléfono rojo... volamos hacia Moscú...*, el ordenador gigante de *2001, la odisea del espacio*, el hotel Overlook de *El resplandor*. La piedra negra de *2001* preside tanto los estadios cósmicos como los estadios cerebrales: ella es el alma de los tres cuerpos, Tierra, Sol y Luna, pero también el germen de los tres cerebros, animal, humano, maquinístico. Si Kubrick renueva el tema del viaje iniciático, es porque todo viaje en el mundo es una exploración del cerebro. El mundo-cerebro es *La naranja mecánica*, o incluso un juego de ajedrez esférico donde el general puede calcular sus posibilidades de promoción según la relación de los soldados muertos y de las posiciones conquistadas (*Paths of Glory*). Pero si el cálculo falla, si el ordenador se trastorna, es porque el cerebro no es un sistema razonable más de lo que el mundo es un sistema racional. La identidad del mundo y el cerebro, el autómatas, no forma un todo sino más bien un límite, una membrana que pone en contacto un afuera

y un adentro, los hace presentes el uno al otro, los confronta o los afronta. El adentro es la psicología, el pasado, la involución, toda una psicología de las profundidades que mina al cerebro. El afuera es la cosmología de las galaxias, el futuro, la evolución, todo un sobrenatural que hace explotar al mundo. Las dos fuerzas son fuerzas de muerte que se abrazan, se intercambian y en última instancia se tornan indiscernibles. La loca violencia de Alex, en *La naranja mecánica*, es la fuerza del afuera antes de pasar al servicio de un orden interior demente. En *La odisea del espacio*, el autómatas se trastorna desde dentro, antes de ser lobotomizado por el astronauta que penetra desde fuera. Y, en *El resplandor*, ¿cómo decidir qué viene de dentro y qué viene de fuera, percepciones extrasensorias o proyecciones alucinatorias?²¹ El mundo-cerebro es estrictamente inseparable de las fuerzas de muerte que perforan la membrana en los dos sentidos. A menos que se opere una reconciliación en otra dimensión, una regeneración de la membrana que pacificaría el afuera y el adentro y recrearía un mundo-cerebro como un todo en la armonía de las esferas. Al final de *La odisea del espacio*, es en una cuarta dimensión donde la esfera del feto y la esfera de la Tierra tienen la posibilidad de entrar en una nueva relación inconmensurable, desconocida, que convertiría a la muerte en una nueva vida.

En Francia, mientras la *nouvelle vague* lanzaba un cine de los cuerpos que movilizaba todo el pensamiento, Resnais creaba un cine del cerebro que invertía los cuerpos. Hemos visto de qué modo los estados del mundo y del cerebro hallaban su común expresión en los estadios biopsíquicos de *Mon oncle d'Amérique* (los tres cerebros), o en las edades históricas de *La vie est un roman* (las tres edades). Los paisajes son estados mentales, no menos que los estados mentales son cartografías, ambos cristalizados unos en otros, geometrizados, mineralizados (el torrente de *L'amour à mort*). La identidad del cerebro y el mundo es la noosfera de *Je t'aime je t'aime*, puede ser la infernal organización de los campos de exterminio, pero también la estructura cosmoespiritual de la Biblioteca nacional.²² Y ya en

21. Véanse los fundamentales análisis de MICHEL CIMENT, especialmente sobre *L'odysee de l'espace* y sobre *Shining*, en su libro *Kubrick*, Calmann-Levy.

22. BOUNOURE, Alain Resnais, Seghers, pág. 67 (a propósito de *Toute*

Resnais esta identidad aparece menos en un todo que en el nivel de una membrana polarizada que no cesa de poner en comunicación o de intercambiar afueras y adentros relativos, de ponerlos en contacto unos con otros, de prolongarlos y remitirlos unos a otros. No se trata de un todo, son más bien como dos zonas que se comunican tanto más o que están tanto más en contacto cuanto que cesan de ser simétricas y sincrónicas, como las mitades del cerebro de *Stavisky*.²³ En *Providence*, la bomba se halla en el estado de cuerpo del viejo novelista alcohólico, que crepita en todos los sentidos, pero también en el estado del cosmos como relámpago y trueno, y en el estado social como ametralladora y ráfaga. Esta membrana que hace presentes entre sí el afuera y el adentro, se llama Memoria. Si la memoria es el tema manifiesto de la obra de Resnais, no cabe buscar un contenido latente que sería más sutil, es mejor evaluar la transformación que Resnais impone a la noción de memoria (transformación tan importante como las operadas por Proust o por Bergson). Pues la memoria ya no es ciertamente la facultad de tener recuerdos: ella es la membrana que, de los modos más diversos (continuidad, pero también discontinuidad, envoltura, etc.), hace corresponder las capas de pasado y los estratos de realidad, unas emanando de un adentro siempre ya ahí, los otros adviniendo de un afuera siempre venidero, ambos socavando un presente que no es más que su encuentro. Ya hemos analizado estos temas; y si el cine de los cuerpos remitía sobre todo a un aspecto de la imagen-tiempo directa, serie del tiempo según el antes y el después, el cine del cerebro desarrolla el otro aspecto, el orden del tiempo según la coexistencia de sus propias relaciones.

Pero si la memoria pone en comunicación adentros y afueras relativos como interiores y exteriores, es menester que un afuera y un adentro absolutos se enfrenten y estén copresentes. René Prédal demostró hasta qué punto Auschwitz e Hiroshima

la mémoire du monde): «Resnais activa un universo o imagen de nuestro cerebro. Lo que sucede ante su objetivo se transmuta súbitamente, y de la realidad documental resbalamos insensiblemente a una realidad distinta (...), decorado invertido que nos reenvía nuestra propia imagen. Así el bibliotecario (...) asume el rostro del mensajero nervioso, neurónico.»

23. Véase Entrevista, citado por BENAYOUN, *Alain Resnais, arpenteur de l'imaginaire*, Stock, pág. 177.

eran el horizonte de toda la obra de Resnais, hasta qué punto el héroe de Resnais está cerca del «héroe lazareano» que Cayrol convertía en el alma del *nouveau roman*, en una relación esencial con los campos de exterminio.²⁴ En el cine de Resnais, el personaje es precisamente lazareano porque vuelve de la muerte, del país de los muertos; ha pasado por la muerte y nace de la muerte, de la que conserva sus trastornos sensoriomotores. Aunque no haya estado en Auschwitz en persona, aunque no haya estado en Hiroshima en persona... Ha pasado por una muerte clínica, ha nacido de una muerte aparente, retorna de los muertos, Auschwitz o Hiroshima, Guernica o guerra de Argelia. El héroe de *Je t'aime je t'aime* no sólo se suicidó, invoca a Catrine, la mujer amada, como una ciénaga, una marea baja, noche, lodo, que hace que los muertos sean siempre ahogados. Es lo que dice un personaje de *Stavisky*. Comprendemos que, más allá de todas las capas de la memoria, esté ese chapoteo que las remueve, esa muerte del adentro que forma un absoluto y de donde renace aquel que pudo escapar. Y aquel que escapa, aquel que ha podido renacer, se dirige inexorablemente hacia una muerte del afuera, que le adviene como la otra cara de lo absoluto. *Je t'aime je t'aime* hará coincidir las dos muertes, la muerte del adentro de donde el héroe retorna, la muerte del afuera que le adviene. *L'amour à mort*, que nos parece uno de los films más ambiciosos de la historia del cine, va de la muerte clínica de la que el héroe resucita, a la muerte definitiva en la cual recae, separadas una de otra por «un arroyo poco profundo» (es evidente que el médico no se engañó la primera vez, que no hubo ilusión, hubo muerte aparente o clínica, muerte cerebral). De una muerte a la otra, el adentro absoluto y el afuera absoluto entran en contacto, un adentro más profundo que todas las capas de pasado, un afuera más lejano que todos los estratos de realidad exterior. Entre los dos, en el entre-dos, se dirían zombis poblando por un instante el cerebro-mundo: Resnais «se empeña en preservar el carácter fantasmático de los seres que muestra, y en mantenerlos en un semimundo de espectros destinados a inscribirse por un instante en nuestro universo mental; estos héroes frioleros (...)

24. RENÉ PRÉDAL, *Alain Resnais, Etudes cinématographiques*, cap. VIII. Véase CAYROL, «Pour un romanesque lazareen», *Corps étrangers*, 10-18.

llevan ropas más bien abrigadas y fuera del tiempo».²⁵ Los personajes de Resnais no vuelven solamente de Auschwitz o de Hiroshima, en otro sentido también son filósofos, pensadores, seres de pensamiento. Pues los filósofos son seres que han pasado por una muerte, que han nacido de ella, y que se dirigen hacia otra muerte, la misma quizá. En una historia muy divertida, Pauline Harvey dice que no entiende nada de filosofía, pero que los filósofos le gustan mucho porque le dan una doble impresión: creen que están muertos, que han pasado por la muerte; y creen también que, aunque muertos, siguen viviendo, pero frioleramente, con fatiga y precaución.²⁶ Para Pauline Harvey, se trataría de un doble error que le causa gracia. Para nosotros, es una doble verdad, aunque también cause gracia: el filósofo es alguien que se cree volviendo de los muertos, con razón o sin ella, y que retorna a los muertos, con toda razón. El filósofo ha vuelto de los muertos y retorna a ellos. Después de Platón, ésta fue la fórmula viva de la filosofía. Cuando decimos que los personajes de Resnais son filósofos, no queremos decir, por supuesto, que estos personajes hablen de filosofía, ni que Resnais «aplique» al cine ideas filosóficas, sino que él inventa un cine de filosofía, un cine del pensamiento, completamente nuevo en la historia del cine, completamente vivo en la historia de la filosofía, contrayendo junto con sus colaboradores irremplazables un raro matrimonio entre la filosofía y el cine. Que el pensamiento tenga algo que ver con Auschwitz, con Hiroshima, esto es lo que demostraron los grandes filósofos y los grandes escritores después de la guerra, pero también los grandes autores de cine, desde Welles a Resnais: esta vez, con la mayor seriedad.

Pero he aquí que es lo contrario de un culto de la muerte. Entre las dos caras de lo absoluto, entre las dos muertes, muerte del adentro o pasado, muerte del afuera o porvenir, las capas

25. JEAN-CLAUDE BONNET, respecto de *L'amour à mort*, en *Cinématographe*, n.º 103, octubre de 1984, pág. 40. Bonnet insiste sobre la profesión del hombre y de la mujer: arqueólogo del pasado, botánica del porvenir; si el hombre ha pasado por la muerte del adentro, la mujer es llamada por la muerte del afuera. ISHAGHPOUR decía a propósito de *Stavisky*: «Se entrecrocán a la vez un pasado que atrapa a un personaje, y un futuro concebido como constitución de su personaje y como maquinación que lo destruye» (*D'une image à l'autre*, Médiations, pág. 205).

26. PAULINE HARVEY, «La danse des atomes et des nébuleuses», en *Dix nouvelles humoristiques par dix auteurs québécois*, Ed. Quinze.

interiores de memoria y los estratos exteriores de realidad van a mezclarse, entrarán en cortocircuito, formarán toda una vida moviente que es a la vez la del cosmos y la del cerebro, y que lanzan relámpagos de un polo al otro. He aquí que los zombis cantan un canto, pero es el de la vida. *Van Gogh* de Resnais es una obra maestra porque prueba que entre la muerte aparente del adentro, el ataque de locura, y la muerte definitiva del afuera como suicidio, las capas de vida interior y los estratos de mundo exterior se precipitan, se prolongan, se entrecortan, a velocidades crecientes, hasta la pantalla negra final.²⁷ Pero, entre las dos, ¿qué relámpagos habrán surgido que eran la vida misma? De un polo al otro se construirá una creación que sólo es verdadera creación porque se habrá realizado entre las dos muertes, la aparente y la real, creación tanto más intensa cuanto que ilumina este intersticio. Las capas de pasado descienden, los estratos de realidad suben, en mutuos abrazos que son relámpagos de vida: lo que Resnais llama «sentimiento» o «amor», como función mental.

Resnais siempre dijo que lo que le interesaba era el meca-nismo cerebral, el funcionamiento mental, el proceso del pensamiento, y que éste era el verdadero elemento del cine. Cine cerebral o intelectual pero no abstracto, ya que es evidente hasta qué punto el sentimiento, el afecto o la pasión son los personajes principales del cerebro-mundo. El problema, en realidad, es saber qué diferencia hay entre el cine intelectual «clásico», por ejemplo en Eisenstein, y el moderno, por ejemplo en Resnais. Pues Eisenstein identificaba ya el cine con el proceso del pensamiento tal como se efectúa necesariamente en el cerebro, envolviendo necesariamente al sentimiento o a la pasión. El cine intelectual era ya el todo cerebral reuniendo el pathos y lo orgánico. Las declaraciones de Resnais pueden llegar a coincidir con las de Eisenstein: el proceso cerebral como objeto y motor del cine.²⁸ Sin embargo, algo ha cambiado, ligado sin duda al conocimiento científico del cerebro pero más aún a nuestra relación personal con el cerebro. Hasta tal punto que el cine intelectual ha cambiado, no porque se habría vuelto más concreto (lo era ya al comienzo) sino porque, a la vez, han cam-

27. PRÉDAL, págs. 22-23.

28. Véase el paralelo Resnais-Eisenstein según ISHAGHPOUR, págs. 190-191.

biado nuestra concepción del cerebro y nuestra relación con el cerebro. La concepción «clásica» se manifestaba según dos ejes: por un lado integración y diferenciación, por el otro asociación, por contigüidad o similitud. El primer eje es la ley del concepto: constituye al movimiento como integrado sin cesar en un todo cuyo cambio él expresa, y diferenciándose sin cesar según los objetos entre los cuales se establece. Así pues, esta integración-diferenciación define al movimiento como movimiento del concepto. El segundo eje es la ley de la imagen: la similitud y la contigüidad determinan la manera en que pasamos de una imagen a otra. Los dos ejes se vuelven el uno hacia el otro, de acuerdo con un principio de atracción, para alcanzar la identidad de la imagen y el concepto: en efecto, el concepto como todo no se diferencia sin exteriorizarse en una sucesión de imágenes asociadas, y las imágenes no se asocian sin interiorizarse en un concepto como todo que las integra. De ahí el ideal del Saber como totalidad armónica, que anima a esta representación clásica. El carácter fundamentalmente abierto del todo no compromete a este modelo, al contrario, ya que el fuera de campo prueba una sociabilidad que prolonga y supera a las imágenes dadas, pero expresa también el todo cambiante que integra las secuencias prolongables de imágenes (los dos aspectos del fuera de campo). Hemos visto de qué modo Eisenstein, cual un Hegel cinematográfico, presentaba la gran síntesis de esta concepción: la espiral abierta, con sus commensurabilidades y sus atracciones. El propio Eisenstein no ocultaba el modelo cerebral que animaba la síntesis entera y que hacía del cine el arte cerebral por excelencia, el monólogo interior del cerebro-mundo: «La forma del montaje es una restitución de las leyes del proceso del pensamiento, el cual restituye a su vez la realidad moviente en curso de desarrollo.» Pues el cerebro era a la vez la organización vertical de la integración-diferenciación, y la organización horizontal de la asociación. Nuestra relación con el cerebro obedeció largo tiempo a estos dos ejes. Es innegable que Bergson (junto con Schopenhauer, uno de los pocos filósofos que propusieron una concepción nueva del cerebro) introdujo un profundo elemento de transformación: el cerebro no era más que una desviación, un vacío, nada más que vacío, entre una excitación y una respuesta. Pero, fuese cual fuere la importancia del descubrimiento, esa desviación

seguía sometida a un todo integrador que se encarnaba en ella, como también a asociaciones que la franqueaban.²⁹ Por referirnos a otro campo, podemos decir que la lingüística mantenía el modelo cerebral clásico, tanto desde el punto de vista de la metáfora y de la metonimia (similitud-contigüidad) como desde el punto de vista del sintagma y del paradigma (integración-diferenciación).³⁰

El conocimiento científico del cerebro evolucionó y dio lugar a una redistribución general. Las cosas son tan complicadas que no se hablará de ruptura sino más bien de nuevas orientaciones que sólo en última instancia producen un efecto de ruptura con la imagen clásica. Pero tal vez nuestra relación con el cerebro cambiaba al mismo tiempo y, por su cuenta y fuera de toda ciencia, consumaba la ruptura con la antigua relación. Por una parte, el proceso orgánico de integración y diferenciación remitía cada vez más a niveles de interioridad y exterioridad relativos, y, por su intermedio, a un afuera y un adentro absolutos, topológicamente en contacto: era el descubrimiento de un espacio cerebral topológico, que pasaba por los medios relativos para alcanzar la copresencia de un adentro más profundo que cualquier medio interior, y de un afuera más lejano que cualquier medio exterior.³¹ Por otra parte, el proceso de asociación tropéizaba cada vez con más cortes en la red continua del cerebro, por doquier micro-rajaduras que no eran únicamente vacíos a franquear sino mecanismos aleatorios que se introducían a cada momento entre la emisión y la recepción de un mensaje asociativo: era el descubrimiento de un espacio cerebral probabilístico o

29. BERGSON, *MM*, cap. III.

30. Se lo encuentra claramente en JAKOBSON (*Langage enfantin et aphasie*, Ed. de Minuit), quien reconoce los dos ejes, dando prevalencia al eje asociativo. También habría que estudiar la persistencia del modelo cerebral en Chomsky. En cuanto a la comprensión del cine, el problema se presenta evidentemente en la semiología de inspiración lingüística: ¿cuál es el modelo cerebral implícito que subtiende la relación cine-lenguaje, por ejemplo en Christian Metz? En el desarrollo de esta semiología, François Jost nos parece el más consciente del problema: sus análisis implican «otro» modelo cerebral, aunque, por lo que sabemos, no haya tratado esta cuestión en forma directa.

31. GILBERT SIMONDON ha estudiado estos diferentes puntos: de qué modo el proceso de integración-diferenciación remite a una distribución relativa de los medios interiores y exteriores orgánicos; de qué modo éstos, a su vez, remiten a «una interioridad y una exterioridad absoluta», que se manifiestan en la estructura topológica del cerebro (págs. 260-265): «el córtex no puede ser representado adecuadamente de manera euclidiana».

semifortuito, *an uncertain system*.³² Sólo bajo estos dos aspectos, quizá, podamos definir al cerebro como sistema acentrado.³³ Y no es ciertamente por la influencia de la ciencia por lo que cambiaba nuestra relación con el cerebro, quizá sucedía lo inverso y era nuestra relación con el cerebro la que había cambiado primero, guiando oscuramente a la ciencia. La psicología habla mucho de una relación vivida con el cuerpo, de un cuerpo vivido, pero habla menos de un cerebro vivido. Nuestra relación vivida con el cerebro se torna cada vez más frágil, cada vez menos «euclidiana», y pasa por pequeñas muertes cerebrales. El cerebro es ahora nuestro problema o nuestra enfermedad, nuestra pasión, antes que nuestro dominio, nuestra solución o decisión. Nosotros no imitamos a Artaud, pero Artaud vivió y dijo, acerca del cerebro, algo que nos concierne a todos: «sus antenas vueltas hacia lo invisible», su aptitud para «recomenzar una resurrección de la muerte».

Ya no creemos en un todo como interioridad del pensamiento, abierto inclusive, creemos en una fuerza del afuera que penetra, nos agarra y atrae el adentro hacia sí. Ya no creemos en una asociación de las imágenes, atravesando vacíos inclusive, creemos en cortes que cobran un valor absoluto y que ponen a todas las asociaciones bajo su subordinación. El nuevo cine «intelectual» se define no por la abstracción, sino por estos dos aspectos. Los principales ejemplos estarían en Tchéché, en Benoît Jacquot. Ambos pueden considerarse como adquiridos el derrumbe sensoriomotor sobre el que se edificó el cine moderno. Pero se distinguen del cine de los cuerpos porque para ellos (como

32. Es el problema de las sinapsis, y de la transmisión eléctrica, o bien química, de una neurona a la otra: véase JEAN-PIERRE CHANGEUX, *L'homme neuronal*, Fayard, págs. 108 y sigs.

El propio descubrimiento de las sinapsis bastaba ya para quebrantar la idea de una red cerebral continua, pues imponía puntos o cortes irreducibles. Pero, en el caso de sinapsis de transmisión eléctrica, nos parece que el corte o el punto pueden ser llamados «racionales», según la analogía matemática. Por el contrario, en el caso de las sinapsis químicas, el punto es «irracional», el corte vale por sí mismo y ya no pertenece a ninguno de los dos conjuntos que él separa (en efecto, en la brecha sináptica, las vesículas van a soltar cantidades discontinuas de mediador químico, o «cuanta»). De ahí la creciente importancia de un factor aleatorio, o más bien semialeatorio, en la transmisión neuronal. STEVEN ROSE ha insistido en este aspecto del problema: *Le cerveau conscient*, Seuil, págs. 84-89.

33. Véase ROSENSTIEHL y PETITOT, «Automate asocial et systèmes acentrés», *Communications*, n.º 22, 1974.

para Resnais) es el cerebro el que controla primero a las actitudes. El cerebro corta o pone en fuga a todas las asociaciones interiores, llama a un afuera más allá de cualquier mundo exterior. En *Téchiné*, las imágenes asociadas resbalan y escapan sobre cristales, según corrientes que el personaje debe remontar para tender a un afuera que lo llama pero que él quizá no conseguirá alcanzar (el barco de *Barocco*, y también *L'hôtel des Amériques*).³⁴ En *Jacquot*, por el contrario, las asociaciones serán quebradas por una función de literalidad de la imagen (achatación, redundancias y tautologías), y las sustituirá por un infinito de la interpretación cuyo único límite es un afuera absoluto (*L'assassin musicien*, *Les enfants du placard*).³⁵ En los dos casos se trata de un cine de inspiración neopsicoanalítica: dadme un lapsus, un acto fallido, y reconstruiré el cerebro. Lo que define a la nueva imagen cerebral es una estructura topológica del afuera y el adentro, y un carácter fortuito en cada estadio de los encadenamientos o mediaciones.

La gran novela correspondiente es *Petersbourg*, de Andrei Biély. Esta obra maestra avanza por una noosfera donde un corredor se abre camino en el interior del cerebro para comunicarse con el vacío cósmico. Ya no procede por totalización sino por aplicación del adentro sobre el afuera, de ambos lados de una membrana (la bomba del adentro y el afuera, en el vientre y en la casa). Ya no opera por encadenamiento de imágenes, sino por fragmentaciones perpetuamente reencadenadas (las apariciones demoníacas del dominó rojo). Tal es la novela constructivista, como «juego cerebral».³⁶ Si Resnais nos pare-

34. Acerca de la fuga de asociaciones, los efectos de cristal y transparencia, y los esfuerzos del personaje principal que marcha a contracorriente, véase TÉCHINÉ, Entrevistas con Sainderichin y Tesson, *Cahiers du cinéma*, n.º 333, marzo de 1981: según este enfoque, el decorado cumple una función cerebral, más que física.

35. Véase Entrevista con Jacques Fieschi, *Cinématographe*, n.º 31, octubre de 1977: «Creo que el cine es un arte de la literatura (...). Mi intención era literalizar todo lo que en el film tiene un destino metafórico», como el bastón que circula en *Les enfants du placard*. Es como decir que «la interpretación infinita» no se obtiene por metáfora o incluso por encadenamiento asociativo sino, como veremos, por ruptura de la asociación, y reencadenamiento alrededor de la imagen lateral. Con este método *Jacquot* se aproxima a Kafka, y le permitió su bella adaptación de un episodio en *América*. En la historia del cine, los primeros films inspirados en el psicoanálisis operaban, por el contrario, por metáfora y asociación.

36. ANDREI BIÉLY, *Petersbourg* (y la nota final de Georges Nivat, quien examina la concepción del «juego cerebral» en Biély). Tomamos la ex-

ció cercano a Biély es porque hace del cine el juego cerebral por excelencia: así la bomba orgánico-cósmica de *Providence*; así las fragmentaciones por transformación de capas en *Je t'aime je t'aime*. El héroe es remitido a un minuto de su pasado, pero ese minuto se reencadena perpetuamente en secuencias variables, por tirajes sucesivos. O inclusive la ciudad fantasmal, como mundo y como cerebro, Boulogne tanto como Petersburgo. Es un espacio a la vez topológico y probabilístico. Al respecto, volvamos a la gran diferencia entre el cine clásico y el cine moderno. El cine llamado clásico opera ante todo por encadenamiento de imágenes, y subordina los cortes a este encadenamiento. Según la analogía matemática, los cortes que reparten dos series de imágenes son racionales, en el sentido de que constituyen, unas veces la última imagen de la primera serie, y otras la primera imagen de la segunda. Es el caso del «fundido», en sus formas diversas. Pero, incluso cuando hay corte óptico puro, e incluso cuando hay falso-raccord, el corte óptico y el falso-raccord funcionan como simples lagunas, es decir, como vacíos aún motores que las imágenes encadenadas deben atravesar. En síntesis, los cortes racionales determinan siempre relaciones conmensurables entre series de imágenes, y plasman con ello toda la rítmica y la armonía del cine clásico, al mismo tiempo que integran las imágenes asociadas en una totalidad siempre abierta. Así pues, aquí el tiempo es esencialmente objeto de una representación indirecta, según las relaciones conmensurables y los cortes racionales que organizan la secuencia o el encadenamiento de las imágenes-movimiento. Esta concepción grandiosa llega a su cumbre en la práctica y la teoría de Eisenstein.³⁷ Ahora bien, el cine

presión «fragmentado reencadenado» de Raymond Ruyer, quien la utiliza para caracterizar las célebres *cadena de Markoff*: éstas se distinguen a la vez de los encadenamientos determinados y de las distribuciones al azar, para concernir a fenómenos semifortuitos o mixtos de dependencia y de aleatorio (*La genèse des formes vivantes*, Flammarion, cap. VII). Ruyer demuestra cómo intervienen cadenas de Markoff en la vida, en el lenguaje, en la sociedad, en la historia, en la literatura. El de Biély sería en este aspecto un ejemplo privilegiado. Más generalmente, las cadenas neuronales tal como acabamos de definir las, con sus sinapsis y sus puntos irracionales, corresponden al esquema de Markoff: son tirajes sucesivos «parcialmente dependientes», encadenamientos semifortuitos, es decir, reencadenamientos. A nuestro juicio, el cerebro es particularmente susceptible de una interpretación markoviana (entre el emisor y el receptor neuronales hay tirajes sucesivos, pero no independientes).

37. El gran texto en que EISENSTEIN comenta *El acorazado Potemkin*

moderno puede comunicarse con el antiguo y la distinción de los dos ser muy relativa. Sin embargo, se definirá idealmente por una inversión tal que la imagen está desencadenada y que el corte vale por sí mismo. El corte, o el intersticio entre dos series de imágenes, ya no forma parte de ninguna de las series: es el equivalente de un corte irracional, que determina las relaciones no conmensurables entre imágenes. Tampoco es, por tanto, una laguna que las imágenes asociadas supuestamente atravesarían; las imágenes no quedan libradas al azar, desde luego, pero no hay sino reencadenamientos sometidos al corte, en vez de cortes sometidos al encadenamiento. Como en *Je t'aime je t'aime*, retorno a la misma imagen, pero captada en una serie nueva. En última instancia, ya no hay cortes racionales, sino únicamente irracionales. Por tanto, ya no hay asociación por metáfora o metonimia, sino reencadenamiento sobre la imagen literal; ya no hay encadenamiento de imágenes asociadas, sino sólo reencadenamientos de imágenes independientes. En lugar de una imagen después de la otra, hay una imagen *más* otra, y cada plano está desencuadrado con respecto al encuadre del plano siguiente.³⁸ Lo vimos detalladamente cuando nos referimos al método intersticial de Godard y, más generalmente, es el fragmentado

no es teoría aplicada, sino más bien el punto en que la práctica y la teoría se activan una a la otra y hallan su unidad concreta: *La non-indifférente Nature*, tomo I, «L'organique et le pathétique», págs. 54-72. Ahora bien, este texto insiste en dos aspectos: la necesidad de relaciones conmensurables entre el todo y las partes

$$\frac{OA}{OB} = \frac{OB}{OC} \dots = n$$

como fórmula de la espiral; la necesidad de que los puntos de repartición sean «racionales» y respondan a una fórmula cercana al corte ideal, siendo el corte o cesura el fin de una parte o el comienzo de la otra, según que se parta «de una punta del film o de la otra» (n = 0,618). Aquí sólo consideramos el aspecto más abstracto del comentario de Eisenstein, que sin embargo sólo vale por su alcance muy concreto en las imágenes del *Acorazado*. Y la práctica de los falsos-raccords en los films ulteriores, por ejemplo en *Iván el Terrible*, no ponen en entredicho esta estructura.

38. JEAN-PIERRE BAMBERGER, a propósito de *Sauve qui peut (la vie)* de Godard: «En el encuadre hay momentos diferentes del rodaje; el rodaje de un plano es el encuadre, el rodaje de otro plano es el desencuadre de un plano con respecto al encuadre del plano siguiente, y el montaje es el reencuadre final. (...) El encuadre ya no es "definir un espacio" sino imprimir un tiempo» (*Libération*, 8 de noviembre de 1980).

reencadenado tal como se lo encuentra en Bresson, Resnais, Jacquot y Téchiné. Toda una nueva rítmica y un cine serial y atonal, una nueva concepción del montaje. El corte puede entonces extenderse y manifestarse en sí mismo, como la pantalla negra, la pantalla blanca y sus derivados, sus combinaciones: así la gran imagen azulnoche donde revolotean pequeñas plumas o corpúsculos a velocidad y repartición variables, que retorna sin cesar en *L'amour à mort* de Resnais. Por una parte, la imagen cinematográfica pasa a ser una presentación directa del tiempo, según las relaciones no conmensurables y los cortes irracionales. Por la otra, esta imagen-tiempo pone al pensamiento en relación con un impensado, lo inevocable, lo inexplicable, lo indecidible, lo inconmensurable. El afuera o el envés de las imágenes han reemplazado al todo, al tiempo que el intersticio o el corte han reemplazado a la asociación.

El cine abstracto o «eidético» también manifestaría una evolución semejante. Conforme una sumaria periodicización, la primera edad es la de las figuras geométricas, tomadas en la intersección de dos ejes, un eje vertical que concierne a la integración y diferenciación de sus elementos inteligibles, y un eje horizontal que concierne a sus encadenamientos y transformaciones en una materia-movimiento. De este modo, una poderosa vida orgánica anima a la figura de un eje al otro, y le comunica tan pronto una «tensión» lineal cercana a Kandinsky (*Diagonal symphonie* de Eggeling), tan pronto una expansión puntiforme más próxima a Paul Klee (*Rhythmus 23* de Richter). En un segundo período, la línea y el punto se liberan de la figura, y al mismo tiempo la vida se libera de los ejes de la representación orgánica: la potencia ha pasado a una vida no orgánica, que tan pronto traza directamente sobre la película un arabesco continuo del que extraerá imágenes por puntos-cortes, y tan pronto engendrará la imagen haciendo parpadear el punto sobre el vacío de una película oscura. Es el cine sin cámara de Mac Laren, que implica una nueva relación con el sonido, bien sea en *Begone dull Care* o *Workshop experiment in animated sound*, bien sea en *Blinkity Blank*. Pero aun cuando estos elementos desempeñaban ya un importante papel, aparece una tercera edad cuando la pantalla negra o blanca equivale al afuera de todas las imágenes, cuando los parpadeos multiplican los intersticios como cortes irracionales (*The flicker* de Tony Conrad), cuando

el procedimiento de los anillos opera los reencadenamientos (*The film that rises to the surface of clarified butter*, de George Landow). De este modo el film no registra el proceso fílmico sin proyectar un proceso cerebral. Un cerebro que parpadea, y reencadena o forma anillos: así es el cine. El letrismo ya había avanzado mucho en este sentido, y, después de la edad geométrica y de la edad «recortante», anunciaba un cine de expansión sin cámara, pero también sin pantalla ni película. Todo puede servir de pantalla, el cuerpo de un protagonista o incluso los cuerpos de los espectadores; todo puede reemplazar a la película, en un film virtual que ya no pasa más que por la cabeza, detrás de los párpados, con fuentes sonoras tomadas, si es necesario, en la sala. ¿Muerte cerebral agitada, o bien nuevo cerebro que sería a la vez la pantalla, la película y la cámara, cada vez membrana del afuera y del adentro?³⁹

En suma, los tres componentes cerebrales son el punto-corte, el reencadenamiento, la pantalla blanca o negra. Si el corte ya no forma parte de ninguna de las dos series de imágenes que él determina, no hay sino reencadenamientos por ambas partes. Y si se agranda, si absorbe a todas las imágenes, entonces se hace pantalla, como contacto independientemente de la distancia, copresencia o aplicación del negro y del blanco, del negativo y del positivo, del derecho y del revés, de lo lleno y lo vacío, del pasado y del futuro, del cerebro y del cosmos, del adentro y del afuera. Estos tres aspectos, topológico, probabilístico e irracional, constituyen la nueva imagen del pensamiento. Cada uno se deduce fácilmente de los otros, y forma con los otros una circulación: la noosfera.

39. Nuestro análisis es tan sumario que no podemos ofrecer sino unas pocas referencias bibliográficas: 1.º Sobre las dos primeras edades, JEAN MITRY, *Le cinéma expérimental*, Seghers, cap. V y cap. IX; 2.º Sobre el período más reciente, DOMINIQUE NOGUEZ, *Eloge du cinéma expérimental*, Centre Georges-Pompidou (donde hallamos especialmente estudios sobre Mac Laren precursor, y sobre el Underground americano), *Trente ans de cinéma expérimental en France*, ARCEF (especialmente sobre el letrismo, el «cine ampliado» y Maurice Lemaître), *Une renaissance du cinéma*, Klincksieck. Véase asimismo el artículo ya citado de BERTEITTO, «L'éidétique et le cérémonial». Sobre los procedimientos de parpadeo y de anillos en el Underground americano, véase P. A. SITNEY, «Le film structurel», en *Cinéma, théorie, lectures*.

3

Resnais, los Straub, son innegablemente los más grandes cineastas políticos de Occidente en el cine moderno. Pero, curiosamente, no es por la presencia del pueblo, sino, al contrario, porque saben mostrar que el pueblo es lo que falta, lo que no está. Es el caso de Resnais en *La guerre est finie*, con respecto a una España que no se verá: ¿dónde está el pueblo? ¿En el viejo comité central, del lado de los jóvenes terroristas o en el militante fatigado? Es el caso del pueblo alemán en *Nicht versöhnt* de los Straub: ¿hubo alguna vez un pueblo alemán en este país de revoluciones fracasadas y que se constituyó con Bismark y Hitler para después volver a separarse? Esta es la primera gran diferencia entre el cine clásico y el moderno. En el cine clásico el pueblo está ahí, aun oprimido, engañado, sojuzgado, aun ciego o inconsciente. Es el caso del cine soviético: el pueblo está ya ahí en Eisenstein, que en *Lo viejo y lo nuevo* lo muestra dando un salto cualitativo o, en *Iván el Terrible*, como la avanzada que el zar contiene; y, en Pudovkin, cada vez es un proceso de toma de conciencia que hace que el pueblo tenga ya una existencia virtual en trance de actualización; y en Vertov y Dovjenko, de dos maneras, hay un unanimismo que reúne pueblos diferentes en un mismo crisol del que brota el porvenir. Pero el unanimismo es también el rasgo político del cine americano antes y durante la guerra: esta vez no son los rodeos de la lucha de clases y el choque de ideologías, sino que son la crisis económica, el combate contra los prejuicios morales, los logreros y los demagogos los que determinan la toma de conciencia de un pueblo, en lo más hondo de su miseria o en el pináculo de su esperanza (es el unanimismo de King Vidor, Capra o Ford, pues el problema pasa por el western tanto como por el drama social, testimoniando uno y otro la existencia de un pueblo tanto en la adversidad como en sus modos de rehacerse, de recobrase).⁴⁰ En el cine americano, en el cine soviético, el pueblo está ya ahí, real antes de ser actual, ideal sin ser abstracto. De ahí la idea de que como arte de masas el cine puede ser el arte revoluciona-

40. Por ejemplo sobre la democracia, la comunidad y la necesidad de un «jefe» en la obra de King Vidor, véase *Positif*, n.º 163, noviembre de 1974 (artículos de MICHEL CIMENT y de MICHAEL HENRY).

rio o democrático por excelencia haciendo de las masas un auténtico sujeto. Pero muchos factores iban a comprometer esta creencia: la aparición del hitlerismo que proponía como objeto del cine no ya las masas en condición de sujeto sino las masas sojuzgadas; el estalinismo que sustituía el unanimismo de los pueblos por la unidad tiránica de un partido; la descomposición del pueblo americano, que ya no podía considerarse crisol de pueblos pasados ni germen de un pueblo venidero (fue ante todo el neo-western el que manifestó esta descomposición). En síntesis, si hubiera un cine político moderno, sería sobre la base: el pueblo ya no existe, o no existe todavía... «el pueblo falta».

Es innegable que esta verdad también tenía vigencia en Occidente, pero eran muy escasos los autores que la descubrían, porque estaba oculta bajo los mecanismos de poder y los sistemas de mayoría. En cambio, estallaba en el Tercer Mundo, donde las naciones oprimidas, explotadas, permanecían en estado de perpetuas minorías, con su identidad colectiva en crisis. Tercer Mundo y minorías hacían surgir autores que estarían en condiciones de decir, respecto de su nación y de su situación personal en ella: el pueblo es lo que falta. Kafka y Klee fueron los primeros que lo declararon en forma explícita. El primero decía que las literaturas menores, «en las naciones pequeñas», debían suplantar a una «conciencia nacional a menudo inactiva y siempre en vías de disgregación», y cumplir tareas colectivas en ausencia de un pueblo; el otro decía que la pintura, para reunir todas las partes de su «gran obra», necesitaba una «última fuerza», el pueblo que aún estaba ausente.⁴¹ Con mayor razón para el cine como arte de masa. Unas veces, el cineasta del Tercer Mundo se halla ante un público frecuentemente analfabeto, cebado por las series americanas, egipcias o hindúes, films de karate, y por aquí hay que pasar, ésta es la materia que se debe trabajar, para extraer de ella los elementos de un pueblo que falta todavía (Lino Brocka). Otras veces, el cineasta de minoría se halla en el ca-

41. Véase KAFKA, *Diario*, 25 de diciembre de 1911 (y carta a Brod, junio de 1921); KLEE, *Théorie de l'art moderne*, Médiations, pág. 33 («Hemos hallado las partes, pero no todavía el conjunto. Nos falta esta última fuerza. Nos falta un pueblo que nos proteja. Buscamos este sostén popular; en el Bauhaus, comenzamos con una comunidad a la que damos todo lo que tenemos. No podemos hacer más»). CARMELO BENE dirá también: «Yo hago teatro popular. Etnico. Pero lo que falta es el pueblo» (*Dramaturgie*, pág. 113).

llejón sin salida descrito por Kafka: imposibilidad de no «escribir», imposibilidad de escribir en la lengua dominante, imposibilidad de escribir de otra manera (Pierre Perrault reencuentra esta situación en *Un pays sans bon sens*, imposibilidad de no hablar, imposibilidad de hablar en otra lengua que en inglés, imposibilidad de hablar inglés, imposibilidad de instalarse en Francia para hablar francés...), y hay que pasar por este estado de crisis, este estado es lo que hay que resolver. Esta comprobación de la falta de un pueblo no es un renunciamiento al cine político sino, por el contrario, la nueva base sobre la cual éste se funda a partir de ahora, en el Tercer Mundo y en las minorías. Es preciso que el arte, particularmente el arte cinematográfico, participe en esta tarea: no dirigirse a un pueblo supuesto, ya ahí, sino contribuir a la invención de un pueblo. En el momento en que el amo, el colonizador proclaman «nunca hubo pueblo aquí», el pueblo que falta es un devenir, se inventa, en los suburbios y los campos de concentración, o bien en los ghettos, con nuevas condiciones de lucha a las que un arte necesariamente político debe contribuir.

Existe una segunda gran diferencia entre el cine político clásico y el moderno, que concierne a la relación político-privado. Kafka sugería que las literaturas «mayores» mantenían siempre una frontera entre lo político y lo privado, por inestable que fuese, mientras que, en la menor, el asunto privado era inmediatamente político y «traía aparejado un veredicto de vida o de muerte». Y es verdad que, en las grandes naciones, la familia, la pareja, el individuo mismo llevan sus propios asuntos, aunque éstos expresen necesariamente las contradicciones y problemas sociales o padezcan directamente sus efectos. El elemento privado puede convertirse, pues, en el lugar de una toma de conciencia, en la medida en que se remonta a las causas o en que descubre el «objeto» que él expresa. En este sentido, el cine clásico no cesó de mantener esta frontera que marcaba la correlación entre lo político y lo privado y que permitía, por mediación de la toma de conciencia, pasar de una fuerza social a otra, de una posición política a otra: *La madre* de Pudovkin descubre el verdadero objeto del combate de su hijo y toma su relevo; en *Las uvas de la ira*, de Ford, la madre ve claro hasta cierto momento y es relevada por el hijo cuando las condiciones cambian. Esto ya no sucede en el cine político moderno, donde no subsiste

ninguna frontera que asegure el mínimo de distancia o de evolución: el asunto privado se confunde con el inmediato-social o político. En *Yol*, de Güney, los clanes familiares forman una red de alianzas, un tejido de relaciones tan apretadas que un personaje debe casarse con la mujer de su hermano muerto, y otro ir a buscar muy lejos a su mujer culpable, a través de un desierto de nieve, para hacerla castigar allí donde debe serlo; y, en *Sürü* (*El rebaño*) como en *Yol*, el héroe más progresista está condenado a muerte de antemano. Se dirá que se trata de familias pastorales arcaicas. Pero, justamente, lo que cuenta es que ya no hay «línea general», es decir, evolución de lo Antiguo a lo Nuevo, o revolución que dé un salto del uno al otro. Hay más bien, como en el cine de América del Sur, una yuxtaposición o una compenetración de lo antiguo y lo nuevo que «compone un absurdo», que toma «la forma de la aberración».⁴² Lo que reemplaza a la correlación de lo político con lo privado es la coexistencia hasta el absurdo de etapas sociales muy diferentes. De este modo, en la obra de Glauber Rocha, los mitos del pueblo, profetismo y bandidismo, son el envés arcaico de la violencia capitalista, como si el pueblo volviera y redoblara contra sí mismo, en una necesidad de adoración, la violencia que él sufre por otra parte (*Dios y el diablo en la tierra del sol*). La toma de conciencia está descalificada, bien sea porque se cumple en el aire como entre los intelectuales, bien sea porque está comprimida en un hueco como en Antonio das Mortes, apta únicamente para captar la yuxtaposición de las dos violencias y la continuación de una por la otra.

¿Qué queda entonces? El más grande cine «de agitación» que se haya hecho nunca: la agitación ya no emana de una toma de conciencia, sino que consiste en «poner todo en trance», el pueblo y sus amos, y la cámara misma, empujar todo a la aberración, para comunicar las violencias entre sí tanto como para hacer pasar el asunto privado a lo político, y el asunto político a lo privado (*Tierra em transe*). De ahí el singular aspecto que asume en Rocha la crítica del mito: no se trata de analizar el mito para descubrir su sentido o su estructura arcaicos, sino de referir el mito arcaico al estado de las pulsiones en una sociedad perfectamente actual, el hambre, la sed, la sexualidad, la poten-

42. ROBERTO SCHWARZ y su definición del «tropicalismo», *Les temps modernes*, n.º 288, julio de 1970.

cia, la muerte, la adoración. En Asia, en la obra de Brocka, hallaremos también bajo el mito la inmediatez de la pulsión bruta y de la violencia social, pues una no es más «natural» que la otra «cultural». ⁴³ Extraer del mito un actual vivido que designa al mismo tiempo la imposibilidad de vivir, esto se puede hacer de otras maneras, pero no cesa de constituir el nuevo objeto del cine político: poner en trance, poner en crisis. En Pierre Perrault, se trata cabalmente de estado de crisis y no de trance. Se trata de búsquedas obstinadas antes que de pulsiones brutales. Sin embargo, la búsqueda aberrante de los antepasados franceses (*Le règne du jour, Un pays sans bon sens, C'étais un Québécois en Bretagne*) a su vez testimonia, bajo el mito de los orígenes, la ausencia de frontera entre lo privado y lo político, pero también la imposibilidad de vivir en estas condiciones para el colonizado que en cada dirección tropieza con un callejón sin salida. ⁴⁴ Todo aparece como si el cine político moderno no se constituyera ya sobre una posibilidad de evolución y de revolución, como el cine clásico, sino sobre imposibilidades, a la manera de Kafka: «lo intolerable». Los autores occidentales no pueden esquivar ese callejón sin salida, a menos de caer en un pueblo de cartón piedra y de revolucionarios de papel: es una condición que hace de Comolli un verdadero cineasta político cuando toma por objeto una doble imposibilidad, la de formar grupo y la de no formar grupo, «la imposibilidad de escapar al grupo y la imposibilidad de satisfacerse con él» (*L'ombre rouge*). ⁴⁵

Si el pueblo falta, si ya no hay conciencia, evolución, revolución, lo que se torna imposible es el propio esquema de inversión. Ya no habrá conquista del poder por un proletariado o por un pueblo unido o unificado. Por un instante, los mejores cineastas del Tercer Mundo creyeron en ella: el guevarismo de Rocha, el nasserismo de Chahine, el black-powerismo del cine

43. Sobre Lino Brocka, su uso del mito y su cine de pulsiones, véase *Cinématographe*, n.º 77, abril de 1982 (especialmente el artículo de JACQUES FIESCHI, «Violences»).

44. Sobre la crítica del mito de Perrault, véase GUY GAUTHIER, «Une écriture du réel» y SUZANNE TRUDEL, «La quête du royaume, trois hommes, trois paroles, un langage», en *Écritures de Pierre Perrault*, Edilig. Suzanne Trudel distingue tres callejones sin salida, genealógico, étnico y político (pág. 63).

45. JEAN-LOUIS COMOLLI, entrevista, *Cahiers du cinéma*, n.º 333, marzo de 1982.

negro americano. Pero éste es el aspecto por el cual estos autores participaban todavía de la concepción clásica, tan lentas son las transiciones, tan imperceptibles y difíciles de situar claramente. Lo que acabó con las esperanzas de la toma de conciencia fue justamente la toma de conciencia de que no había pueblo, sino siempre varios pueblos, una infinidad de pueblos, que quedaban por unir o bien que no había que unir, para que el problema cambiara. Ello hace que el cine del Tercer Mundo sea un cine de minorías, porque el pueblo no existe más que en estado de minoría, y por eso falta. Precisamente en las minorías es donde el asunto privado se hace inmediatamente político. Constatando el fracaso de las fusiones o de las unificaciones que no reconstituirían una unidad tiránica, y que no se volverían otra vez contra el pueblo, el cine político moderno se constituyó sobre esta fragmentación, sobre este estallido. Esa es su tercera diferencia. Después de los años 70, el cine negro americano cumple un retorno a los ghettos, retrocede más acá de la toma de conciencia y, en lugar de sustituir la imagen negativa por una imagen positiva del Negro, multiplica los tipos y «caracteres», no crea ni recrea cada vez sino una pequeña parte de la imagen que ya no corresponde a un encadenamiento de acciones, sino a estados emocionales o pulsionales quebrados, expresables en visiones y sonidos puros: la especificidad del cine negro se define entonces por una nueva forma, y «la lucha debe recaer sobre el médium mismo» (Charles Burnett, Robert Gardner, Haile Gerima, Charles Lane).⁴⁶ Por otras vías, es el modo de composición de Chahine en el cine árabe: *Iskinoiria... leh?* (*Alejandro, ¿por qué?*) expone una pluralidad de líneas entremezcladas, anunciadas desde el comienzo, siendo una de estas líneas principal (la historia del muchacho), y debiendo las otras ser extendidas hasta cruzarse con la principal; y *Hadouta misriya* (*La memoria*) ya no deja subsistir una línea principal, y persigue los hilos múltiples que desembocan en la crisis cardíaca del autor concebida como tribunal y veredicto interiores, en una suerte de *¿Por qué yo?*, pero donde las arterias del adentro están en contacto inmediato con las líneas del afuera. En la obra de Chahine, la pregunta «por qué» cobra un valor propiamente cinematográfico, tanto como la pregunta «cómo» en Godard. *¿Por qué?* es la pregunta del aden-

46. YANN LARDEAU, «Cinéma des racines, histoires du ghetto», *Cahiers du cinéma*, n.º 340, octubre de 1982.

tro, la pregunta del yo: pues, si el pueblo falta, si estalla en minorías, soy yo quien es ante todo un pueblo, el pueblo de mis átomos como decía Carmelo Bene, el pueblo de mis arterias como diría Chahine (Gerima dice por su lado que, si hay una pluralidad de «movimientos» negros, cada cineasta es en sí un movimiento). Pero «¿por qué?» es también la pregunta del afuera, la pregunta del mundo, la pregunta del pueblo que se inventa faltando, que tiene una posibilidad de inventarse formulando al yo la pregunta que éste le formulaba: Alejandría-yo, yo-Alejandría. Muchos films del Tercer Mundo invocan la memoria, implícitamente o incluso en su título, *Pour la suite du monde* de Perrault, *Hadouta misriya (La memoria)* de Chahine, *La mémoire fertile* de Khleifi. No es una memoria psicológica como facultad de evocar recuerdos, ni tampoco una memoria colectiva como la de un pueblo existente. Es, como veíamos, la extraña facultad que pone en contacto inmediato el afuera y el adentro, el asunto del pueblo y el asunto privado, el pueblo que falta y el yo que se ausenta, una membrana, un doble devenir. Kafka hablaba de esa potencia que cobra la memoria en las naciones pequeñas: «La memoria de una pequeña nación no es más corta que la de una grande, ella trabaja más a fondo el material existente.» Ella gana en profundidad y en lejanía lo que no tiene en extensión. Ya no es psicológica ni colectiva, porque cada cual, «en un pequeño país», hereda sólo la parte que le corresponde, pero no tiene otro objeto que esa parte, aun si no la conoce ni la sostiene. Comunicación del mundo y del yo, en un mundo parcelado y en un yo roto que no cesan de intercambiarse. Se diría que toda la memoria del mundo se posa sobre cada pueblo oprimido, y que toda la memoria del yo se juega en una crisis orgánica. Las arterias del pueblo al que pertenezco, o el pueblo de mis arterias...

Este yo, sin embargo, ¿no es el yo del intelectual del Tercer Mundo, cuyo retrato Rocha, Chahine, entre otros, trazaron a menudo, y que debe romper con el estado de colonizado, pero no puede hacerlo sino pasando del lado del colonizador, así fuese sólo estéticamente, por influencia artística? Kafka indicaba otra vía, una vía estrecha entre los dos riesgos: precisamente porque los «grandes talentos» o las individualidades superiores no abundan en las literaturas menores, el autor no está en condiciones de producir enunciados individuales que serían como historias

inventadas; pero también porque el pueblo falta, el autor está en situación de producir enunciados ya colectivos, que son como los gérmenes del pueblo que vendrá y cuyo alcance político es inmediato e inevitable. Por más que el autor esté al margen o apartado de su comunidad más o menos analfabeta, esta condición lo capacita tanto más para expresar fuerzas potenciales y, en su misma soledad, para ser un auténtico agente colectivo, un fermento colectivo, un catalizador. Lo que así Kafka sugiere para la literatura es aún más válido para el cine, en cuanto reúne por sí mismo condiciones colectivas. Y, en efecto, éste es el último rasgo de un cine político moderno. El autor de cine se encuentra ante un pueblo doblemente colonizado, desde el punto de vista de la cultura: colonizado por las historias venidas de otras partes, pero también por sus propios mitos convertidos en entidades impersonales al servicio del colonizador. Así pues, el autor no debe creerse el etnólogo de su pueblo, como tampoco inventar él una ficción que seguiría siendo una historia privada: pues toda ficción personal, como todo mito impersonal, está del lado de los «amos». Vemos así a Rocha destruir los mitos desde dentro, y a Perrault denunciar toda ficción que un autor podría crear. Al autor le queda la posibilidad de procurarse «intercesores», es decir, tomar personajes reales y no ficticios, pero poniéndolos en estado de «ficcional», de «leyendar», de «fabular». El autor da un paso hacia sus personajes, pero los personajes dan un paso hacia el autor: doble devenir. La fabulación no es un mito impersonal, pero tampoco es una ficción personal: es una palabra en acto, un acto de palabra por el cual el personaje no cesa de cruzar la frontera que separaría su asunto privado de la política, y «produce él mismo enunciados colectivos».

Daney hacía notar que el cine africano (pero esto es válido para todo el Tercer Mundo) no es, como querría Occidente, un cine que baila, sino un cine que habla, un cine del acto de habla. Por allí escapa tanto a la ficción como a la etnología. En *Ceddo*, Ousmane Sembene pone al descubierto la fabulación que sirve de base a la palabra viva, que asegura su libertad y circulación, que le da un valor de enunciado colectivo, para oponerla a los mitos del colonizador islámico.⁴⁷ ¿No era ésta la operación

47. Véase SERGE DANÉY, *La rampe*, Cahiers du cinéma-Gallimard, págs. 118-123 (sobre todo el personaje del fabulador).

de Rocha sobre los mitos del Brasil? Su crítica interna primero revelaría bajo el mito un actual vivido que sería como lo intolerable, lo invivible, la imposibilidad de vivir ahora en «esta» sociedad (*Dios y el diablo en la tierra del sol, Tierra em transe*); se trataba después de arrancar a lo invivible un acto de habla que no se podría hacer callar, un acto de fabulación que no sería un retorno al mito sino una producción de enunciados colectivos capaz de elevar la miseria a una extraña positividad, la invención de un pueblo (*Antonio das Mortes, El león de las siete cabezas, Cabezas cortadas*).⁴⁸ El trance, la puesta en trances es una transición, un pasaje o un devenir: es la que hace posible el acto de habla, a través de la ideología del colonizador, de los mitos del colonizado, de los discursos del intelectual. El autor pone a las partes en trance para contribuir a la invención de su pueblo, que es el único que puede formar el conjunto. Además, en Rocha las partes no son exactamente reales, sino que están recompuestas (y, en Sembene, se reconstituyen en una historia que se remonta al siglo XVII). En el otro extremo de América, es Perrault el que se dirige a personajes reales, sus «intercesores», para prevenir toda ficción, pero también para conducir la crítica del mito. Con esta puesta en crisis Perrault sacará a luz el acto de habla fabulador, tan pronto generador de acción (la reinventación de la pesca de la marsopa en *Pour la suite du monde*), tan pronto tomándose a sí mismo como objeto (la búsqueda de los antepasados en *Le règne du jour*), tan pronto generando una simulación creadora (la caza del alce en *La bête lumineuse*), pero siempre de tal manera que la fabulación sea ella misma memoria, y la memoria, invención de un pueblo. Quizá todo culmina en *Le pays de la terre sans arbres*, que reúne todos los recursos, o al contrario en *Un pays sans bon sens* que los enrarece (pues, aquí, el personaje real tiene el máximo de soledad, y ni siquiera pertenece a Quebec sino a una minúscula minoría francesa en un país inglés, y salta de Winnipeg a París, para inventar tanto más su pertenencia a Quebec y producir un enunciado colectivo de ella).⁴⁹ No el mito de un pueblo pasado,

48. Sobre la crítica del mito y la evolución de la obra de Rocha, véase BARTHÉLEMY AMENGUAL, *Le cinéma nôvo brésilien, Etudes cinématographiques*, II (pág. 57: «el contra-mito, como se dice un contra-fuego»).

49. *Ecritures de Pierre Perrault*: sobre los personajes reales, y el acto de habla como función fabuladora, «ilagrante delito de leyendar», véase la entrevista con René Allio (a propósito de *La bête lumineuse*, Perrault

sino la fabulación de un pueblo que vendrá. Es preciso que el acto de habla se cree como una lengua extranjera en una lengua dominante, precisamente para expresar una imposibilidad de vivir bajo la dominación. El personaje real sale de su estado privado, al mismo tiempo que el autor de su estado abstracto, para formar entre los dos, entre varios, los enunciados de Quebec, sobre Quebec, sobre América, sobre Bretaña y París (discurso indirecto libre). En Jean Rouch, de Africa, el trance de los *Maitres fous* se prolonga en un doble devenir por el cual los personajes reales devienen un otro fabulando, pero también el autor mismo deviene otro, dándose personajes reales. Se objeta que difícilmente se puede considerar a Jean Rouch como un autor del Tercer Mundo, pero nadie ha hecho tanto para escapar de Occidente, para escapar de sí mismo, para romper con un cine de etnología y decir *Moi un Noir*, en el momento en que los negros desempeñan roles de serie americana o de parisienses avezados. El acto de habla tiene varias cabezas, y, poco a poco, planta los elementos de un pueblo venidero como el discurso indirecto libre de Africa sobre ella misma, sobre América o sobre París. Como regla general, el cine del Tercer Mundo tiene este objeto: por el trance o la crisis, constituir una ordenación que reúna partes reales, para hacerles producir enunciados colectivos como prefiguración del pueblo que falta (y, como dice Klee, «no podemos hacer más»).

dirá: «Encontré estos últimos tiempos un país insospechado. [...] En este país silencioso, al parecer cualquier cosa es puesta en leyenda no bien se nos ocurre hablar de ella»).

9. Los componentes de la imagen

1

Se ha señalado con frecuencia la ruptura del cine sonoro con el mudo, así como las resistencias que despertó. Pero con otras tantas razones se demostró de qué modo el mudo convocaba al sonoro, lo implicaba: el cine mudo no era mudo, sino únicamente «silencioso», como dice Mitry, o únicamente «sordo», como dice Miguel Chion. Lo que el sonoro parecía perder era la lengua universal y la omnipotencia del montaje; lo que parecía ganar, según Mitry, era una continuidad en el paso de un lugar a otro, de un momento a otro. Pero quizás, si comparamos los componentes de la imagen muda y los de la imagen parlante, se revele otra diferencia. La imagen muda se compone de la imagen vista y del título intermedio que se lee (segunda función del ojo). El título intermedio comprende, entre otros elementos, los actos de habla. Siendo éstos escriturales, pasaban al estilo indirecto (el título intermedio «Te voy a matar» se lee bajo la forma «El dice que va a matarlo»), cobraban una universalidad abstracta y expresaban en cierto aspecto una ley. En cambio, la imagen vista conservaba y desarrollaba algo del orden de lo natural, se impregnaba del aspecto natural de las cosas y de los seres. Analizando *Tabú* de Murnau (1931), Louis Audibert hace notar que no se trata sólo de un film al que se mantiene mudo en la época del sonoro, sino de una manera de justificar la permanencia del mudo: lo que sucede es que, en virtud de su tema más profundo, la imagen visual remite a una naturaleza física

inocente, a una vida inmediata que no tiene necesidad de lenguaje, mientras que el título intermedio o el escrito manifiesta la ley, la prohibición, la orden transmitida que viene a quebrar esta inocencia, como en Rousseau.¹

Podrá objetarse que esta repartición tiene una estrecha relación con el tema exótico de *Tabú*, pero esto no se puede afirmar terminantemente. El cine mudo no cesó de mostrar la civilización, la ciudad, el apartamento, los objetos de uso, de arte o de culto, todos los artefactos posibles. Sin embargo, les comunica una suerte de naturalidad que es como el secreto y la belleza de la imagen muda.² Hasta los grandes decorados, en cuanto tales, tienen una naturalidad que les es propia. Hasta los rostros asumen el aspecto de fenómenos naturales, según observaba Bazin a propósito de *La passion de Jeanne d'Arc*. La imagen visual muestra la estructura de una sociedad, su situación, sus lugares y sus funciones, las actitudes y los roles, las acciones y reacciones de los individuos; en suma, la forma y los contenidos. Y es verdad que ciñe tan estrechamente los actos de habla que puede hacernos ver las lamentaciones de los pobres o el grito de los sublevados. Ella muestra la condición de un acto de habla, sus consecuencias inmediatas y hasta su fonación. Pero lo que así alcanza es la naturaleza de una sociedad, la física social de las acciones y reacciones, la física misma de la palabra. Eisenstein decía que en Griffith los pobres y los ricos lo eran por naturaleza. Pero el propio Eisenstein conserva la identidad entre la sociedad o la historia y la Naturaleza, con la salvedad de que la identidad es ahora dialéctica y pasa por la transformación del ser natural del hombre y del ser humano de la Naturaleza: no indiferente Naturaleza (de ahí, como hemos visto, otra concepción del montaje).³ En síntesis, en el cine mudo en general la

1. LOUIS AUDIBERT, «L'ombre du son», *Cinématographe*, n.º 48, julio de 1979, págs. 5-6. Esta revista consagró dos números importantes, el 47 y el 48, a los problemas del cine mudo y del sonoro.

2. Véase SYLVIE TROSA, n.º 47, págs. 14-15: la imagen muda tenía una «materialidad» autónoma que la llenaba de sentido. Según S. Trosa, L'Herbier sería uno de los autores del cine mudo que más habría perdido con el sonoro, pese a su gran afición literaria: «las construcciones visuales» cuyo secreto poseía, que aseguraban «la adecuación de la substancia y la expresión», de la naturaleza y la cultura, pierden mucho de su función.

3. Es en nombre del sonoro, entre otros motivos, como los estalinistas reprochan a Eisenstein haber confundido la Historia con la Naturaleza, como hemos visto a propósito del congreso soviético de 1935.

imagen visual está como naturalizada, por lo mismo que nos ofrece el ser natural del hombre en la Historia o en la sociedad, mientras que el otro elemento, el otro plano, que se distingue tanto de la Historia como de la Naturaleza, pasa a un «discurso» necesariamente escrito, es decir, leído, y puesto en estilo indirecto.⁴ Desde ese momento el cine mudo debe entrelazar al máximo la imagen vista y la imagen leída, bien sea formando verdaderos bloques con el título intermedio, a la manera de Vertov o de Eisenstein, bien sea trasladando a lo visual los elementos escriturales particularmente importantes (como en *Tabú* las órdenes y mensajes escritos, o bien en *La ley de la hospitalidad* de Keaton, el padre vengador que ve por encima de la cabeza de su hija el lema enmarcado «Ama a tu prójimo como a ti mismo»...), bien sea, en todos los casos, elaborando búsquedas gráficas sobre el texto escrito (por ejemplo, la repetición de la palabra «Hermano» cuyas letras se agrandan en *El acorazado Potemkin*).

¿Qué aparece con el cine sonoro? El acto de habla ya no remite a la segunda función del ojo, ya no es un acto leído, sino oído. Se hace directo, y recupera los rasgos distintivos del «discurso» que se encontraban alterados en el cine mudo o en el escrito (según Benveniste, el rasgo distintivo del discurso es la relación de persona, Yo-Tú). Obsérvese que no por esta razón el cine se vuelve audiovisual. A diferencia del título intermedio, que era una imagen distinta de la imagen visual, lo parlante, lo sonoro se oyen, pero como «una nueva dimensión de la imagen visual, como un nuevo componente». Incluso por este motivo son imagen.⁵ Situación completamente distinta a la del teatro. Es probable entonces que el cine sonoro modifique la imagen visual: en cuanto oído, «hace ver» en ella algo que no aparecía libremente en el cine mudo. Se diría que la imagen visual está desnaturalizada. Se impregna en efecto de todo un ámbito que

4. Véase la distinción de BENVENISTE entre el plano del «relato» que transmite los acontecimientos, y el del «discurso» que enuncia o reproduce palabras: *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, págs. 241-242 (y cómo el discurso pasa al estilo indirecto).

5. BALAZS observaba que el sonido «no tiene imagen»: el cine no lo «representa» sino que lo «restituye» (*L'esprit du cinéma*, Payot, pág. 244). Lo cierto es que él «sale del centro de la imagen» visual, y que sus elementos se reparten en función de esta imagen: véase MICHEL CHION, *La voix au cinéma*, Cahiers du cinéma-Editions de l'Etoile, págs. 13-14. En este sentido, es un componente de la imagen visual.

podríamos llamar de las «interacciones humanas», que se distinguen a la vez de las estructuras previas y de las acciones o reacciones consiguientes. Es cierto que las interacciones se mezclan íntimamente con las estructuras, acciones y reacciones. Pero éstas son condiciones o consecuencias del acto de habla, mientras que aquéllas son el correlato del acto, y no se dejan ver más que en él, a través de él, como las reciprocidades de perspectiva en el Yo-Tú, o las interferencias propias de la comunicación. Sobre esta base se edificó una sociología de la comunicación: las interacciones, captadas en el punto en que no emanan de estructuras sociales preexistentes ni se confunden con acciones y reacciones psíquicas, sino que son el correlato de los actos de habla o de silencio, destituyendo a lo social de su naturalidad, formando sistemas apartados del equilibrio o que inventan su propio equilibrio (socialización-desocialización), estableciéndose en los márgenes y encrucijadas, constituyendo toda una puesta en escena o una dramaturgia de la vida cotidiana (malestares, engaños y conflictos en la interacción), abriendo un campo de percepción especial, de visibilidad específica, y suscitando una «hipertrofia del ojo».⁶ Las interacciones *se hacen ver* en los actos de habla. Precisamente porque no se explican por los individuos, como tampoco emanan de una estructura, las interacciones no conciernen simplemente a los partícipes de un acto de habla, sino que es más bien el acto de habla el que, por su circulación, su propagación y su evolución autónomas, va a crear la interacción entre individuos o grupos distantes, dispersos, indiferentes los unos a los otros! Cual una canción que atraviesa los lugares, los espacios y las personas (uno de los primeros ejemplos fue *Love me to night* de Mamoulian). Si es verdad que el cine sonoro

6. Esta sociología interaccionista de la comunicación aparece en América con Park, con Goffman, en relación con los fenómenos urbanos y los problemas de información, de circulación de la información. Tiene por precursores a Georg Simmel en Alemania y, de una manera menos reconocida, a Gabriel Tarde en Francia. Los fenómenos del tipo rumor, periódico, conversación, los personajes del tipo mundano, paseante, migrante, marginal, aventurero, tienen aquí una gran importancia, porque plantean la cuestión de la sociabilidad, más que de la sociedad. ISAAC JOSEPH, quien contribuyó mucho a la exposición de esta sociología en Francia, escribió un bello libro, *Le passant considérable* (Librairie des Méridiens) donde estudia particularmente los «malestares en la interacción». Por su misma modernidad, esta corriente nos parece ocupar en la sociología un lugar análogo al de la comedia americana en el cine sonoro, lugar a todas luces importantísimo.

es una sociología interaccionista en acto, o más bien lo inverso, si es verdad que el interaccionismo es un cine sonoro, no sorprenderá entonces que el rumor haya sido un objeto cinematográfico privilegiado: *The whole town's talking* de Ford, *People will talk* de Mankiewicz, y ya *M o el vampiro de Düsseldorf* de Lang.

Una de las primeras secuencias de *M o el vampiro de Düsseldorf* es resumida por Noël Burch en los siguientes términos: «Un hombre procede a leer en voz alta un afiche policial ante el cual se ha reunido una muchedumbre; el mismo texto continúa primero en la forma' de un anuncio radiofónico y después en la de la lectura en voz alta de un periódico en el café que sirve de marco... y donde los clientes sobreexcitados acaban yéndose a las manos, con la víctima acusando a su asaltante de ser un "mancillador de reputación". Esta frase, con la que la escena se interrumpe, rima con "¡Qué difamador!", lanzada por un hombre cuyo apartamento la policía registra en busca de una carta anónima; por último, cuando este hombre, injustamente sospechado, afirma que el matador podría ser cualquier tipo de la calle, esta réplica introduce el cuarto episodio de la serie: un fulano es maltratado por la multitud a raíz de un malentendido trágico».7 Hay, claro está, una situación, acciones y reacciones; pero en ellas se introduce otra dimensión, irreductible. En este ejemplo de Lang, como en muchos otros, se observará que el escrito (el afiche, el periódico) está ahí para ser remitido a la voz, para ser retomado por actos de habla determinados que hacen rimar cada escena. Tanto es así que, en realidad, circula y se propaga un solo y mismo acto de habla indeterminado (el rumor), poniendo a la vista interacciones vivas entre personajes independientes y lugares separados. Y cuanto más autónomo se torna el acto de habla, rebasando a las personas determinadas, más problemático aparece el campo de percepción visual que él abre, orientado sobre un punto problemático en el límite de líneas de interacción enmarañadas: así sucede con el asesino «sentado de espaldas en esbozo», y al que apenas se ve (o los sosias en el film de Ford, las bifurcaciones en el de Mankiewicz). La estructura y la situación continúan condicionando las interacciones, como lo hacían con las acciones y reacciones, pero

7. NOËL BURCH, *De Mabuse à M: le travail de Fritz Lang*, en *Cinéma, théorie, lectures*, pág. 235.

éstas ya no son condiciones constituyentes sino reguladoras. «La interacción sigue estructurada por esas condiciones, pero en el curso de la acción se mantiene problemática.»⁸

Todo esto permite deducir hasta qué punto el cine parlante no tenía nada en común con el teatro, y que la confusión sólo surgiría a nivel de los malos films. La pregunta: ¿qué aportó de nuevo el cine sonoro con respecto al mudo?, pierde entonces su ambigüedad y se la puede examinar someramente. Veamos un tema como el de la colaboración policía-hampa: en *La huelga*, de Eisenstein, esa colaboración, que coloca al pueblo de los toneles al servicio del empresario, es captada en un juego de acciones y reacciones que mide la dependencia natural del hampa y emana de la estructura de una sociedad capitalista; en *M o el vampiro...*, la colaboración pasa por un acto de habla que se independiza de las dos partes involucradas, ya que una frase comenzada por el comisario será continuada, prolongada o transformada por el jefe del hampa, en dos lugares diferentes, y dejará ver una interacción problemática de las partes, ellas mismas independientes, en función de las «circunstancias» (sociología de las situaciones de circunstancias). Veamos otro tema, el de la degradación: en *El último* de Murnau, la degradación del portero jefe puede pasar por un ceremonial y una escena fonatoria (aunque muda) en la oficina del director, puede comprender rimas visuales, entre la puerta giratoria del comienzo, el sueño de las puertas y la puerta de los lavabos donde acaba el hombre; el esplendor del film consiste en una física de la degradación social, donde un individuo desciende lugares y funciones en una estructura de gran hotel que cumple un papel «natural» o constituyente. En *El ángel azul* de Sternberg, por el contrario, el quiquiriquí del profesor es un drama sonoro, un acto de habla, emitido esta vez por un solo y mismo individuo, pero que no por ello cobra menos autonomía y que muestra la interacción de dos lugares independientes, el liceo que el profesor deja por el cabaret en un primer quiquiriquí tímido y embriagado de sí mismo, después el cabaret que el profesor deja para regresar a morir al liceo, después otro quiquiriquí que señala el colmo de la degradación y de la abyección por las que ha pasado. Hay

8. CICOUREL, *La sociologie cognitive*, P.U.F., citado por I. Joseph (quien comenta esta noción de «problemática», pág. 54).

aquí algo que el cine mudo no podía alcanzar, incluso y sobre todo con el montaje alternado.⁹ El film de Sternberg es una gran obra del parlante porque los dos lugares separados, el liceo y el cabaret, atraviesan respectivamente la prueba del silencio y de lo sonoro, y entran tanto más en interacción cuanto que el quiquiriquí irá del primero al segundo y luego del segundo al primero, en dos tiempos diferentes y según interacciones interiores al propio profesor.

El cine mudo realizaba una repartición de la imagen visible y de la palabra legible. Pero, cuando la palabra se hace oír, se diría que hace ver algo nuevo, y que la imagen visible, desnaturalizada, comienza a hacerse legible por su cuenta, «en cuanto» visible o visual. Desde ese momento adquiere valores problemáticos o una cierta equivocidad que en el cine mudo no tenía. Lo que el acto de habla hace ver, la interacción, siempre puede ser mal descifrado, mal leído, mal visto: de ahí todo un ascenso de la mentira, del engaño, que se cumple en la imagen visual. Jean Douchet definía a Mankiewicz por «la virtud cinematográfica del lenguaje».¹⁰ Y, ciertamente, ningún autor hizo un uso semejante del acto de habla, que sin embargo no debe nada al teatro. Es que en Mankiewicz el acto de habla hace ver interacciones, pero que en el momento resultan imperceptibles para muchos participantes, o bien mal vistas, y que no se dejan descifrar sino por personajes privilegiados dotados de una hipertrofia del ojo. A tal extremo que estas interacciones (bifurcaciones) que vienen de la palabra, retornarán a la palabra: palabra segunda o voz en off, que no puede hacer ver sino a posteriori lo que primero ha escapado a la vista, por ser demasiado fuerte, demasiado increíble o demasiado odioso.¹¹ En Mankiewicz, la

9. Cabe preguntarse si el cine no puede alcanzar fenómenos de interacción, con sus propios recursos. Pero esto sucede en films mudos que renuncian a los títulos intermedios, y que proceden por movimientos aberrantes. Así lo hemos visto con *El hombre de la cámara*, de Vertov, donde el intervalo actúa como diferencial de los movimientos. Incluso en *El último*, es la cámara «desencadenada» la que hace ver ciertas interacciones.

10. JEAN DOUCHET, en «Cinéma américain», *Cahiers du cinéma*, n.º 150, diciembre de 1963, págs. 146-147.

11. La teoría de GÉRARD GENETTE, respecto del relato literario, subraya la diferencia entre las preguntas: «¿quién habla?» y «¿quién ve?» (*Figures III*, pág. 203, y *Nouveau discours du récit*, Seuil). Las concepciones de François Jost se inspiran en ella, en *Communications*, n.º 38, 1983. Mankiewicz nos parecería la mejor ilustración cinematográfica.

bifurcación pasa a ser el correlato visual de un acto de habla doble, una vez como voz en off, una vez como voz en acto.

Era fatal que el cine sonoro tomase por objeto privilegiado las formas sociales en apariencia más superficiales, más precarias, menos «naturales» o estructuradas: los encuentros con el otro, otro sexo, otra clase, otra región, otra nación, otra civilización. Cuanto menos estructura social preexistente hubiera, mejor se desprenderían no una vida natural muda, sino formas puras de sociabilidad que pasan necesariamente por la «conversación». Y no hay duda de que la conversación es inseparable de estructuras, lugares y funciones, intereses y móviles, acciones y reacciones que le son exteriores. Pero posee también el poder de poner artificialmente bajo su subordinación a todas estas determinaciones, de ponerlas en juego, o mejor dicho de convertirlas en las variables de una interacción que le corresponde. Ya no son los intereses, ya no son ni siquiera el sentimiento o el amor los que determinan la conversación, sino que ellos son los que dependen de la repartición de excitación en la conversación, determinando ésta relaciones de fuerza y estructuraciones que le son propias. Por eso es por lo que siempre hay algo loco, esquizofrénico en una conversación considerada por sí misma (conversación de bar, de amor, de interés, o de mundanidad como esencia). Los psiquiatras han estudiado la conversación de los esquizofrénicos, con sus manierismos, sus proxemias y sus puestas a distancia interaccionales, pero sin embargo todas las conversaciones son esquizofrénicas, la conversación misma es un modelo de esquizofrenia, y no al revés. Berthet dice con todo acierto: «Si observamos la conversación como el conjunto de lo que dice, ¿qué sujeto policéfalo, y casi medio loco, imaginar para proferirlo?»¹² Sería un error considerar la conversación en función de los partícipes ya reunidos o ligados. Incluso en este caso, lo propio de la conversación es redistribuir los puntos en juego e instaurar interacciones entre personas supuestamente dispersas e independientes que cruzan la escena al azar: a tal extremo que la conversación es un rumor contraído, y el rumor, una conversación dilatada, que revelan ambos la autonomía de la comunicación o de la circulación. Esta vez, no es

12. F. BERTHET, en «La conversation», *Communications*, n.º 30, 1979, pág. 150.

la conversación la que sirve de modelo a la interacción, sino que es la interacción entre personas separadas, o en una sola y misma persona, la que constituye el modelo de la conversación. Lo que podríamos llamar sociabilidad, o «mundanidad» en un sentido muy general, no se confunde nunca con la sociedad: se trata de interacciones que coinciden con los actos de habla, y no de acciones y reacciones que pasan por ellos de acuerdo con una estructura previa. Esta esencia de la mundanidad en la conversación, diferenciada de la sociedad, es lo que descubriría Proust pero también el sociólogo Simmel. Ahora bien, resulta curioso comprobar hasta qué punto el teatro e incluso la novela fueron impotentes para captar la conversación por sí misma: salvo en los autores contemporáneos al cine (Proust, James), o directamente influidos por él (Wilson en el teatro, Dos Passos, Nathalie Sarraute en la novela).¹³ En verdad, el cine sonoro no corría ningún riesgo de confundirse con un teatro o novela filmados, salvo en el nivel más bajo. Lo que el cine inventaba era la conversación sonora que, hasta entonces, había escapado tanto al teatro como a la novela, y las interacciones visuales o legibles que correspondían a la conversación. Quizá el nivel más bajo continuaba amenazando con arrastrar al cine a un atolladero: el diálogo filmado. A tal punto que harían falta el neorrealismo y sobre todo la *nouvelle vague* para redescubrir la conversación, la interacción: de un modo positivo, paródico o crítico, Truffaut, Godard, Chabrol produjeron una importante reactivación. Pero la conversación y la interacción no por ello dejaban de ser la conquista del cine, desde el comienzo del sonoro, y el cine inventó con ellas un género especial, la «comedia» propiamente cinematográfica, la comedia americana por excelencia (pero también, con más ambigüedad, la comedia francesa, en Pagnol y Guitry).

Será la conversación quien habrá de producir, con independencia de sus contenidos o de sus objetos, las interacciones que refuerzan o aflojan los lazos entre los individuos, que los obligan a ser vencedores o vencidos, a modificar o incluso a inver-

13. Alejo Carpentier, citado por MITRY (*Esthétique et psychologie du cinéma*, Ed. Universitaires, II, pág. 102): «La conversación tiene un ritmo, un movimiento, una ausencia de sucesión en las ideas, con, por el contrario, extrañas asociaciones, curiosas recordaciones, que no se parecen en nada a los diálogos que habitualmente pueblan» las novelas y las obras de teatro.

tir sus perspectivas.¹⁴ Por ejemplo, ¿financiará la empresa la vieja señora?, ¿seducirá al hombre la jovencita?: es la excitación del juego de interacciones lo que determina los contenidos económicos o amorosos, y no al revés. El sonoro cinematográfico, tal como la comedia americana efectúa desde un comienzo su potencia, se define por la manera en que los actos de habla llenan el espacio, en condiciones cada vez más numerosas y delicadas que constituyen, en cada ocasión, la «buena forma», uniendo la velocidad parlante al espacio mostrado. Todo el mundo habla a la vez o bien la palabra de uno llena tanto el espacio que reduce al otro a vanas tentativas, tartamudeos, esfuerzos de interrupción. La locura ordinaria en la familia americana, y la perpetua intrusión de lo extraño o de lo anormal, como un desequilibrio en sistemas que por su parte están lejos del equilibrio, constituirán los clásicos de la comedia (*Arsénico por compasión* de Capra). Una actriz como Katharine Hepburn revela su dominio en las claves de la sociabilidad por la velocidad de sus salidas, la manera en que ensarta o desorienta a su interlocutor, la indiferencia a los contenidos, la variedad o inversión de las perspectivas por las que pasa. Cukor, Mac Carey, Hawks hacen de la «conversación», de la demencia de la conversación, lo esencial de la comedia americana, y Hawks sabrá conferirle una velocidad inaudita. Lubitsch conquista todo un dominio de «subconversación» (un poco como lo define Nathalie Sarraute). Capra alcanza el «discurso» como elemento de la comedia, precisamente porque muestra en el discurso mismo una interacción con el público. En *Nobleza obliga*, Mac Carey oponía ya la reserva y la concisión inglesas al libre discurso americano basado en la proclama de Lincoln. Y se comprende que el discurso como objeto cinematográfico pueda hacer que Capra pase de la comedia a la serie *Why we fight*, en la medida en que la forma misma de la sociabilidad, a pesar de sus relaciones de fuerza y de la crudeza esencial de lo que pone en juego, aparece en la democracia, definida como «mundo artificial» donde los individuos han renunciado a los aspectos objetivos de su situación o a los aspectos personales de su actividad para producir entre ellos una interacción pura. La comedia americana moviliza las naciones (confrontación de América con Inglaterra, Francia, la U.R.S.S.),

14. GEORG SIMMEL, «Sociologie de la sociabilité», en *Urbi*, III, 1980 (Véase la manera en que Simmel extrae una definición de la democracia).

pero también las regiones (el hombre de Texas), las clases y hasta los desclasados (el migrante, el vagabundo, el aventurero, personajes todos ellos caros a la sociología interaccionista), para hacer ver las interacciones, los malestares en la interacción, las inversiones en la interacción. Y si bien los contenidos sociales objetivos se esfuman en provecho de las formas de sociabilidad, los sujetos subsisten, en los acentos y las entonaciones de país o de clase, como sujetos de los actos de habla o como variables del acto de habla aprehendido en su conjunto intersubjetivo. Acaso en otro género cinematográfico, en ciertos films de aventuras, los sujetos también desaparecen. Entonces las voces rápidas se vuelven átonas y sin acento, horizontales, a la búsqueda del camino más corto, voces blancas en el sentido de armas blancas, réplicas donde cada una también podría ser pronunciada por el otro, hasta el punto de que la conversación revela tanto más su locura cuanto que se confunde ahora con el conjunto autónomo de lo que «se dice», y de que la interacción se revela tanto más pura cuanto que se ha hecho extrañamente neutra: así, la pareja Bogart-Lauren Bacall en ciertos films de Hawks, como *Tener y no tener* o *El gran sueño*.¹⁵

El acto oído de habla, como componente de la imagen visual, hace ver algo en esta imagen. Tal vez sea éste el sentido en que se debe entender la hipótesis de Comolli: el abandono de la profundidad de campo, la asunción de una cierta planitud de la imagen, habrían tenido entre sus causas principales lo sonoro, que constituía una cuarta dimensión de la imagen visual, supliendo a la tercera.¹⁶ Pero, bajo este aspecto, el acto de habla no se contenta con hacer ver, él mismo ve (Michel Chion analizó el caso especial de esas «voces que ven», que tienen «un ojo en la voz», como la del *Testamento del Dr. Mabuse* de Lang, o la del ordenador en *2001* de Kubrick, a las que podríamos sumar las voces de Mankiewicz).¹⁷ Y, más generalmente, en cierto modo el propio acto oído de habla es visto. No sólo su fuente puede (o no) ser vista. En cuanto acto oído, él mismo es visto, como si él mismo se trazara un camino en la imagen visual. Es cierto que ya el cine mudo podía mostrar el espacio recorrido por un

15. Claire Parnet, en un texto inédito, analiza la voz en el cine americano, comedias y *thrillers*.

16. Véase COMOLLI, *Cahiers du cinéma*, n.º 230 y 231, junio-julio de 1972.

17. MICHEL CHION, págs. 36, 44.

acto de habla no oído, y suplirlo: la transmisión de una consigna en Eisenstein, el silbido de la seductora que sobresalta al hombre en *Amanecer* de Murnau, la llamada del acechador que pasa por primeros planos progresivos en *Tabú* de Murnau, la sirena y los ruidos de las máquinas, por chorros de luz en *Metrópolis* de Lang. Son grandes momentos del cine mudo. Pero quien de este modo permitía reconstituir el acto mudo era el espacio recorrido. Mientras que ahora es la voz oída la que se expande por el espacio visual, o lo ocupa buscando alcanzar a su destinatario a través de los obstáculos y rodeos. Ella cava el espacio. La voz de Bogart por el micrófono es como una cabeza indagadora que se esfuerza por llegar entre la multitud a aquella a la que hay que avisar con urgencia (*The enforcer* de Walsh y Windust); la canción de la madre debe subir escaleras, atravesar habitaciones antes de que su refrán alcance finalmente al niño aprisionado (*El hombre que sabía demasiado* de Hitchcock). *El hombre invisible* de Whale fue una obra maestra del sonoro, porque la palabra se hacía tanto más visible. Lo que Philippon dice respecto de *Beyrouth la rencontre*, de Alaouie, es válido para todo cine sonoro digno de este nombre, en su diferencia esencial con el teatro: «Verdaderamente se ve a la palabra abrirse un difícil camino a través de las ruinas (...). [El autor] filmó la palabra como algo visible, como una materia en movimiento».¹⁸ Entonces aparece el vuelco que tiende a producirse en el cine parlante con relación al mudo: en lugar de una imagen vista y una palabra leída, el acto de habla se hace visible al mismo tiempo que se hace oír, pero también la imagen visual se vuelve legible, en cuanto tal, en cuanto imagen visual donde se inserta el acto de habla como componente.

2

Se recuerda en ocasiones que no hay una única banda sonora sino al menos tres grupos: palabras, ruidos, músicas. Y tal vez haya que distinguir un número mayor de componentes sonoros: los ruidos (que aíslan un objeto y se aíslan unos de otros), los sonidos (que marcan relaciones y están a su vez en relación

18. ALAIN PHILIPPON, *Cahiers du cinéma*, n.º 347, mayo de 1983, pág. 67.

mutua), las fonaciones (que recortan estas relaciones, que pueden ser gritos pero también auténticas «jergas», como en el burlesco parlante de Chaplin o de Jerry Lewis), las palabras, la música. Es evidente que estos diferentes elementos pueden entrar en rivalidad, combatirse, suplantarse, recubrirse, transformarse: desde los inicios del cineparlante, éste fue un objeto de profundas investigaciones en René Clair; será uno de los aspectos más importantes de la obra de Tati, donde las relaciones intrínsecas entre sonidos resultan sistemáticamente deformadas, pero también donde los ruidos elementales pasan a ser personajes (la pelota de ping-pong, el auto de *Las vacaciones de M. Hulot*) y donde inversamente los personajes entran en conversación por medio de ruidos (la conversación de Pfff en *Playtime*).¹⁹ En realidad, y siguiendo una tesis fundamental de Fano, todo esto presagiaría que hay ya un solo «continuo sonoro», cuyos elementos no se separan sino en función de un referente o de un significado eventuales, pero no de un «significante».²⁰ La voz no es separable de los ruidos, de los sonidos que a veces la hacen inaudible: ésta es incluso la segunda gran diferencia entre los actos de habla cinematográficos y los teatrales. Fano cita *Los amantes crucificados* de Mizoguchi, «donde fonemas japoneses, efectos sonoros y puntuaciones de percusiones tejen un continuo de mallas tan apretadas que su trama parece imposible de despejar». Toda la obra sonora de Mizoguchi va en esta dirección. En Godard, no sólo la música puede tapar a la voz, como en el comienzo de *Week-end; Prénom Carmen* utilizará los movimientos musicales, los actos de habla, los ruidos de puerta, los sonidos del mar o del «metro», los gritos de gaviota, los punteados de las cuerdas y los disparos de revólver, los arrastres de arco y las ráfagas de ametralladora, el «ataque» de música y el «ataque» del banco, las corresponden-

19. MICHEL CHION, pág. 72. Sobre la deformación de las relaciones de sonido, Bazin había escrito una bella página: «Raros son los elementos sonoros indistintos (...); por el contrario, toda la astucia de Tatti consiste en destruir la nitidez por la nitidez» (*Qu'est-ce que le cinéma?*, Ed. du Cerf, pág. 46. Y reportaje a Tati sobre el sonido, *Cahiers du cinéma*, n.º 303, septiembre de 1979).

20. MICHEL FANO, en *Encyclopaedia Universalis*, «Cinéma (musique de)». La concepción de Fano implica evidentemente la presencia activa del músico en la mesa de montaje, su participación en todos los elementos sonoros, un tratamiento musical de los sonidos no musicales. Veremos que esta tesis cobra su pleno sentido en una nueva concepción de la imagen.

cias entre estos elementos y sobre todo sus desplazamientos, sus cortes, para formar la potencia de un solo y mismo continuo sonoro. Mejor que invocar el significante y el significado, se podría decir que los componentes sonoros no se separan sino en la abstracción de su audición pura. Pero en cuanto son una dimensión propia, una cuarta dimensión de la imagen visual (lo que no quiere decir que se confundan con un referente o un significado), entonces forman todos juntos un solo componente, un continuo. Y en la medida en que rivalizan, se tapan, se atraviesan, se interceptan, en esta misma medida se trazan en el espacio visual un camino pleno de obstáculos, y no se hacen oír sin ser vistos también, por sí mismos, independientemente de sus fuentes, al mismo tiempo que hacen leer la imagen un poco como una partitura.

Si el continuo (o el componente sonoro) no tiene elementos separables, no por ello deja de diferenciarse en cada momento, según dos direcciones divergentes que expresan su relación con la imagen visual. Esta doble relación pasa por el fuera de campo, por lo mismo que éste pertenece plenamente a la imagen visual cinematográfica. Ciertamente, no es el cine parlante el que inventa el fuera de campo, pero es él quien lo puebla, y quien llena lo no visto visual con una presencia específica. Desde un principio, el problema del sonoro era: ¿cómo hacer para que el sonido y la palabra no sean una simple redundancia de lo que se ve? Este problema no negaba que lo sonoro y lo parlante fuesen un componente de la imagen visual, al contrario; era por su condición de componente específico por lo que el sonido no debía producir redundancia con lo que se veía en lo visual. El célebre manifiesto soviético proponía ya que el sonido remitiese a una fuente fuera de campo, y fuese así un contrapunto visual y no el doble de un punto visto: el ruido de las botas es tanto más interesante cuanto que no se las ve.²¹ Recordamos grandes éxitos de René Clair en este terreno, como *Bajo los techos de París*, donde el muchacho y la chica prosiguen su conversación, acostados en la oscuridad, con todas las luces apagadas. Bresson

21. Véase Eisenstein, Pudovkin y Alexandroff, Manifiesto de 1928, en EISENSTEIN, *Le film: sa forme, son sens*, Bourgois, págs. 19-21. Sylvie Trosa tiene razón cuando atribuye las ideas del manifiesto sobre todo a Pudovkin: Eisenstein, por su cuenta, cree menos en las virtudes del fuera de campo y del sonido en off que en la posibilidad para el «sonido en in» de elevar la imagen visual a una nueva síntesis.

mantiene con toda firmeza este principio de no redundancia, de no coincidencia. «Cuando un sonido puede suprimir una imagen, suprimir la imagen o neutralizarla».²² Esta es la tercera diferencia con el teatro. En síntesis, lo sonoro, en todas sus formas, viene a poblar el fuera de campo de la imagen visual y en este sentido se realiza cabalmente como componente de esa imagen: a nivel de la voz, es lo que llaman voz en off, cuya fuente no se ve.

En el volumen precedente habíamos considerado los dos aspectos del fuera de campo, el «al lado» y el «otra parte», lo relativo y lo absoluto. Ciertas veces el fuera de campo remite a un espacio visual, en línea recta, que prolonga naturalmente el espacio visto en la imagen: entonces el sonido en off prefigura aquello de donde proviene, algo que pronto se verá o que podría ser visto en una imagen siguiente. Por ejemplo, el ruido de un camión que todavía no se ve, o los sonidos de una conversación mientras sólo se ve a uno de los interlocutores. Esta primera relación es la relación de un conjunto dado con un conjunto más vasto que lo prolonga o lo engloba, pero que es de idéntica naturaleza. Otras veces, en cambio, el fuera de campo da testimonio de una potencia de otra naturaleza, que excede a todo espacio y a todo conjunto: esta vez remite al Todo que se expresa en los conjuntos, al cambio que se expresa en el movimiento, a la duración que se expresa en el espacio, al concepto vivo que se expresa en la imagen, al espíritu que se expresa en la materia. En este segundo caso, el sonido o la voz en off consisten especialmente en música y en actos de habla muy particulares, reflexivos y no ya interactivos (voz que evoca, que comenta, que sabe, dotada de una omnipotencia o de una fuerte potencia sobre la secuencia de imágenes). Las dos relaciones del fuera de campo, la relación actualizable con otros conjuntos y la relación virtual con el todo, son inversamente proporcionales; pero tanto la una como la otra son estrictamente inseparables de la imagen visual, y aparecen ya en el cine mudo (por ejemplo, *La passion de Jeanne d'Arc* de Dreyer). Cuando el

22. BRESSON, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, págs. 60-62. Se advierte que Bresson no piensa solamente en el sonido en off: puede haber «preponderancia» del sonido en in sobre la imagen misma, y, con ello, «neutralización» de la imagen visual. Sobre el espacio sonoro en Bresson, véase HENRI AGEL, *L'espace cinématographique*, Delarge, cap. VII.

cine se hace sonoro, cuando el sonido puebla el fuera de campo, lo hace, pues, según estos dos aspectos, según su complementariedad y su proporcionalidad inversa, incluso si está destinado a producir nuevos efectos. Pascal Bonitzer primero, y luego Michel Chion, pusieron en cuestión la unidad de la voz en off, demostrando cómo se dividía necesariamente de acuerdo con las dos relaciones.²³ En efecto, es como si el continuo sonoro no cesara de diferenciarse en dos direcciones, una que incluye en general ruidos y actos de habla interactivos, y otra que incluye actos de habla reflexivos y música. Godard llega a decir que hacen falta dos pistas sonoras porque tenemos dos manos, y que el cine es un arte manual y táctil. Y es verdad que el sonido tiene con el tacto una relación privilegiada, golpear sobre las cosas, sobre los cuerpos, como al comienzo de *Prénom Carmen*. Pero hasta para un manco el continuo sonoro seguiría diferenciándose de acuerdo con las dos relaciones de la imagen visual, su relación actualizable con otras imágenes posibles, efectuada o no, y su relación virtual con un todo de las imágenes, inefectuales.

La diferenciación de los aspectos en el continuo sonoro no es una separación sino una comunicación, una circulación que no cesa de reconstituir el continuo. Por ejemplo *El testamento del Dr. Mabuse*, del que Michel Chion hace un análisis ejemplar: la voz terrible parece estar siempre al lado, según el primer aspecto del fuera de campo, pero, en cuanto penetramos al lado, ya está en otra parte, todopoderosa, según el segundo aspecto, hasta que sea localizada, identificada en la imagen vista (voz en in). Ninguno de estos aspectos, sin embargo, anula o reduce a los otros, y cada uno de ellos subsiste en los otros: no hay última palabra. Esto sucede también con la música: en *El eclipse* de Antonioni, la música que rodea primero a los ena-

23. Según el texto esencial de BONITZER, «hay por lo menos dos tipos de voz en off, que remiten por lo menos a dos tipos» de fuera de campo: uno, homogéneo al campo, el otro, heterogéneo y dotado de un poder irreductible («absolutamente distinto y absolutamente indeterminado»). Véase *Le regard et la voix*, 10-18, págs. 31-33. MICHEL CHION propone la noción de «acúsmetro» para designar la voz cuya fuente no se ve; y distingue el acúsmetro relativo y el acúsmetro «integral», dotado de ubicuidad, omnipotencia y omnivigencia. Relativiza no obstante la distinción de Bonitzer, porque quiere demostrar cómo los dos aspectos se comunican de múltiples maneras, y entran en un circuito que no borra sin embargo su diferencia de naturaleza: págs. 26-29, 32.

morados en el parque revela proceder de un pianista que no se ve, pero que está al lado; el sonido en off cambia así de estatuto, pasa de un fuera de campo al otro, y después vuelve a pasar en sentido inverso, cuando continúa haciéndose oír lejos del parque, siguiendo a los enamorados por la calle.²⁴ Pero como el fuera de campo es una pertenencia de la imagen visual, el circuito pasa igualmente por los sonidos en in situados en la imagen vista (así, todos los casos en que la fuente de la música se ve, como en los bailes caros a la escuela francesa). Es una red de comunicación y de permutación sonoras que abarca los ruidos, los sonidos, los actos de habla reflexivos, la música, y que penetra la imagen visual desde fuera y desde dentro y la hace tanto más «legible». El ejemplo típico de esta red cinematográfica sería Mankiewicz, y especialmente *People will talk*, donde todos los actos de habla se comunican, pero también por una parte la imagen visual con la que se relacionan estos actos, y por otra la música que las concilia y las rebasa, llevándose a la imagen misma. Desde ese momento tendemos hacia un problema que ya no concierne solamente a la comunicación de los elementos sonoros en función de la imagen visual, sino a la comunicación de ésta, bajo todas sus pertenencias, con algo que la rebasa sin poder prescindir de ella, sin poder prescindir nunca de ella. El circuito no es solamente el de los elementos sonoros, incluidos los musicales, con relación a la imagen visual, sino la relación de la propia imagen visual con el elemento musical por excelencia que se desliza por doquier, en in, en off, ruidos, sonidos, palabras.

El movimiento en el espacio expresa un todo que cambia, un cambio se establece en el tiempo, es decir, en un todo abierto que los comprende o en el que ellas se sumergen. Lo hemos visto: la imagen-movimiento es necesariamente la expresión de un todo, y en este sentido forma una representación indirecta del tiempo. Esto explica incluso que la imagen-movimiento tenga dos fuera de campo: uno relativo, según el cual el movimiento que concierne al conjunto de una imagen prosigue o puede proseguirse en un conjunto más vasto y de idéntica naturaleza; el otro absoluto, según el cual el movimiento, sea cual fuere el

24. Véase el análisis de la música de Fusco en *El eclipse*, por EMMA-NUEL DECAUX, *Cinématographe*, n.º 62, noviembre de 1980 (número sobre la música de film).

conjunto en el cual se lo considera, remite a un todo cambiante que él expresa. De acuerdo con la primera dimensión, la imagen visual se encadena con otras imágenes. De acuerdo con la otra dimensión, las imágenes encadenadas se interiorizan en el todo, y el todo se exterioriza en las imágenes, cambiando él mismo al mismo tiempo que las imágenes se mueven y se encadenan. Lo cierto es que la imagen-movimiento no tiene únicamente movimientos extensivos (espacio), sino también movimientos intensivos (luz) y movimientos afectivos (el alma). El tiempo como totalidad abierta y cambiante no por ello deja de superar todos los movimientos, incluso los cambios personales del alma o movimientos afectivos, aunque no pueda prescindir de ellos. Así pues, es captado en una representación indirecta, pero no puede prescindir de las imágenes-movimiento que lo expresan, pero no obstante desborda todos los movimientos relativos forzándonos a pensar un absoluto del movimiento de los cuerpos, un infinito del movimiento de la luz, un sin fondo del movimiento de las almas: lo sublime. De la imagen-movimiento al concepto vivo, y a la inversa... Ahora bien, todo esto existía ya en el cine mudo. Si ahora nos preguntamos qué aporta la música de cine, los elementos de una respuesta comienzan a delinearse. Es innegable que el cine mudo incluía ya una música, improvisada o programada. Pero esta música se hallaba sometida a una cierta necesidad de «corresponder» con la imagen visual, o de servir a fines descriptivos, ilustrativos, narrativos, actuando como una forma de título intermedio. Cuando el cine se hace sonoro y parlante, la música queda en cierto modo emancipada, y puede cobrar vuelo.²⁵ Pero ¿en qué consiste ese vuelo, esa emancipación? Eisenstein daba una primera respuesta en sus análisis de la música de Prokofiev para *Alejandro Nevsky*: era preciso que la imagen y la música formaran un todo, desprendiendo un elemento común a lo visual y a lo sonoro que sería el movimiento o incluso la vibración. Habría una cierta manera de «leer» la imagen visual, correspondiente a la audición de la música. Pero esta tesis no oculta su intención de homologar la rueda o el «montaje audio-visual», con el montaje mudo, del que sería tan sólo un caso particular; conserva plenamente la idea de corres-

25. BALAZS, *Le cinéma*, Payot, pág. 224: «El film parlante rechaza la música de programa.»

pondencia y sustituye la correspondencia exterior o ilustrativa por una correspondencia interna; considera que el todo debe estar formado por lo visual y lo sonoro, que se desbordan en una unidad superior.²⁶ Pero, puesto que la imagen visual muda expresaba ya un todo, ¿cómo hacer para que el todo de lo sonoro y de lo visual no sea el mismo o, si es el mismo, no dé lugar a dos expresiones redundantes? Para Eisenstein, se trata de formar un todo con dos expresiones cuya común medida descubriríamos (siempre la conmensurabilidad). Mientras que la conquista del sonoro consistía más bien en expresar el todo de dos maneras inconmensurables, no correspondientes.

Es en esta dirección donde el problema de la música de cine halla una solución nietzscheana, antes que hegeliana a la manera de Eisenstein. Según Nietzsche, o por lo menos según el Nietzsche todavía schopenhaueriano de *El nacimiento de la tragedia*, la imagen visual viene de Apolo, quien la pone en movimiento obedeciendo a una medida, y le hace representar el todo indi-

26. EISENSTEIN, especialmente, págs. 257-263, 317-343. Eisenstein piensa que la correspondencia interna puede valer incluso para la imagen visual inmóvil: entonces es el recorrido del ojo el que forma el movimiento correspondiente al movimiento musical (así, la secuencia de la espera antes del ataque). Saca de esto una consecuencia muy importante: la imagen visual como tal se hace legible, «de izquierda a derecha», o a veces de manera más compleja: «lectura plástica» (págs. 330-334). Eisenstein, pues, es el inventor de la noción de la imagen legible. JEAN MITRY insiste sobre la cuestión y se dedica a un profundo estudio de la correspondencia imagen visual-música: especialmente *Le cinéma expérimental*, Seghers, caps. V, IX y X. Comienza por recusar todas las correspondencias externas, bien sea porque la imagen conserva un contenido espacial que no hará más que ilustrar a la música, bien sea porque la imagen, al hacerse formal o abstracta, no presenta sino relaciones arbitrarias y reversibles, decorativas, que no corresponden realmente a las relaciones musicales (incluso en Mac Laren). Recusa igualmente la imagen legible de Eisenstein, y critica la secuencia de la espera, que a su juicio se queda en una correspondencia externa (págs. 207-208). En cambio, estima que la secuencia de la batalla de los hielos es más adecuada, porque tiende a desprender un movimiento común a lo visual y a lo musical. Esta es la condición de una correspondencia interna según la buscaba Honegger. Pero, para Mitry, el movimiento común sólo puede ser alcanzado si la imagen visual se separa de los cuerpos, sin por ello hacerse abstracta o geométrica: es preciso que la imagen visual ponga en movimiento una materia, una materialidad capaz de vibraciones y reflejos. Entonces habrá dos expresiones correspondientes de un mismo «todo unívoco» (págs. 212-218). Eisenstein sólo lo logra a medias en la batalla de los hielos, pero Mitry entiende haberlo casi alcanzado en sus propios intentos, en ciertos trozos de *Images pour Debussy*. Reconoce de buen grado, sin embargo, que esta investigación se planteaba exclusivamente en las condiciones de un film experimental.

rectamente, mediatamente, por intermedio de la poesía lírica o del drama. Pero el todo es capaz también de una representación directa, de una «imagen inmediata» inconmensurable a la primera, y esta vez musical, dionisiaca: más cercana a un Querer sin fondo que a un movimiento.²⁷ En la tragedia, la imagen inmediata musical es como el núcleo de fuego que se rodea de imágenes visuales apolíneas, y no puede prescindir de su desfile. Del cine, que es ante todo arte visual, se dirá más bien que la música añade la imagen inmediata a las imágenes mediatas que representaban al todo indirectamente. Pero en lo esencial nada ha cambiado, a saber, la diferencia de naturaleza entre la representación indirecta y la presentación directa. Según músicos como Pierre Jansen o, en menor grado, Philippe Arthuys, la música de cine debe ser abstracta y autónoma, verdadero «cuerpo extraño» en la imagen visual, algo así como una partícula de polvo en el ojo, y debe acompañar a «algo que está en el film sin ser mostrado ni sugerido».²⁸ Hay efectivamente una relación, pero no se trata de una correspondencia externa «ni tampoco interna» que nos reduciría a una imitación, se trata de una reacción del cuerpo extraño musical con las imágenes visuales completamente diferentes, o más bien de una interacción independiente de cualquier estructura común. La correspondencia interna no es más válida que la externa, y una barcarola no encuentra mejor correlato en el movimiento de la luz y de las aguas que en el abrazo de una pareja veneciana. Hans Eisler lo demostraba, criticando a Eisenstein: no hay movimiento común a lo visual y a lo sonoro, y la música no actúa como movimiento sino como «estimulante del movimiento sin por ello duplicarlo» (es decir, como querer).²⁹ Es que las imágenes-movimiento, las imágenes visuales en movimiento expresan un todo que cambia, pero lo expresan indirectamente, y tanto es así que el cambio como propiedad del todo no coincide regularmente con ningún movimiento relativo de las personas o de las cosas,

27. NIETZSCHE, *El nacimiento de la tragedia*, §§ 5, 16 y 17.

28. Véase, «Table ronde sur la musique de film», en *Cinématographe*, n.º 62.

29. ADORNO y EISLER, *Musique de cinéma*, Arche, pág. 87. Y sobre el ejemplo de la barcarola, que valdría contra Mitry tanto como contra Eisenstein, véase pág. 75. Eisler fue un frecuente colaborador de Brecht (es también el músico de *Nuit et brouillard* de Resnais). Incluso en un contexto marxista, cae por su peso que las concepciones de la música remiten a inspiraciones muy diferentes.

ni con el movimiento afectivo interior a un personaje o grupo: se expresa directamente en la música, pero en contraste o incluso en conflicto, en disparidad con el movimiento de las imágenes visuales. Pudovkin daba un ejemplo instructivo: el fracaso de una manifestación proletaria no debe ir acompañado de una música melancólica o incluso violenta, sino que constituye solamente el drama en interacción con la música, con el cambio del todo como voluntad en ascenso del proletariado. Eisler multiplica los ejemplos de esta «distancia patética» entre la música y la imagen: una música rápida incisiva para una imagen pasiva o deprimente, la ternura o la serenidad de una barcarola como espíritu del lugar en relación con sucesos violentos que en él se producen, un himno a la solidaridad para imágenes de opresión... En síntesis, a la representación indirecta del tiempo como todo que cambia, el cine sonoro le añade una *presentación directa, pero musical y solamente musical, no correspondiente*. Es el concepto vivo, que desborda a la imagen visual sin poder prescindir de ella.

Obsérvese que la presentación directa, como decía Nietzsche, no se confunde con lo que ella presenta, con el todo que cambia o el tiempo. También puede tener una presencia muy discontinua, o incluso enrarecida. Más aún, otros elementos sonoros pueden cumplir una función análoga a la de la música: así, la voz en off en su dimensión absoluta, como voz todopoderosa y que lo sabe todo (modulación de la voz de Welles en *El cuarto mandamiento*). O incluso la voz en in: si la voz de Greta Garbo se impuso en el cine parlante fue porque ella era capaz, en cada uno de sus films en determinado momento, no sólo de expresar el cambio personal interior de la heroína como movimiento afectivo, sino de reunir en un todo el pasado, el presente y el futuro, las entonaciones vulgares, los arrullos de amor, las frías decisiones presentes, las llamadas de la memoria, los impulsos de la imaginación (ya en su primer film sonoro, *Anna Christie*).³⁰ Es

30. BALAZS hizo un bellissimo retrato cinematográfico de Greta Garbo (*Le cinéma*, pág. 276): el rasgo específico de la belleza de Greta Garbo parece venirle de que ella se desprende de todo medio circundante para expresar «la pureza de alguien encerrado en sí mismo, la aristocracia interior, la sensibilidad estremecedora del *noli me tangere*». Balazs no hace alusión a la voz de Garbo, pero esta voz confirmaría su análisis: ella recoge la variación de un todo interior, más allá de la psicología, que los movimientos de la actriz en su medio circundante no expresaban aún de manera suficientemente directa.

posible que Delphine Seyrig alcance un efecto semejante en *Muriel de Resnais*, recogiendo en su voz el todo que cambia, de una guerra a la otra, de una Boulogne a la otra. Como regla general, la música se hace ella misma «in» en cuanto vemos su fuente en la imagen visual, pero sin perder su poder. Estas permutaciones se explican mejor si logramos disipar una aparente contradicción entre las dos concepciones que hemos invocado sucesivamente, la del «continuo sonoro» de Fano, y la del «cuerpo extraño» de Jansen. No basta que tengan en común el oponerse al principio de correspondencia. En realidad, todos los elementos sonoros, incluida la música, incluido el silencio, forman un continuo como pertenencia de la imagen visual. Lo cual no impide que este continuo se diferencie sin cesar según los dos aspectos del fuera de campo que pertenecen también a la imagen visual, uno relativo y el otro absoluto. Si la imagen interactúa como un cuerpo extraño, es en cuanto presenta o puebla lo absoluto. Pero lo absoluto, o el todo que cambia, no se confunde con su presentación directa: por eso no cesa de reconstituir el continuo sonoro, off e in, y de referirlo a las imágenes visuales que lo expresan indirectamente. Ahora bien, este segundo momento no anula al otro, y preserva en la música su poder específico autónomo.³¹ En el punto al que hemos llegado, el cine sigue siendo un arte fundamentalmente visual en relación con el cual el continuo sonoro se diferencia en dos direcciones, dos chorros heterogéneos, pero también se reforma, se reconstituye. Es el movimiento poderoso por el cual, ya en el cine mudo, las imágenes visuales se interiorizan en un todo que cambia, pero al mismo tiempo el todo que cambia se exterioriza en las imágenes visuales. Con el sonido, la palabra y la música, el circuito de la imagen-movimiento conquista otra figura, otras dimensiones o componentes; mantiene sin embargo la comunicación de la imagen y de un todo cada vez más rico y complejo. Esto es lo que permite decir que el cine parlante perfecciona al cine mudo. Mudo o parlante, como hemos visto, el cine constituye un inmenso «monólogo interior» que no cesa de interiorizarse y de exteriorizarse: no un lenguaje, sino una materia vi-

31. MICHEL FANO, en un texto sumamente rico (*Cinématographe*, pág. 9), dice que las dos concepciones, la suya y la de Jansen, son igualmente legítimas. Pero nos parece que no hay por qué elegir entre ellas, y que ambas pueden implicarse recíprocamente, en dos niveles diferentes.

sual que es el enunciado del lenguaje (su «significado de potencia», diría el lingüista Gustave Guillaume), y que remite en un caso a enunciados indirectos (títulos intermedios), y en el otro a enunciaciones directas (actos de habla y de música).

3

Acabamos de invocar bajo ciertos aspectos, a autores «modernos». Pero no es por estos aspectos por lo que son modernos. La diferencia entre un cine llamado clásico y un cine llamado moderno no coincide con el mudo y el sonoro. Moderno implica un nuevo uso de lo parlante, de lo sonoro y de lo musical. Es como si, en una primera aproximación, el acto de habla tendiera a desasirse de sus dependencias respecto de la imagen visual y cobrara un valor por sí mismo, una autonomía sin embargo no teatral. El cine mudo ponía el acto de habla en estilo indirecto, porque lo hacía leer como título intermedio; la esencia del parlante, en cambio, reside en llevar el acto de habla al estilo directo, y en hacerlo interactuar con la imagen visual, manteniendo al mismo tiempo su pertenencia a esta imagen, incluso en la voz en off. Pero he aquí que, con el cine moderno, surge una utilización singularísima de la voz, que podríamos llamar estilo indirecto libre y que desborda la oposición entre lo directo y lo indirecto. No es una mezcla de indirecto y directo, sino una dimensión original, irreductible, que puede asumir diversas formas.³² La encontramos varias veces en los capítulos precedentes, en el nivel de un cine erróneamente llamado directo, o en el nivel de un cine de composición que erróneamente llamaríamos indirecto. Si nos limitamos a este segundo caso, observaremos que el discurso indirecto libre puede ser presentado como un tránsito del indirecto al directo, o lo inverso, aunque no se trate de una mezcla. Explicando su práctica, Rohmer dijo con frecuencia que *Contes moraux* eran puestas en escena de textos primeramente escritos en estilo indirecto y que luego pasaban al es-

32. Hemos definido el discurso indirecto libre como una enunciación que forma parte de un enunciado que depende de otro sujeto de enunciación; por ejemplo: «Ella concentra su energía, sufrirá la tortura antes que perder su virginidad.» Es BAKHTINE quien demuestra que no se trata de una forma mixta (*Le marxisme et la philosophie du langage*, 3a. parte).

tado de diálogos: la voz en off se borra, incluso el narrador entra en una relación directa con otro (por ejemplo, la mujer escritora de *La rodilla de Clara*), pero en tales condiciones que el estilo directo conserva las marcas de un origen indirecto y no se deja fijar en la primera persona. Fuera de la serie de los *Contes* y de la de los *Proverbes*, otros dos grandes films, *La marquesa de O* y *Perceval*, consiguen dar al cine la potencia del indirecto libre, tal como aparece en la literatura de Kleist o bien en la novela medieval, donde los personajes pueden hablar de sí mismos en tercera persona («Ella llora», canta Blanchefleur).³³ Se diría que Rohmer tomó el camino inverso al de Bresson, que ya había acudido dos veces a Dostoievski y una vez a la novela medieval. Pues en Bresson no es que el discurso indirecto esté tratado como directo, sino que es al revés, el directo, el diálogo es tratado como si fuera contado por otro: de ahí la célebre voz bressoniana, la voz del «modelo» por oposición a la voz del actor de teatro, donde el personaje habla como si escuchara sus propias palabras transmitidas por otro, para alcanzar una «literalidad» de la voz, separarla de cualquier resonancia directa y hacerle producir un discurso indirecto libre.³⁴

Si es verdad que el cine moderno implica el derrumbe del esquema sensoriomotor, el acto de habla ya no se inserta en el encadenamiento de acciones y reacciones ni revela una trama de interacciones. Se repliega sobre sí mismo, ya no es una dependencia o una pertenencia de la imagen visual, pasa a ser una imagen sonora de pleno derecho, cobra una autonomía cinematográfica, y el cine se hace verdaderamente audio-visual. Y aquí reside la unidad de todas las nuevas formas del acto de habla, cuando pasa a este régimen del indirecto libre: ese acto por el cual lo parlante se torna finalmente autónomo. Por tanto, ya no

33. Véase ERIC ROHMER, *Le goût de la beauté*, Cahiers du cinéma-Éditions de l'Étoile, «Le film et les trois plans du discours, indirect, direct, hyperdirect», págs. 96-99.

34. MICHEL CHION, pág. 73: «El modelo bressoniano habla como se escucha: recogiendo en el transcurso lo que él acaba de decir en sí mismo, a tal punto que parece cerrar su discurso a medida que lo va emitiendo, sin dejarle la posibilidad de resonar en el interlocutor o en el público. (...) En *Le diable probablement* ya no resuena ninguna voz» (véase SERGE DANÉY, *La rampe*, págs. 135-143). En *Cuatro noches de un soñador*, el flashback cobra un sentido especial, pues permite tanto más a los personajes hablar como si transmitieran sus propias palabras. Obsérvese que Dostoievski dotaba ya a su héroe de una voz extraña («comencé como si leyera de un libro...», «cuando usted habla se diría que lee de un libro...»).

se trata de acción-reacción, ni de interacción, y ni siquiera de reflexión. El acto de habla ha cambiado de estatuto. Si nos referimos al cine «directo», encontramos plenamente ese nuevo estatuto que da a la palabra el valor de una indirecta libre: la fabulación. El acto de habla se vuelve acto de «fabulación», en Rouch o en Perrault, aquello que Perrault llama «flagrante delito de leyenda» y que conquista el alcance político de constitución de un pueblo (sólo esto permite definir un cine presentado como directo o vivido). Y en un cine de composición como el de Bresson o Rohmer, se alcanzará un resultado semejante en otros niveles, con otros recursos. Según Rohmer, sólo el análisis de las costumbres de una sociedad en crisis permite desprender la palabra como «fantasía realizante», creadora del acontecimiento.³⁵ Con Bresson, inversamente, es el acontecimiento lo que la palabra debe remontar desde dentro para extraerle la parte espiritual de la que somos eternos contemporáneos: lo que constituye memoria o leyenda, lo «interno» de Péguy. Indirecto libre, el acto de habla se torna acto político de fabulación, acto moral de cuento, acto suprahistórico de leyenda.³⁶ Rohmer, como Robbe-Grillet, en ocasiones parte simplemente de un acto de mentira, del que el cine sería capaz por oposición al teatro; pero en ambos autores está claro que la mentira, aquí, rebasa singularmente su concepto usual.

La ruptura del nexo sensoriomotor no afecta solamente al acto de habla que se repliega, se ahonda, y donde la voz ya no remite más que a sí misma y a otras voces. Afecta también a la imagen visual, que ahora revela los espacios cualesquiera, espa-

35. MARION VIDAL, *Les contes moraux d'Eric Rohmer*, Lherminier, págs. 126-128: en *La rodilla de Clara*, el narrador se dirige a la novelista; «si ella admite el relato de Jérôme, éste habrá ganado, se habrá convertido en personaje de novela, comparable por lo menos con Valmont y con Julien Sorel. El principio mismo de la fantasía realizante es el que permite, por la magia del verbo, dar cuerpo a una realidad impalpable y prácticamente inexistente». Sobre lo que Rohmer llama «mentira» como principio cinematográfico, véase *Le goût de la beauté*, págs. 39-40.

36. Pasolini tendría aquí tanta más importancia cuanto que es él quien introduce el «indirecto libre» en el cine, como hemos visto. Para un análisis del acto de habla en Pasolini, unas veces acto de cuento, otras acto de mito, véase *Pasolini, Etudes cinématographiques* (sobre el mito y lo sagrado, en *El Evangelio según san Mateo, Edipo rey, Teorema, Medea*, I, artículos de Maakaroun y de Amengual; sobre el cuento y el relato, en *El decamerón de Pasolini, Cuentos de Canterbury, Las mil y una noches*, II, artículos de Sémolué y de Amengual).

cios vacíos o desconectados característicos del cine moderno. Es como si, habiéndose retirado la palabra de la imagen para devenir acto fundador, la imagen, por su lado, hiciera subir los basamentos del espacio, los «cimientos», esas potencias mudas anteriores o posteriores a la palabra, anteriores o posteriores a los hombres. La imagen visual se torna «arqueológica, estratigráfica, tectónica». No es que se nos remita a la prehistoria (hay una arqueología del presente), sino a las capas desiertas de nuestro tiempo que sepultan a nuestros propios fantasmas, a las capas lacunares que se yuxtaponen según orientaciones y conexiones variables. Son los desiertos en las ciudades alemanas. Son los desiertos de Pasolini, que hacen de la prehistoria el elemento poético abstracto, la «esencia» copresente a nuestra historia, el zócalo arcaico que revela bajo la nuestra una historia interminable. O bien los desiertos de Antonioni, que en última instancia no conservan sino recorridos abstractos y que recubren los fragmentos multiplicados de una pareja primordial. Son las fragmentaciones de Bresson, que empalman o reenclavan pedazos de espacio donde cada uno se cierra por su cuenta. En Rohmer, es el cuerpo femenino sufriendo fragmentaciones, como fetiches sin duda, pero también como pedazos de un jarrón o de una vasija irisada salida del mar: los *Contes* son una colección arqueológica de nuestro tiempo. Y el mar, o sobre todo el espacio de *Perceval*, padecen una curvatura que se impone a trayectos casi abstractos. Perrault, en *Un royaume vous attend*, muestra los lentos tractores que se llevan al amanecer las casas prefabricadas para devolver el paisaje al vacío: habían traído a los hombres aquí, hoy se los retira. *Le pays de la terre sans arbres* es una obra maestra donde se yuxtaponen las imágenes geográficas, cartográficas, arqueológicas, sobre el recorrido ahora abstracto del caribú casi desaparecido. Resnais sumerge la imagen en edades del mundo y en órdenes variables de estratos, que atraviesan a los propios personajes y unen, por ejemplo en *L'amour à mort*, a la botánica y el arqueólogo que ha retornado de los muertos. Pero son aun esencialmente los paisajes estratigráficos vacíos y lacunares de Straub, donde los movimientos de cámara (cuando los hay, especialmente las panorámicas) trazan la curva abstracta de lo que sucedió, y donde la tierra vale por lo que está sepultado en ella: la gruta de *Othon*, donde los resistentes escondían sus armas, las cante-

ras de mármol y la campiña italiana donde fueron masacradas poblaciones civiles, en *Fortini Cani*, el campo de trigo en *Della nube alla resistenza* fertilizado por la sangre de las víctimas sacrificiales (o el plano de la hierba y las acacias), la campiña francesa y la campiña egipcia de *Trop tôt trop tard*.³⁷ A la pregunta «¿qué es un plano straubiano?», se puede responder, como en un manual de estratigrafía, que es un corte que encierra las líneas de puntos de «facies» desaparecidos y las líneas llenas de los que todavía tocamos. La imagen visual, en Straub, es la roca.

«Vacíos», «desconectados», no son las mejores palabras. Un espacio vacío, sin personaje (o en el cual los personajes mismos testimonian el vacío) posee una plenitud en la que nada falta. Pedazos de espacio desconectados, desencadenados, son objeto de un reencadenamiento específico por encima del intervalo: la ausencia de concordancia no es más que la apariencia de un ajuste que puede hacerse en infinidad de maneras. En este sentido, la imagen arqueológica, o estratigráfica, es «leída» al mismo tiempo que vista. Noël Burch decía muy bien que, cuando las imágenes dejan de encadenarse «con naturalidad», cuando remiten a un uso sistemático del falso-raccord o del raccord a 180°, se diría que los planos mismos giran o «se vuelven», y su aprehensión «requiere un esfuerzo considerable de memoria y de imaginación, o dicho de otra manera, una lectura». Así sucede en Straub: según Daney, *Moses und Aron* son como las figuras que vienen a inscribirse de los dos lados de la imagen blanca o vacía, el derecho y el revés de una misma pieza, «algo que está

37. Sobre este punto, como sobre el conjunto del cine de Straub y Huillet, hay dos textos fundamentales, de NARBONI y de DANÉY (*Cahiers du cinéma*, n.º 275, abril de 1977, y n.º 305, noviembre de 1979). Jean Narboni insiste sobre los enterramientos, las lagunas o intervalos, la imagen visual como «piedra», y lo que él llama «los lugares de la memoria». Serge Daney intitula su texto «Le plan straubien», y responde a la cuestión diciendo: «el plano como tumba» («el contenido del plano, es entonces, *stricto sensu*, lo que se esconde en él, los cadáveres bajo la tierra»). No se trata ciertamente de una tumba antigua, sino de una arqueología de nuestro tiempo. Daney ya había tratado este tema en otro texto intitolado «Un tombeau pour l'oeil» (*La rampe*, págs. 70-77), donde observa al pasar que hay en Straub una fragmentación de los cuerpos que los relaciona con la tierra, «valorización discreta de las partes más neutras del cuerpo, las menos espectaculares, aquí un tobillo, allí una rodilla». Sería una razón, incluso menor, para confirmar la comparación con Bresson, con Rohmer. A los textos de Narboni y de Daney se le sumará el de JEAN-CLAUDE BIETTE, que analiza los paisajes estratigráficos de *Trop tôt trop tard*, y el papel de las panorámicas (*Cahiers du cinéma*, n.º 332, febrero de 1982).

unido y que después es separado de tal manera que sus dos aspectos se ofrezcan a la vista al mismo tiempo»; y en los paisajes ambiguos se produce toda una «coalescencia» de lo percibido con lo memorado, lo imaginado, lo sabido.³⁸ No en el sentido con que otrora se decía: percibir «es» saber, es imaginar, es acordarse, sino en el sentido por el cual la lectura es una función del ojo, una percepción de percepción, una percepción que no capta la percepción sin captar también su revés, imaginación, memoria o saber. En síntesis, lo que llamamos lectura de la imagen visual es el estado estratigráfico, la inversión de la imagen, el acto correspondiente de percepción que no cesa de convertir lo vacío en lleno, el derecho en revés. Leer es reencadenar, en lugar de encadenar, es girar, volver, en lugar de seguir al derecho: una nueva Analítica de la imagen. Es indudable que la imagen visual desde el comienzo del cine parlante, comenzaba a hacerse legible como tal. Pero era porque el parlante, como pertenencia o dependencia, hacía ver algo en esa imagen, y él mismo era visto. Eisenstein creaba la noción de «imagen leída» en relación con lo musical, pero también aquí era porque la música hacía ver imponiendo al ojo una orientación irreversible. Ya no es igual ahora, en este segundo estadio del cine sonoro. Por el contrario, la palabra oída deja de hacer ver y de ser vista, se hace independiente de la imagen visual, y entonces la imagen visual accede por su cuenta a la nueva legibilidad de las cosas y pasa a ser un corte arqueológico o mejor dicho estratigráfico que debe ser leído: «la roca no se toca con palabras», así se dice en *Dalle nube...* Y, en *Fortini Cani*, Jean-Claude Bonnet analiza la «gran fisura central», la secuencia «telúrica, geológica, geofísica», sin texto, «donde el paisaje se deja leer como lugar de inscripción de luchas, teatro vacío de las operaciones».³⁹ Un nuevo sentido de «legible» aparece para la imagen visual, al mismo tiempo que el acto de habla deviene por sí mismo imagen sonora autónoma.

A menudo se señaló que el cine moderno, en cierta forma, estaba más cerca del mudo que del sonoro del primer estadio:

38. Véase DANÉY, n.º 305, pág. 6. Y a propósito de *Moses und Aron*, la entrevista de Straub y Huillet con Bontemps, Bonitzer y Daney, n.º 258, julio de 1975, pág. 17.

39. JEAN-CLAUDE BONNET, «Trois cinéastes du texte», *Cinématographe*, n.º 31, octubre de 1977, pág. 3 (el propio Straub hablaba de secuencia telúrica y de fisura central).

no sólo porque reintroduce a veces los títulos intermedios, sino también porque procede con el otro recurso del mundo, las inyecciones de elementos escriturales en la imagen visual (cuadernos, cartas, y, constantemente en Straub, inscripciones lapidarias o petrificadas, «placas conmemorativas, monumentos a los muertos, nombres de calles...»).⁴⁰ Sin embargo, no es legítimo vincular el cine moderno más con el cine mudo que con el primer estadio del parlante. Pues en el cine mudo nos encontramos ante dos clases de imágenes, una vista y la otra leída (título intermedio), o ante dos elementos de la imagen (inyecciones escriturales). Mientras que, ahora, es la imagen visual entera la que debe ser leída, no siendo los títulos intermedios y las inyecciones más que los punteados de una capa estratigráfica, o las conexiones variables de una capa con otra, los pasajes de la una a la otra (de ahí, por ejemplo, las transformaciones electrónicas de lo escritural en Godard).⁴¹ En resumen, en el cine moderno la legibilidad de la imagen visual, el «deber» de leer la imagen, ya no remite a un elemento específico, como en el cine mudo, ni a un efecto global del acto de habla sobre la imagen vista, como en el primer estadio del sonoro. El acto de habla ha pasado a otra parte y ha adquirido su autonomía, y por eso la imagen visual descubre por su cuenta una arqueología o una estratigrafía, es decir, una lectura que la concierne íntegramente, y que sólo la concierne a ella. Así pues, la estética de la imagen visual obtiene una nueva propiedad: sus cualidades pictóricas o esculturales dependen de una potencia geológica, tectónica, como en los peñascos de Cézanne. Esto

40. NARBONI, n.º 275, pág. 9. Pascal Bonitzer había hablado de «inscripciones petrificadas y paralizantes»: «Estamos frente a bloques, dicen Straub y Huillet (...), por ejemplo la dedicatoria *Für Holger Meins* pintada sobre un bloque de planos como epígrafe a *Moses und Aron*, y es lo que acabó teniendo para los Straub la mayor importancia en el film» (*Le regard et la voix*, pág. 67).

41. Es innegable que las inscripciones dentro de la imagen (cartas, titulares de los diarios) seguían siendo frecuentes en el primer estadio del sonoro; pero casi siempre eran relevadas por la voz (por ejemplo, voz del vendedor de periódicos). En cambio, las inscripciones y los títulos intermedios valen por sí mismos, en el cine moderno como en el mudo; sin embargo lo hacen de manera diferente: el cine moderno opera una «interferencia» del sentido escrito, como demuestra JACQUES FIESCHI, quien consagra a la cuestión dos artículos, comparando el cine moderno y el mudo, «Mots en images» y «Cartons, chiffres et lettres», *Cinématographe*, n.º 21 y 32, octubre de 1976 y noviembre de 1977.

llega a su pináculo en Straub.⁴² La imagen visual brinda sus cimientos geológicos o basamentos, mientras que el acto de habla o incluso de música deviene por su lado fundador, aéreo. Se explica así, quizá, la inmensa paradoja de Ozu: pues Ozu fue ya en el cine mudo el que inventó espacios vacíos y desconectados, e incluso naturalezas muertas, que revelaban los cimientos de la imagen visual y la sometían como tal a una lectura estratigráfica; con ello se anticipaba tanto al cine moderno que no tenía ninguna necesidad del sonoro; y, cuando aborde el sonoro, muy tarde, pero también aquí como precursor, será para tratarlo directamente en el segundo estadio, en una «disociación» de las dos potencias que refuerza a cada una de ellas, en una «división del trabajo entre imagen presentacional y voz representacional».⁴³ En el cine moderno, la imagen visual adquiere una nueva estética: deviene legible por su cuenta, tomando una potencia que no existía ordinariamente en el cine mudo, mientras que el acto de habla ha pasado a otra parte, tomando una potencia que no existía en el primer estadio del parlante. El acto de habla aéreo crea el acontecimiento, pero siempre puesto al través sobre capas visuales tectónicas: son dos trayectorias que se cruzan. Crea el acontecimiento, pero en un espacio vacío de acontecimiento. Lo que define al cine moderno es un «ir y venir entre la palabra y la imagen», que deberá inventar su nueva relación (no sólo Ozu, Straub, sino también Rohmer, Resnais y Robbe-Grillet...)⁴⁴

42. La potencia tectónica o geológica de la imagen pictórica en Cézanne no es un rasgo que se suma a los otros, sino una característica global que transforma al conjunto, no sólo en los paisajes, una roca o una línea de montaña, sino también en las naturalezas muertas. Es un nuevo régimen de la sensación visual que se opone a la sensación desmaterializada del impresionismo, como también a la sensación proyectada, alucinatoria, del expresionismo. Es la «sensación materializada» que alega Straub invocando a Cézanne: un film no ha de dar o producir sensaciones en el espectador, sino que ha de «materializarlas», lograr una tectónica de la sensación. Véase Entrevista, n.º 305, pág. 19.

43. Hasta donde sabemos, es NOËL BURCH el que reinventa la noción de «lectura» de la imagen visual, dándole un sentido original muy distinto del de Eisenstein. El la define como veíamos en la cita precedente, y la aplica particularmente a Ozu: *Pour un observateur lointain*, Cahiers du cinéma-Gallimard, págs. 175, 179 y sobre todo 185. Y demuestra cómo Ozu, que aborda el sonoro en 1936 (*Hitori musuko* [El hijo único]), introduce una «división de trabajo» o una disyunción entre el «acontecimiento hablado» y la imagen coagulada «vacía de acontecimientos»: págs. 186-189.

44. MARION VIDAL analiza en *La rodilla de Clara* de Rohmer una secuen-

En el caso más simple, esta nueva distribución de lo visual y lo parlante se efectúa en la misma imagen, pero que desde entonces es audio-visual. Para ello se precisa toda una pedagogía, puesto que debemos leer lo visual, tanto como oír el acto de habla, de una manera nueva. Por eso Serge Daney invoca una «pedagogía godardiana», una «pedagogía straubiana». Y la primera manifestación de gran pedagogía, en el caso más simple y ya decisivo, sería la obra final de Rossellini. Es como si Rossellini hubiera sabido reinventar una escuela primaria absolutamente necesaria, con su lección de cosas y su lección de palabras, con su gramática del discurso y su manipulación de los objetos. Esta pedagogía, que no se confunde con un documental o una encuesta, aparece particularmente en *La presa del potere de Luigi XIV*: Luis XIV da al sastre una lección de cosas, haciendo que se añadan cintas y nudos al prototipo del traje de corte que debe ocupar las manos de los nobles, y da en otra parte la lección de una nueva gramática, donde el rey pasa a ser el único sujeto de enunciación, mientras que las cosas se hacen de acuerdo con sus designios. La pedagogía de Rossellini, o mejor dicho su «didáctica», no consiste en transmitir discursos y en mostrar cosas, sino en desprender la estructura simple del discurso, el acto de habla, y la fabricación cotidiana de objetos, pequeños o grandes trabajos, artesanado o industria. *Il Messia* conjuga las parábolas como acto de habla de Cristo y la confección de objetos artesanales; *Agostino d'Ipbona* conjuga el acto de fe y la nueva escultura (asimismo los objetos de *Pascal*, el mercado de *Socrate*). Dos trayectorias se combinan. Lo que interesa a Rossellini es hacer comprender «la lucha» como emergencia de lo nuevo: no una lucha entre las dos trayectorias, sino una lucha que no puede revelarse sino a través de las dos, gracias a su ir y venir. Bajo los discursos hay que encontrar el nuevo estilo de acto de habla que se desprende cada vez, en lucha de lenguaje con el viejo; y, bajo las cosas, hay que encon-

cia que comienza por una imagen casi inmóvil, escultórica y pictórica, para pasar a una narración que a su vez retornará a la imagen coagulada: «ir y venir entre la palabra y la imagen» (pág. 128). Vidal muestra a menudo de qué modo la palabra, en Rohmer, crea el acontecimiento. Asimismo, en *El año pasado en Marienbad*, de Resnais y Robbe-Grillet, hay un ir y venir entre la palabra narradora que crea el acontecimiento y el parque coagulado que cobra un valor mineral o tectónico, con sus diversas regiones, blanca, gris, negra.

trar el nuevo espacio que se forma, en oposición tectónica con el viejo. El espacio de Luis XIV es Versailles, el espacio acondicionado que se opone a los apilamientos de Mazarino, pero también el espacio industrial donde las cosas serán producidas en serie. Sea de Sócrates, de Cristo, de Agustín, de Luis XIV, de Pascal o de Descartes, el acto de habla se arranca al viejo estilo, al mismo tiempo que el espacio forma una nueva capa que tiende a cubrir a la vieja; por todas partes una lucha que marca el itinerario de un mundo que sale de un momento histórico para entrar en otro, el difícil alumbramiento de un nuevo mundo, bajo la doble pinza de las palabras y de las cosas, acto de habla y espacio estratificado. Es una concepción de la historia que convoca a la vez lo cómico y lo dramático, lo extraordinario y lo cotidiano: nuevos tipos de actos de habla y nuevas estructuraciones de espacio. Una concepción «arqueológica» casi en el sentido de Michel Foucault. Es un método que heredará Godard y que éste convertirá en la base de su propia pedagogía, de su propio didactismo: las lecciones de cosas y las lecciones de palabras de *Six fois deux*, hasta la célebre secuencia de *Sauve qui peut (la vie)* donde la lección de cosas trata de las posturas que el cliente impone a la prostituta, y la lección de palabras de los fonemas que le hace proferir, las dos bien separadas.

Sobre esta base pedagógica se edifica el nuevo régimen de la imagen. Hemos visto que este nuevo régimen consiste en lo siguiente: las imágenes, las secuencias, ya no se encadenan por cortes racionales que ponen fin a la primera o comienzan la segunda, sino que se reencadenan sobre cortes irracionales que ya no pertenecen a ninguna de las dos y valen por sí mismos (intersticios). Así pues, los cortes irracionales tienen un valor disyuntivo, no conjuntivo.⁴⁵ En el caso complejo que consideramos ahora, la pregunta es: ¿por dónde pasan estos cortes, y en qué consisten, puesto que disponen de autonomía? Nos hallamos ante una primera sucesión de imágenes visuales de componente sonoro y parlante, como en el primer estadio del cine sonoro; pero tienden hacia un límite que ya no les pertenece, como tampoco pertenece este límite a la segunda sucesión. Ahora bien, ese límite, ese corte irracional puede presentarse en

45. BURCH, pág. 174: Del falso-raccord «resulta un efecto de hiato que subraya la naturaleza disyuntiva del cambio de plano, que la elaboración de las reglas del montaje había obliterado perpetuamente».

formas visuales muy diversas: bien sea en la forma estacionaria de una serie de imágenes insólitas, «anómalas», que vienen a interrumpir el encadenamiento normal de las dos secuencias; bien sea en la forma ampliada de la pantalla negra o de la pantalla blanca, y de sus derivados. *Pero, cada vez, el corte irracional supone el nuevo estadio del parlante, la nueva figura del sonoro.* Puede ser un acto de silencio, en el sentido en que son lo parlante y lo musical los que inventan el silencio. Puede ser un acto de habla, pero bajo el aspecto fabulador o fundador que toma aquí, a diferencia de sus aspectos «clásicos». La *nouvelle vague* ofrece numerosos casos: por ejemplo, *Tirez sur le pianiste* de Truffaut, donde un acto de habla extraño viene a interrumpir la persecución motriz, tanto más extraño cuanto que guarda la apariencia de una simple conversación casual; con todo, en Godard es donde el procedimiento cobra toda su fuerza, porque el corte irracional hacia el cual tiende una secuencia normal es el género o la categoría personificada, que exige precisamente el acto de habla como fundador (la intercesión de Brice Parain en *Vivre sa vie*), como fabulador (la intercesión de Devos en *Pierrot le fou*). Puede ser también un acto de música, en el sentido por el cual la música hallará su sitio natural en la pantalla negra nevosa que viene a cortar las secuencias de imágenes, y llenará este intervalo distribuyendo las imágenes en dos series permanentemente reestructuradas: es la organización de *L'amour à mort* de Resnais, donde la música de Henze no se hace oír sino en los intervalos, tomando una función disyuntiva móvil entre las dos series, de la muerte a la vida y de la vida a la muerte. El caso puede ser todavía más complejo, cuando la serie de imágenes no tiende solamente hacia un límite musical como corte o categoría (como en *Sauve qui peut...* de Godard, donde resuena la pregunta: ¿esta música, qué es?), sino cuando ese mismo corte, ese límite, forma una serie que se superpone a la primera (como la construcción vertical de *Prénom Carmen*, donde las imágenes del cuarteto se desarrollan en una serie que se superpone a las series cuyos cortes ellas instauran). Godard es ciertamente uno de los autores que más reflexionó sobre las relaciones visual-sonoro. Pero su tendencia a reinvertir lo sonoro en lo visual con la finalidad última (como decía Daney) de «devolver» ambos al cuerpo del cual se habían extraído, da lugar a un sistema de desenganches o de microcor-

tes en todas direcciones: los cortes emigran, y ya no pasan entre lo sonoro y lo visual sino a lo visual, a lo sonoro, y a sus conexiones multiplicadas.⁴⁶ ¿Qué sucede, por el contrario, cuando el corte irracional, el intersticio o el intervalo, pasan entre un visual y un sonoro purificados, disyuntivos, liberados el uno del otro?

Volviendo a una pedagogía demostrativa, el film de Eustache *Les photos d'Albix* reduce lo visual a fotografías, la voz a un comentario, pero entre el comentario y la fotografía se abre progresivamente una desviación sin que por otra parte el testigo se asombre de esta heterogeneidad creciente. En *El año pasado en Marienbad* y en toda su obra, Robbe-Grillet hacía jugar una nueva asincronía, donde lo parlante y lo visual ya no pegaban, ya no se correspondían, sino que se desmentían y contradecían, sin que podamos dar «razón» a uno más que al otro: algo indecible entre los dos (como observa Gardies, lo visual no tiene ningún privilegio de autenticidad y no supone menos inverosimilitudes que la palabra). Y las contradicciones ya no nos dejan simplemente confrontar lo oído y lo visto vez por vez, o uno por uno, pedagógicamente: su función es inducir un sistema de desenganches y de entrelazamientos que determinan a su turno los diferentes presentes por anticipación o retrogradación, en una imagen-tiempo directa, o bien organizan una serie de potencias, retrogradable o progresiva, bajo el signo de lo falso.⁴⁷ Lo visual y lo parlante pueden encargarse en cada caso de la distinción de lo real y lo imaginario, tan pronto uno, tan pronto el otro, como de la alternativa de lo verdadero y lo falso;

46. MARIE-CLAIRE ROPARS analiza en este aspecto un movimiento frecuente en la obra de Godard: la separación de los «componentes abstractos» de la imagen va a dar lugar a una recomposición de todos sus soportes audiovisuales, «en un instante, lo absoluto», hasta que los componentes se separan de nuevo (*Jean-Luc Godard, Etudes cinématographiques*, págs. 20-27).

47. Las contradicciones visual-sonoro son numerosas en *L'homme qui ment*: la posada aparece llena de gente mientras que la voz la presenta como vacía; la voz de Boris dice «no sé cuánto tiempo permanecí allí...» mientras que la imagen lo muestra alejándose. Pero lo esencial no son las contradicciones: según GARDIES, son más bien las repeticiones y permutaciones que ellas permiten, basadas en una «paradigmática» que moviliza lo visual y lo sonoro (*Le cinéma de Robbe-Grillet*, cap. VIII y conclusión). CHATEAU y JOST amplían la noción de paradigma y la aplican a parámetros que cumplen funciones de anticipación y de retrogradación: de ahí su descubrimiento de «teleestructuras» y de un código audio-visual que depende de ellas (*Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie*, cap. VI).

pero una sucesión de imágenes audiovisuales necesariamente vuelve indiscernible lo distinto, e indecible la alternativa. La primera característica de esta nueva imagen es que la «asincronía» no responde en absoluto a la que invocaban el manifiesto soviético y Pudovkin en particular: ya no se trata de hacer oír palabras y sonidos cuya fuente está en un fuera de campo relativo y que por tanto se vinculan con la imagen visual cuyos datos simplemente evitan. Tampoco se trata de una voz en off que efectuaría un fuera de campo absoluto como relación con el todo, relación que pertenece todavía a la imagen visual. Entrando en rivalidad o en heterogeneidad con las imágenes visuales, la voz en off ya no tiene el poder que sólo excedía a éstas definiéndose en relación con sus límites: ha perdido la omnipotencia que la caracterizaba en el primer estadio del parlante. Ha cesado de verlo todo, se ha vuelto dudosa, insegura, ambigua, como en *L'homme qui ment* de Robbe-Grillet o en *India Song* de Marguerite Duras, porque ha roto sus amarras con las imágenes visuales que le delegaban la omnipotencia de la que ellas carecían. La voz en off pierde la omnipotencia, pero gana la autonomía. Es la transformación que Michel Chion analizó en profundidad y que indujo a Bonitzer a proponer la noción de «voz en off off».⁴⁸

La otra novedad (o el desarrollo de la primera) es quizá que ya no hay en absoluto fuera de campo ni voz en off, en ningún sentido. Por un lado, lo parlante y el conjunto de lo sonoro han logrado la autonomía: han escapado a la maldición de Balazs (no hay imagen sonora...), han dejado de ser un componente de la imagen visual como en el primer estadio, se han vuelto imagen de pleno derecho. La imagen sonora ha nacido, en su ruptura misma, de su ruptura con la imagen visual. Ya no son siquiera dos componentes autónomos de una misma imagen audiovisual, como en Rossellini, son dos imágenes «heautóno-

48. Michel Chion demuestra que la voz en off absoluta cobra tanta más independencia cuanto que cesa de saberlo y de verlo todo, renunciando a la omnipotencia: invoca a Marguerite Duras y a Bertolucci, pero encuentra un primer ejemplo notable en *The saga of Anathan* de Sternberg (pág. 30-32). Sobre la «voz en off», cuando se introduce una brecha entre lo visual y lo sonoro, véase BONITZER, pág. 69. Más generalmente, se seguirán los avatares de la voz en off según las distinciones que introduce PERCHERON cuando llama «voz en off in» al caso en que «el locutor está sobre la pantalla, pero ninguna palabra sale de su boca» (*Ça*, n.º 2, octubre de 1973); y sobre todo según la nueva topología que propone DANÉY (*La rampe*, págs. 144-147).

mas», una visual y una sonora, con una fractura, un intersticio, un corte irracional entre las dos.⁴⁹ Dice Marguerite Duras acerca de *La femme du Gange*: «Son dos films, el film de la imagen y el film de las voces. (...) Los dos films están ahí, de una total autonomía (...). [Las voces] tampoco son voces en off, en la acepción habitual del término: no facilitan el desenvolvimiento del film, por el contrario, lo obstruyen, lo perturban. No se las debería ligar al film de la imagen.»⁵⁰ Es que, por otra parte y al mismo tiempo, la segunda maldición de Balazs también se disipa: él reconocía la existencia de primeros planos sonoros, fundidos, etcétera, pero excluía cualquier posibilidad de encuadre sonoro, porque, según decía, el sonido no tenía lados.⁵¹ Sin embargo, el encuadre visual ahora se define menos por la elección de un lado preexistente del objeto visible, que por la invención de un punto de vista que desconecta los lados o que instaura un vacío entre ellos, de tal manera que es posible extraer un espacio puro, un espacio cualquiera, del espacio dado en los objetos. Un encuadre sonoro se definirá por su cuenta por la invención de un puro acto de habla, de música o hasta de silencio, que debe extraerse del continuo audible dado en los ruidos, los sonidos, las palabras y las músicas. Así pues, ya no hay fuera de campo, como no hay sonidos en off para poblarlo, puesto que las dos formas de fuera de campo y las distribuciones sonoras correspondientes, eran aún pertenencias de la imagen visual. Pero ahora la imagen visual ha renunciado a su exterioridad, se ha separado del mundo y ha conquistado su envés, se ha liberado de lo que dependía de ella. Paralelamente, la imagen sonora ha sacudido su propia dependencia, se ha vuelto autónoma, ha conquistado su encuadre. A la exterioridad de la imagen visual como única encuadrada (fuera de campo) le sustituyó «el intersticio entre dos encuadres, el visual y el sonoro», el corte irracional entre dos imágenes, la visual y la sonora. Esto es lo que define a nuestro juicio el segundo estadio del cine sonoro (y sin duda este segundo estadio nunca habría nacido sin la televisión, lo que lo hacía posible era la televisión; pero como la televisión renunciaba a la

49. KANT es quien crea la distinción «autonomía-heautonomía» en otro contexto (véase *Crítica del juicio*, introducción, § V).

50. MARGUERITE DURAS, *Nathalie Granger*, seguido de *La femme du Gange*, Gallimard, págs. 103-104.

51. BALAZS, *Le cinéma*, cap. XVI.

mayoría de sus propias posibilidades creadoras, y ni siquiera las comprendía, hacía falta el cine para darle una lección pedagógica, hacían falta grandes autores de cine para demostrar lo que ella podía, lo que ella podría; si es verdad que la televisión mata al cine, el cine no cesa en cambio de resucitar a la televisión, no sólo porque la alimenta con sus films sino porque los grandes autores de cine inventan la imagen audio-visual, imagen que ellos están prontos para «devolver» a la televisión, si ésta les da la oportunidad, como se ve en la obra final de Rosellini, en las intervenciones de Godard, en las intenciones constantes de Straub, o bien en Renoir, en Antonioni...).

Nos encontramos entonces ante dos problemas. Según el primero, si es verdad que el encuadre sonoro consiste en desprender un acto de habla o de música puros, ¿en qué consiste ese acto en las condiciones creadoras del cine? Se le podrá llamar «enunciado o enunciación propiamente cinematográficos». Pero al mismo tiempo, es evidente que la cuestión va más allá del cine. La sociolingüística se interesó mucho en los actos de habla y en sus posibilidades de clasificación. El cine parlante, por su historia, y sin quererlo, ¿no propone una clasificación que podría resurgir en otro ámbito y tendría una importancia filosófica? El cine nos invitaba a distinguir actos de habla interactivos, sobre todo en el sonido in y en el sonido off relativo; actos de habla reflexivos, sobre todo en el sonido off absoluto; por último, actos de habla más misteriosos, actos de fabulación, «flagrantes delitos de leyendar», que serían puros en cuanto que serían autónomos y ya no pertenecerían a la imagen visual.⁵² Por tanto, el primer problema es saber cuál es la naturaleza de estos actos puros cinematográficos. Y el segundo problema sería éste: cuando los actos de habla se suponen puros, es decir cuando ya no son meramente componentes o dimensiones de la imagen visual, el estatuto de la imagen cambia, porque lo visual y lo sonoro

52. En el campo de la lingüística, no nos referimos al análisis de las dimensiones del acto de habla, según Austin y sus sucesores, sino a las clasificaciones de estos actos como «funciones» o «potencias» del lenguaje (Malinowski, Firth, Marcel Cohen). Se hallará el estado de la cuestión en DUCROT y TOSDOZOV, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, págs. 87-91. Ed. castellana: *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, siglo XXI, 1974. La distinción tripartita que proponemos, con el interactivo, el reflexivo y el fabulativo, nos parece fundada en el cine pero con una extensión posible más general.

han pasado a ser dos componentes autónomos de una misma imagen verdaderamente audio-visual (por ejemplo, Rossellini). Pero no podemos detener este movimiento: lo visual y lo sonoro darán lugar a dos imágenes heautónomas, una imagen auditiva y una imagen óptica, constantemente separadas, disociadas o desenganchadas por corte irracional entre las dos (Robbe-Grillet, Straub, Marguerite Duras). Sin embargo, la imagen ahora audio-visual no se fragmenta, gana por el contrario una nueva consistencia que depende de un vínculo más complejo entre la imagen visual y la imagen sonora. A tal extremo que no daremos crédito a lo declarado por Marguerite Duras respecto de *La femme du Gange*: las dos imágenes sólo estarían ligadas por una «concomitancia material», escritas las dos sobre la misma película y viéndose al mismo tiempo. Es una declaración humorística o provocativa, que además proclama lo que pretende negar, pues presta a cada una de las dos imágenes el poder de la otra. De lo contrario, no habría ninguna necesidad propia de la obra de arte, no habría más que contingencia y gratuidad, cualquier cosa sobre cualquier cosa, como en la masa de los malos films estetizantes o como Mitry reprocha a Marguerite Duras. La heautonomía de las dos imágenes no suprime sino que refuerza la naturaleza audio-visual de la imagen, consolida la conquista del audio-visual. El segundo problema atañe, pues, al vínculo complejo de las dos imágenes heterogéneas, no correspondientes, en disparidad: un nuevo entrelazamiento, un reencadenamiento específico.

Desprender el acto de habla puro, el enunciado propiamente cinematográfico o la imagen sonora, es el primer aspecto de la obra de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet: este acto debe ser arrancado de su soporte leído, texto, libro, cartas o documentos. Este arrancamiento no se realiza por arrebató ni por pasión; supone una cierta resistencia del texto, y mayor respeto aún por el texto, pero implica cada vez un esfuerzo especial por extraer de él el acto de habla. En *Chronik der Anna-Magdalena Bach*, la voz supuesta de Anna Magdalena hace oír las cartas del propio Bach y los testimonios de un hijo, a tal extremo que ella habla como Bach escribía y hablaba, accediendo con ello a una suerte de discurso indirecto libre. En *Fortini Cani*, el libro se ve, las páginas se ven, las manos que las vuelven, el autor Fortini que lee los pasajes que él mismo no eligió, pero esto diez

años después, reducido a «escucharse hablar», agobiado por la fatiga, con la voz pasando por el asombro, el estupor o la aprobación, el no reconocimiento o lo ya oído. Y, ciertamente, *Othon* no muestra ni el texto ni la representación teatral, pero los implica tanto más cuanto que la mayoría de los actores no dominan la lengua (acentos italianos, ingleses, argentino): lo que ellos arrancan de la representación es un acto cinematográfico, lo que arrancan del texto es un ritmo o un tempo, lo que arrancan del lenguaje es una «afasia». ⁵³ En *Della nube alla resistenza*, el acto de habla se extrae de los mitos («no, no quiero...»), y tal vez sólo sea en la segunda parte, moderna, cuando consigue vencer la resistencia del texto, del lenguaje preestablecido de los dioses. Hay siempre condiciones de extrañeza que van a desprender o, como dice Marguerite Duras, «encuadrar» el acto de habla puro. ⁵⁴ El propio Moisés es el heraldo de un Dios invisible o pura Palabra, que vence la resistencia de los antiguos dioses y ni siquiera se deja fijar en sus propias tablas. Y quizá lo que explica el encuentro de los Straub con Kafka es que también Kafka pensaba que teníamos tan sólo un acto de habla para vencer la resistencia de los textos dominantes, de las leyes preestablecidas, de los veredictos ya decididos. Pero, si esto es así, en *Moses und Aron*, en *Amerika, Klassenverhältnisse*, ya no alcanza con decir que el acto de habla debe arrancarse a lo que le resiste: es él el que resiste, *es él el acto de resistencia*. No desprendemos el acto de habla de lo que le resiste sin hacerlo a él mismo resistente, contra aquello que lo amenaza. El es la violencia que ayuda, «allí donde reina la violencia»: el *Hinaus!* de Bach. ¿No es acaso aquí donde el acto de habla se hace acto de música, en el «sprech-gesang» de Moisés, pero también en la ejecución de la música de Bach que se arranca a las partituras, más aún de lo que la voz de Anna Magdalena se arrancaba a las cartas y documentos? El acto de habla o de música es una lucha: debe

53. Acerca de la «desposesión» de la lengua y el «retorno a la afasia», véase STRAUB y HUILLET, entrevista a propósito de *Othon*, *Cahiers du cinéma*, n.º 224, octubre de 1970, y los comentarios de Jean Narboni, «La vicariance du pouvoir», que muestra de qué modo la escena teatral sigue estando «implicada» en su transformación cinematográfica, pág. 45. A propósito de *Fortini Cani*, NARBONI invocaba «la idea de un texto volviéndose contra sí mismo en la lectura» (n.º 275, pág. 13).

54. «Aquí el encuadre es el de la palabra» (en *Les films de J.-M. Straub et D. Huillet*, Goethe Institut, París, pág. 55).

ser económico e infrecuente, infinitamente paciente para imponerse a aquello que le resiste, pero extremadamente violento para ser él mismo una resistencia, un acto de resistencia.⁵⁵ Irresistiblemente, asciende.

En *Nicht versöhnt*, el acto de habla es el de la vieja, esta vez esquizofrénica más que afásica, ascendiendo hasta la imagen sonora del disparo final: «Yo observaba cómo desfilaba el tiempo; aquello hervía, se golpeaba, pagaba un millón por un caramelo y después no tenía ni una perra para un panecillo.» El acto de habla parece como colocado al sesgo sobre todas las imágenes visuales que él atraviesa, y que se organizan por su cuenta en otros tantos cortes geológicos, capas arqueológicas, en orden variable según las fracturas y las lagunas: Hindenburg, Hitler, Adenauer, 1910, 1914, 1942, 1945... Este es seguramente en los Straub el estatuto comparado de la imagen sonora y la imagen visual: la gente habla en un espacio vacío y, mientras la palabra asciende, el espacio se hunde en la tierra, y no deja ver sino que hace leer sus sepultamientos arqueológicos, sus espesores estratigráficos, certifica los trabajos que fueron necesarios y las víctimas que hubo que inmolar para fertilizar un campo, las luchas que se libraron y los cadáveres arrojados (*Della nube...*, *Fortini Cani*). La historia es inseparable de la tierra, la lucha de clases está bajo tierra y, si se quiere captar un acontecimiento, no hay que mostrarlo, no hay que pasar a lo largo del acontecimiento sino hundirse en él, pasar por todas las capas geológicas que son su historia interior (y no sólo un pasado más o menos lejano). No creo en los grandes acontecimientos ruidosos, decía Nietzsche. Captar un acontecimiento es rescatarlo de las capas mudas de la tierra que constituyen su verdadera continuidad, o que lo inscriben en la lucha de clases. La historia tiene algo de campesino. Ahora es por tanto la imagen visual, el paisaje estratigráfico el que resiste a su vez al acto de habla y le opone un apilamiento silencioso. Hasta las cartas, libros

55. STRAUB y HUILLET: «La dialéctica entre paciencia y violencia se esconde en el arte mismo de Bach.» E insisten en la necesidad de mostrar «gente haciendo música»: «Cada trozo de música que mostraremos será realmente ejecutado ante la cámara, tomado en sonido directo y filmado en un solo plano. El núcleo de lo que se mostrará durante un trozo musical es cada vez el modo en que se hace esa música. Puede ocurrir que esté introducido por una partitura, un manuscrito o una edición impresa original...» (Goethe Institut, págs. 12-14).

y documentos, aquello de lo que se arrancaba el acto de habla, han pasado al paisaje, con los monumentos, los osarios, las inscripciones lapidarias. La palabra «resistencia» tiene muchos sentidos en los Straub, y ahora es la tierra, es el árbol y la roca el que resiste al acto del habla, Moisés es el acto del habla o la imagen sonora, pero Aarón es la imagen visual, él «da a ver», y lo que él da a ver es la continuidad que viene de la tierra. Moisés es el nuevo nómada, aquel que no quiere otra tierra que la palabra de Dios siempre errante, pero Aarón quiere un territorio, y lo «lee» ya como la meta del movimiento. Entre los dos, el desierto, pero también el pueblo, que «falta todavía» y sin embargo ya está ahí. Aarón resiste a Moisés, el pueblo resiste a Moisés. ¿Qué elegirá el pueblo, la imagen visual o la imagen sonora, el acto de hablar o la tierra?⁵⁶ Moisés hunde a Aarón en la tierra, pero Moisés sin Aarón no tiene relación con el pueblo, con la tierra. Se puede decir que Moisés y Aarón son las dos partes de la Idea; sin embargo, estas partes nunca más formarán un todo sino una disyunción de resistencia, que debería impedir a la palabra ser despótica y a la tierra pertenecer, ser poseída, ser sometida a su última capa. Es como en Cézanne, el maestro de los Straub: por un lado la «testaruda geometría» de la imagen visual (el dibujo), que se hunde y hace leer los «asientos geológicos», por otro lado esa nube, esa «lógica aérea» (color y luz, decía Cézanne), pero también acto de habla que sube de la tierra hacia el sol.⁵⁷ Las dos trayectorias: «la voz viene del otro lado de la imagen». Una resiste a la otra, pero es en esta disyunción siempre recreada donde la historia bajo tierra cobra

56. Véase el análisis detallado de los roles de Moisés y Aarón, en la entrevista *Cahiers du cinéma*, n.º 258.

57. Sobre los dos momentos, su intercambio y su circulación en Cézanne, véase HENRI MALDINEY, *Regard, parole, espace, Age d'homme*, págs. 184-192. Ciertos comentaristas indicaron la riqueza de ambos momentos en los Straub, desde diferentes puntos de vista que siempre nos devuelven a Cézanne: la «mezcla activa entre dos pasiones, la política y la estética» (BIETTE, *Cahiers du cinéma*, n.º 332); o bien la doble composición, de cada plano y de la relación de los planos, «el eje y el aire» (MANFRED BLANK, n.º 305). Este último texto presenta un análisis del «sistema» en *Della nube alla resistenza*: «Mientras todo esto se filmaba, el sol se movió del este hacia el oeste y alumbró a las personas, que siempre vemos en el mismo lugar, desde otro ángulo para cada plano. (...) Y este sol es el fuego, el fuego que anda por la tierra y que despierta a la tierra, es una puesta de sol y un plano paralelo al plano del campo.» Los Straub citan a menudo la frase de Cézanne: «Mirad esa montaña, antes era fuego.»

un valor estético emotivo, y donde el acto de habla hacia el sol cobra un valor político intenso. Los actos de habla del nómada (Moisés), del bastardo (*Della nube...*), del exiliado (*Amerika...*) son actos políticos, y por eso eran desde el comienzo actos de resistencia. Si los Straub titulan el film tomado de *Amerika, Klassenverhältnisse*, es porque, desde el principio, el héroe asume la defensa del hombre subterráneo, el chófer de abajo, y después debe enfrentar la maquinación de la clase superior que lo separa de su tío (la entrega de la carta): el acto de habla, la imagen sonora, es acto de resistencia, tanto como en Bach, quien trastornaba la repartición de lo profano y lo sagrado, tanto como en Moisés, quien transformaba la de los sacerdotes y el pueblo. Pero, inversamente, la imagen visual, el paisaje telúrico desarrolla toda una potencia estética que descubre las capas de historia y de luchas políticas sobre las cuales se edificó. En *Toute révolution est un coup de dés*, unas personas recitan el poema de Mallarmé sobre la colina del cementerio donde están sepultados los cadáveres de los héroes de la Comuna: se reparten los elementos del poema según su carácter tipográfico, como otros tantos objetos desenterrados. Hay que mantener a la vez que la palabra crea el acontecimiento, lo alza, y que el acontecimiento silencioso está cubierto por la tierra. El acontecimiento es siempre la resistencia, entre lo que el acto de habla arranca y lo que la tierra sepulta. Es un ciclo del cielo y de la tierra, de la luz exterior y del fuego subterráneo, y más aún de lo sonoro y lo visual, que no rehace jamás un todo sino que constituye cada vez la disyunción de las dos imágenes al mismo tiempo que su nuevo tipo de relación, una relación de inconmensurabilidad muy precisa, no una ausencia de relación.

Lo que constituye a la imagen audio-visual es una disyunción, una disociación de lo visual y lo sonoro, cada uno heautónomo, pero al mismo tiempo una relación inconmensurable o un «irracional» que los liga entre sí sin formar un todo, sin proponerse el menor todo. Es una resistencia surgida del derrumbe del esquema sensoriomotor y que separa la imagen visual y la imagen sonora pero las coloca tanto más en una relación no totalizable. Marguerite Duras avanzará cada vez más en esta dirección: centro de una trilogía, *India Song* establece un extraordinario equilibrio metaestable entre una imagen sonora que nos hace oír todas las voces (in y off, relativas y absolutas,

atribuibles y no atribuibles, todas rivalizando y conspirando, ignorándose, olvidándose, sin que ninguna tenga la omnipotencia o la última palabra), y una imagen visual que nos hace leer una estratigrafía muda (personajes que mantienen la boca cerrada incluso cuando hablan desde el otro lado, a tal punto que lo que dicen está ya en pretérito perfecto, mientras que el lugar y el acontecimiento, el baile de la embajada, son la capa muerta que cubre un antiguo estrato ardiente, el otro baile en otro lugar).⁵⁸ En la imagen visual descubrimos la vida bajo las cenizas o detrás de los espejos, así como en la imagen sonora extraemos un acto de habla puro, pero polívoco, que se separa del teatro y se arranca de la escritura. Las voces «intemporales» son como cuatro lados de una entidad sonora que se confronta con la entidad visual: lo visual y lo sonoro son las perspectivas sobre una historia de amor, al infinito, la misma y empero diferente. Antes de *India Song*, *La femme du Gange* ya había fundado la heautonomía de la imagen sonora sobre las dos voces intemporales, y definido el final del film cuando lo sonoro y lo visual «se tocan» en el punto al infinito del que ellos son las perspectivas, perdiendo sus lados respectivos.⁵⁹ Y, después, *Son nom de Venise dans Calcuta désert* insistirá sobre la heautonomía de una imagen visual devuelta a las ruinas, desprendiendo un estrato aún más antiguo como un nombre de soltera bajo el nombre de casada, pero tendiendo siempre a un fin, cuando toque el punto común de las dos imágenes, al infinito (es como si lo visual y lo sonoro se completaran con lo táctil, con la «juntura»). *Le camion* puede devolver un cuerpo a las voces, en la trasera, pero en la medida en que lo visible se desincorporiza

58. *India Song* forma parte de los films que suscitaron gran número de comentarios sobre la relación visual-sonora: especialmente PASCAL BONITZER (*Le regard et la voix*, págs. 148-153); DOMINIQUE NOGUEZ (*Eloge du cinéma expérimental*, Centre Georges Pompidou, págs. 141-149); DIONYS MASCOLO (en *Marguerite Duras*, Albatros, págs. 143-156). Esta última obra contiene también artículos esenciales sobre *La femme du Gange*, por Joël Farges, Jean-Louis Libois y Catherine Weinzaepflen.

59. Marguerite Duras, *Nathalie Granger*, seguido de *La femme du Gange*: cuando «el film de la imagen» y «el film de las voces», sin recordarse, toca cada uno por su cuenta el punto infinito que constituye su «junta», los dos «mueren», al mismo tiempo que sus lados respectivos se aplastan (MARGUERITE DURAS asigna este punto en *La femme du Gange*, págs. 183-184; de todas formas, el film prosigue, como si hubiera un «plus» o una supervivencia, que serán reinvestidos en el film siguiente, doble a su vez).

o se vacía (la cabina delantera, el trayecto, las apariciones del camión fantasma): «Ya no hay más que lugares de una historia, ni hay otra historia que la que no tiene lugar.»⁶⁰

Los primeros films de Marguerite Duras estaban marcados por todas las potencias de la casa, o del conjunto parque-casa, miedo y deseo, hablar y callar, salir y entrar, crear el acontecimiento y sepultarlo, etc. Marguerite Duras era una gran cineasta de la casa, tema tan importante en el cine, no sólo porque las mujeres «habitan» las casas, en todos estos sentidos, sino porque las pasiones «habitan» a las mujeres: así *Détruire dit-elle*, y sobre todo *Nathalie Granger* y, más tarde aún, *Vera Baxter*. ¿Pero por qué ve ella en *Vera Baxter* una regresión de su obra, tanto como en *Nathalie Granger* una preparación para la trilogía que le seguiría? No es la primera vez que un artista considera que lo que ha conseguido plenamente es sólo un paso, hacia adelante o hacia atrás, en relación con un fin más profundo. En el caso de Marguerite Duras, la casa deja de satisfacerla porque no puede determinar más que una autonomía de los componentes visual y sonoro para una misma imagen audio-visual (la casa es todavía un lugar, un locus, en el doble sentido de palabra y de espacio). Pero ir más allá, alcanzar la heautonomía de una imagen sonora y de una imagen visual, hacer de las dos imágenes las perspectivas de un punto común situado al infinito, esta nueva concepción del corte irracional no puede realizarse en la casa, ni tampoco con ella. Sin duda la casa-parque tenía ya la mayoría de las propiedades de un espacio cualquiera, los vacíos y las desconexiones. Pero era menester dejar la casa, abolir la casa, para que el espacio cualquiera no pudiese construirse más que en la huida, al mismo tiempo que el acto de habla debía «salir y huir». Sólo en la fuga los personajes debían reunirse, y responderse. Había que presentar lo inhabitable, hacer inhabitable el espacio (playa-mar en lugar de casa-parque), para que adquiriera una heautonomía, comparable a la del acto de habla que a su vez se ha tornado inatribuible: una historia que ya no tiene lugar (imagen sonora) para lugares que ya no tienen historia (imagen visual).⁶¹ Y sería este nuevo

60. YOUSSEF ISHAGPOUR, *D'une image à l'autre*, Médiations, pág. 285 (esta fórmula se extrajo de un examen detallado de la obra de Duras, págs. 225-298).

61. MARGUERITE DURAS habla del «desplazamiento del espacio en India

trazado del corte irracional, esta nueva manera de concebirlo, lo que constituiría la relación audio-visual.

En la disyunción de la imagen sonora que se ha vuelto puro acto de habla y de la imagen visual que se ha vuelto legible o estratigráfica, ¿en qué se distinguen la obra de Marguerite Duras y la de los Straub? Una primera diferencia sería que, para Duras, el acto de habla a alcanzar es el amor entero o el deseo absoluto. El es quien puede ser silencio, o canto, o grito, como el grito del vicecónsul en *India Song*.⁶² El es quien rige la memoria y el olvido, el sufrimiento y la esperanza. Y sobre todo él es la fabulación creadora coextensiva a todo el texto del que se arranca, constituyendo una escritura infinita más profunda que la escritura, una lectura ilimitada más profunda que la lectura. La segunda diferencia radica en una liquidez que caracteriza cada vez más la imagen visual de Marguerite Duras: es la humedad tropical india que sube del río pero que se extiende también por la playa y por el mar; es la humedad normanda que atraía ya *Le camion* de la Beauce hasta el mar; y la sala desafectada de *Agatha* es menos una casa que un lento buque fantasma avanzando por la playa, mientras transcurre el acto de habla (de él saldrá *L'homme atlantique* como derivación natural). Que Marguerite Duras realice estas marinas tiene grandes consecuencias: no sólo porque con ello se enrola en lo más importante de la escuela francesa, el gris del día, el movimiento específico de la luz, la alternancia de la luz solar y la lunar, el sol que se pone en el agua, la percepción líquida. Sino también porque la imagen visual, a diferencia de los Straub, tiende a desbordar sus valores estratigráficos o «arqueológicos» hacia una serena potencia fluvial y marítima que vale para lo eterno, que mezcla los estratos y se lleva las estatuas. No somos devueltos a la tierra, sino al mar. Las cosas se borran bajo la marea, más que sepultarse en la tierra seca. El comienzo de *Aurélia Steiner* parece comparable al de *Della nube...*: se trata de arrancar el acto de habla al mito, el acto de fabulación a la fábula; pero las estatuas dan paso al travelling de la delantera de un coche, des-

Song, y sobre todo de «la inhabitación de los lugares» en *Son nom de Venise...*: Marguerite Duras, págs. 21, 94. ISHAGHPOUR analiza este «abandono del hábitat» desde *La femme du Gange*, págs. 239-240.

62. VIVIANE FORRESTER, «Territoires du cri», en Marguerite Duras, págs. 171-173.

pués a la chalana fluvial, después a los planos fijos de las olas.⁶³ En síntesis, la legibilidad propia de la imagen visual deviene oceanográfica más que telúrica y estratigráfica. *Agatha et les lectures illimitées* remite la lectura a esa percepción marina más profunda que la de las cosas y al mismo tiempo remite la escritura a ese acto de habla más profundo que un texto. Cinematográficamente, Marguerite Duras es comparable a un gran pintor que dijera: si tan sólo lograra captar una ola, nada más que una ola, o incluso un poco de arena mojada... Aún habría una tercera diferencia, ligada sin duda a las dos precedentes. En los Straub, la lucha de clases es la relación que no cesa de circular entre las dos imágenes incommensurables, la visual y la sonora, la imagen sonora que no arranca el acto de habla al discurso de los dioses o de los patronos sin la intercesión de alguien que podremos calificar de «traidor a su propia clase» (es el caso de Fortini, pero también podríamos decirlo de Bach, de Mallarmé, de Kafka), y la imagen visual que no toma sus valores estratigráficos sin que la tierra sea alimentada por luchas obreras y sobre todo campesinas, todas las grandes resistencias.⁶⁴ Ello explica que los Straub puedan presentar su obra como profundamente marxista, aun con la presencia del bastardo o del exiliado (incluso en la purísima relación de clases que anima *Amerika*). Pero, alejada del marxismo, Marguerite Duras no se contenta con personajes que serían traidores a su propia clase sino que convoca a los que están fuera de las clases, a la mendiga y los leprosos, al vicecónsul y el niño, a los representantes de comercio y los gatos, para formar con ellos una «clase de la violencia». Esta clase de la violencia, introducida ya en *Nathalie Granger*, no tiene por función ser vista en imágenes brutales; cumple a su vez la función de circular entre las dos suertes de imágenes y de ponerlas en contacto, el acto absoluto de la palabra-deseo en la imagen sonora, la potencia ilimitada del río-océano en la imagen visual: la mendiga del Ganges en el cruce del río y el canto.⁶⁵

63. Véase el análisis de NATHALIE HEINICH, sobre la complementariedad río-palabra, *Cahiers du cinéma*, n.º 307, págs. 45-47.

64. A la pregunta «¿El texto de Fortini no es autoritario?», STRAUB responde: «Esa lengua es la de una clase en el poder, pero no obstante una lengua de alguien que ha traicionado a esa clase tanto cuanto podía...» (*Conférence de presse*, Pesars 1976; y también «todos los caracteres de las guerras campesinas tienen algo en común con estos paisajes»).

65. MARGUERITE DURAS propone la noción, o mejor dicho «el sentimien-

Así pues, en el segundo estadio, lo parlante y lo sonoro dejan de ser un componente de la imagen visual: lo visual y lo sonoro devienen dos componentes autónomos de una imagen audio-visual o, más aún, dos imágenes heautónomas. Podríamos decir, con Blanchot: «hablar no es ver». Parece aquí que hablar deja de ver, de hacer ver y hasta de ser visto. Sin embargo, es necesaria una primera observación: hablar no rompe con sus ataduras visuales más que si renuncia a su propio ejercicio habitual o empírico, si consigue volverse hacia un límite que es a la vez como lo indecible y que sin embargo no puede ser sino hablado («palabra diferenté, que surge de uno y otro lado y ella misma difiriendo de hablar...»). Si el límite es el acto de habla puro, éste puede tomar también el aspecto de un grito, de sonidos musicales o no musicales, estando constituido el conjunto de la serie por elementos independientes, cada uno de los cuales, de uno y otro lado, puede constituir a su vez un límite con respecto a las posibilidades de recorte, de inversión, de retrogradación, de anticipación. El continuo sonoro cesa, pues, de diferenciarse según las pertenencias de la imagen visual o según las dimensiones del fuera de campo, y la música ya no asegura una presentación directa de un todo supuesto. Este continuo obtiene ahora el valor de innovación reivindicado por Maurice Fano en los films de Robbe-Grillet (especialmente en *L'homme qui ment*): él asegura la heautonomía de las imágenes sonoras, y debe alcanzar a un tiempo el acto de habla como límite, que no consiste forzosamente en una palabra en sentido estricto, y la organización musical de la serie, que no consiste forzosamente en elementos musicales (asimismo, en Marguerite Duras, se confrontará la música con la organización de las voces y con el acto absoluto de deseo, grito del vicecónsul o voz abrasada en *La femme du Gange*, o bien, en Straub, la organización de las palabras de Anna Magdalena con la ejecución de la música y el grito de Bach...). Pero sería erróneo inferir de ello el predominio de lo sonoro en el cine moderno. En efecto, la misma observación cabe para la imagen visual: ver no conquista una heautonomía más que si se arranca a su ejercicio empírico y se

to fugitivo de una clase de la violencia», en *Nathalie Granger*, pág. 76, pág. 95 (y pág. 52 sobre la situación muy particular del viajante de comercio). BONITZER comenta esta clase de la violencia en *India Song*, que reúne a «leprosos, mendigos y vicecónsules»: págs. 152-153.

traslada a un límite que es a la vez algo invisible y que sin embargo no puede sino ser visto (una especie de videncia, que difiere de ver y que pasa por los espacios cualesquiera, vacíos o desconectados).⁶⁶ Es la visión de un ciego, de Tiresias, como la palabra era la de un afásico o un amnésico. Desde este momento, *ninguna de las dos facultades se eleva al ejercicio superior sin alcanzar el límite que la separa de la otra, pero que la vincula con la otra separándola*. Lo que la palabra profiere es asimismo lo invisible que la vista no ve más que por videncia, y, lo que la vista ve, es lo que la palabra profiere de indecible. Marguerite Duras podrá invocar las «voces que ven», y hacerles decir tan a menudo «yo veo», «yo veo sin ver, sí es eso». La fórmula general de Philippon, filmar la palabra como algo visible, sigue siendo válida, pero tanto más cuanto que ver y hablar adquieren de este modo un nuevo sentido. Cuando la imagen sonora y la imagen visual devienen heautónomas, no por ello dejan de constituir una imagen audio-visual, tanto más pura cuanto que la nueva correspondencia nace de las formas determinadas de su no correspondencia: el límite de cada una es lo que la relaciona con la otra. No es una construcción arbitraria sino muy rigurosa, como en *La femme du Gange*, la que hace que mueran al tocarse, pero no se tocan sino en el límite que las mantiene separadas, «infranqueable por esta razón, siempre franqueado sin embargo por ser infranqueable». La imagen visual y la imagen sonora guardan, pues, una relación especial, una relación indirecta libre. Ya no estamos, en efecto, en el régimen clásico donde un todo interiorizaría las imágenes y se exteriorizaría en las imágenes, constituyendo una representación indirecta del tiempo y pudiendo recibir de la música una presentación directa. Ahora, la que se ha hecho directa es una imagen-tiempo por sí misma, con sus dos caras disimétricas, no totalizables, mortales al tocarse, la de un afuera más lejano que cualquier exterior, la de un adentro más profundo que cualquier interior, aquí donde se eleva y se arranca una palabra musical, allí donde lo visible se oculta o se sumerge.⁶⁷

66. BLANCHOT, *L'entretien infini*, «Parler ce n'est pas voir», págs. 35-46. Este tema es constante en Blanchot, pero el texto que citamos es sin duda el más condensado. Se observará tanto mejor el papel que Blanchot concede a la vista, del otro lado, pero de una manera ambigua o secundaria.

67. Acerca de la concepción práctica del «continuo» sonoro y los aspectos de su novedad, en Fano, véase especialmente GARDIES, *Le cinéma*

de Robbe-Grillet, págs. 85-88. Sobre el tratamiento de un continuo sonoro en *Prénom Carmen* de Godard, véase «Les mouettes du pont d'Austerlitz», entrevista de François Musy, *Cahiers du cinéma*, n.º 355, enero de 1984. Nuestro problema del encuadre sonoro no es abordado directamente por estos autores, aunque avancen en la solución de una manera decisiva. Más generalmente, los estudios técnicos parecen en este aspecto estar en retraso (aparte de DOMINIQUE VILLAIN, *L'œil à la caméra*, que plantea directamente la cuestión, cap. IV). Nosotros pensamos que un encuadre sonoro se puede definir tecnológicamente por: 1.º la multiplicidad de micrófonos y su diversidad cualitativa; 2.º los filtros, correctores o de corte; 3.º la reverberación y la absorción; 4.º la estereofonía, en la medida en que deja de ser un posicionamiento en el espacio para tornarse exploración de una densidad o de un volumen temporal sonoros. Es indudable que se puede obtener un encuadre del sonido con medios artesanales; pero sólo porque se habrá sabido producir efectos comparables a los de los medios tecnológicos modernos. Lo importante es que los medios intervengan desde la toma de sonido, y no solamente en la mezcla y en el montaje; por otra parte, la diferencia es cada vez más relativa. Quien se encuentra más adelantado es Glenn Gould, no sólo en cuanto a un montaje sonoro sino también para un encuadre, que realiza en la radio (véase el film *Radio as music*). Habría que hacer un paralelo entre la concepción de Fano y la de Gould. Ambas implican una concepción nueva de la música, que deriva de Berg para Fano y de Schoenberg para Gould. Según Gould, y también Cage, se trata cabalmente de encuadrar, de inventar un encuadre sonoro activo para todo lo que nos rodea auditivamente, para todo lo que el medio circundante pone a nuestra disposición. Véase *The Glenn Gould reader*, Knopf, Nueva York; y GEOFFROY PAYSANT, *Glenn Gould, un homme du futur*, cap. IX, quien en sus análisis comete el único error de dar preponderancia a las operaciones de montaje del sonido a expensas de las de encuadre.

10. Conclusiones

1

El cine no es lengua, universal o primitiva, ni siquiera lenguaje. Saca a luz una materia inteligible que es como un presupuesto, una condición, un correlato necesario a través del cual el lenguaje construye sus propios «objetos» (unidades y operaciones significantes). Pero este correlato, aun inseparable, es específico: consiste en movimientos y procesos de pensamiento (imágenes prelingüísticas), y en puntos de vista tomados sobre estos movimientos y procesos (signos presignificantes). Constituye toda una «psicomecánica», el autómeta espiritual, o el enunciable de una lengua, que posee su lógica propia. La lengua extrae de él enunciados de lenguaje con unidades y operaciones significantes, pero el propio enunciable, sus imágenes y sus signos, son de otra naturaleza. Sería lo que Hjelmslev llama «materia» no lingüísticamente formada, mientras que la lengua opera por forma y substancia. O, mejor dicho, es el significable primero, anterior a cualquier significancia del que Gustave Guillaume hacía la condición de la lingüística.¹ Se comprende entonces la ambigüedad que recorre a la semiótica y a la semiología: la semiología, de inspiración lingüística, tiende a

1. Se hallará a este respecto una excelente presentación general de la obra de Guillaume en ALAIN REY, *Théories du signe et du sens*, Klincksieck, II, págs. 262-264. ORTIGUES efectúa un análisis más pormenorizado en *Le discours et le symbole*, Aubier.

cerrar sobre sí al «significante», y a separar al lenguaje de las imágenes y los signos que constituyen su materia prima.² Por el contrario, se llama semiótica a la disciplina que no considera al lenguaje sino en relación con esta materia específica, imágenes y signos. Indudablemente, cuando el lenguaje se apodera de la materia o del enunciable, forma con él enunciados propiamente lingüísticos que ya no se expresan en imágenes o en signos. Pero los enunciados se reinvierten a su vez en imágenes y signos, y suministran de nuevo el enunciable. Hemos pensado que el cine, precisamente por sus virtudes automáticas o psicomecánicas, era el sistema de las imágenes y signos prelingüísticos, y que retomaba los enunciados en imágenes y signos propios de ese sistema (la imagen leída del cine mudo, el componente sonoro de la imagen visual en el primer estadio del parlante, la imagen sonora misma en el segundo estadio del parlante). Esto explica por qué el corte del cine mudo al parlante nunca pareció ser lo esencial en la evolución del cine. Nos pareció esencial, en cambio, en este sistema de imágenes y signos, distinguir dos tipos de imágenes con sus signos correspondientes, las imágenes-movimiento, y las imágenes-tiempo, que sólo posteriormente iban a surgir o a desarrollarse. Las kinoestructuras y las cronogénesis son los dos capítulos sucesivos de una semiótica pura.

El cine considerado como psicomecánica, o autómatas espiritual, se refleja en su propio contenido, sus temas, sus situaciones, sus personajes. Pero la relación no es simple, porque esta reflexión da lugar a oposiciones, inversiones, tanto como a resoluciones o reconciliaciones. El autómatas siempre ha tenido dos sentidos coexistentes, complementarios, aun cuando entraran en lucha. Por un lado, es el gran autómatas espiritual que señala el ejercicio más elevado del pensamiento, la manera en que el pensamiento piensa y se piensa él mismo, en el fantástico esfuerzo de una autonomía; esto es lo que lleva a Jean-Louis Schefer a acreditar al cine un gigante detrás de nuestras cabezas, ludión, maniquí o máquina, hombre mecánico y sin nacimiento que pone al mundo en suspenso.³ Pero, por otro lado,

2. Sobre la tendencia a eliminar la noción de signo, véase DUCROT y TODOROV, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, págs. 438-453. CHRISTIAN METZ participa de esta tendencia (*Langage et cinéma*, Albatros, pág. 146).

3. JEAN-LOUIS SCHEFER, *L'homme ordinaire du cinéma*, Cahiers du cinéma-Gallimard.

el autómeta es también el autómeta psicológico, que ya no depende del exterior porque es autónomo pero también porque está desposeído de su propio pensamiento, y obedece a una huella interior que se desarrolla solamente en visiones o en acciones rudimentarias (del soñador al sonámbulo e, inversamente, por intermedio de la hipnosis, la sugestión, la alucinación, la idea fija, etc.).⁴ Hay aquí algo que es propio del cine y que no tiene nada que ver con el teatro. Si el cine es el automatismo convertido en arte espiritual, es decir, primeramente la imagen-movimiento, se confronta con los autómetas no accidentalmente sino esencialmente. La escuela francesa no perderá nunca su afición a los autómetas pendulares y a los personajes de relojería, pero se confrontará también con las máquinas motrices, como la escuela americana o la escuela soviética. El conjunto hombre-máquina variará según los casos, pero siempre para plantear la cuestión del futuro. Y es posible que el maquinismo llegue hasta tal punto al corazón del hombre que despierte las más antiguas potencias, y que la máquina motriz se confunda con un puro y simple autómeta psicológico, al servicio de un temible orden nuevo: es el cortejo de los sonámbulos, alucinados, magnetizadores-magnetizados del expresionismo, desde *El gabinete del Dr. Caligari* hasta *El testamento del Dr. Mabuse*, pasando por *Metrópolis* y su robot. El cine alemán convocaba a las potencias primitivas, pero quizá era el que mejor estaba colocado para anunciar algo que iba a cambiar al cine, a «realizarlo» atrocemente y también a modificar sus datos de partida.

El libro de Krackauer, *De Caligari a Hitler*, tiene el interés de mostrar en qué forma el cine expresionista reflejaba el ascenso del autómeta hitleriano en el alma alemana. Pero este punto de vista era todavía exterior, mientras que el artículo de Walter Benjamin se instalaba en el interior del cine para demostrar de qué modo el arte del movimiento automático (o, como él decía de manera ambigua, el arte de reproducción) debía coincidir con la automatización de las masas, la puesta en escena de Estado, la política convertida en «arte»: Hitler como cineasta... Y es verdad que, hasta el final, el nazismo se piensa

4. Son los dos estados extremos del pensamiento, el autómeta espiritual de la lógica, invocado por Spinoza y Leibniz, el autómeta psicológico de la psiquiatría, estudiado por Janet.

en competencia con Hollywood. Los esponsales revolucionarios de la imagen-movimiento con un arte de las masas transformadas en sujeto quedaban rotos, dejando lugar a las masas sojuzgadas como autómatas psicológico, y a su jefe como gran autómatas espiritual. Es lo que lleva a Syberberg a decir: la culminación de la imagen-movimiento está en Leni Riefenstahl; y, si el cine ha de librar un juicio contra Hitler, será en el interior del cine, contra Hitler cineasta, para «vencerlo cinematográficamente, volviendo sus armas contra él».⁵ Es como si Syberberg experimentara la necesidad de añadir una segunda parte al libro de Krackauer, pero esta segunda parte sería un film: no ya de Caligari (o de un film de Alemania) a Hitler, sino de Hitler a *Hitler, ein Film aus Deutschland*, cumpliéndose el cambio en el interior del cine, contra Hitler pero también contra Hollywood, contra la violencia representada, contra la pornografía, contra el comercio... Pero, ¿a qué precio? Sólo se hallará una verdadera psicomecánica si se la funda en «asociaciones nuevas», reconstituyendo el gran autómatas mental cuyo lugar Hitler ocupó, resucitando los autómatas psicológicos a los que él sojuzgó. Habrá que renunciar a la imagen-movimiento, es decir, al vínculo que el cine había introducido desde el comienzo entre el movimiento y la imagen, para liberar otras potencias que mantenía supeditadas a él y que no habían tenido tiempo para desplegar sus efectos: la proyección, la transparencia.⁶ Se trata incluso de un problema más general: porque la proyección, la

5. Véase SERGE DANÉY, *La rampe*, «L'Etat-Syberberg», pág. 111 (y pág. 172). El análisis de Danéy se funda aquí en numerosas declaraciones del propio Syberberg. Syberberg se inspira en Benjamin, pero va más allá al lanzar el tema «Hitler como cineasta». BENJAMIN sólo señalaba que «la reproducción en masa», en el campo del arte, hallaba su objeto privilegiado en «la reproducción de las masas», grandes cortejos, mítines, manifestaciones deportivas, finalmente guerra («L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique», en *Poésie et révolution*, Denoël, II).

6. Syberberg no parte como Benjamin de la idea de artes de reproducción, sino de la idea del cine en cuanto arte de la imagen-movimiento: «Durante mucho tiempo se partió del presupuesto que dejaba entender que hablar de cine era hablar de movimiento», imagen móvil, cámara móvil y montaje. Piensa que la culminación de este sistema es Leni Riefenstahl, y su «maestro que se disimulaba ahí detrás». «Pero se olvidaba que en la cuna del cine había habido además otra cosa, la proyección, la transparencia»: otro tipo de imagen, que implica «movimientos lentos y controlables», capaz de llevar la contradicción al sistema del movimiento, o de Hitler-cineasta. Véase Syberberg, número especial de *Cahiers du cinéma*, febrero de 1980, pág. 86.

transparencia, no son más que medios técnicos que portan directamente consigo a la imagen-tiempo, que sustituyen la imagen-movimiento por la imagen-tiempo. El decorado se transforma, pero lo que sucede es que «el espacio aquí nace del tiempo» (*Parsifal*). ¿Un nuevo régimen de la imagen, tanto como del automatismo?

Indudablemente, se impone un retorno al punto de vista extrínseco: la evolución tecnológica y social de los autómatas. Los autómatas de relojería, pero también los autómatas motores, los autómatas de movimiento, en suma, dejaban su sitio a una nueva raza, informática y cibernética, autómatas de cálculo y de pensamiento, autómatas de regulación y feed-back. El poder también invertía su figura y, en lugar de converger hacen un jefe único y misterioso, inspirador de los sueños, regulador de las acciones, se diluía en una red de información donde unos «decididores» administraban su régimen, su tratamiento, su stock, a través de encrucijadas de insomnes y videntes (por ejemplo, el complot mundial que hemos visto en Rivette, o el *Alphaville* de Godard, el sistema de escucha y de vigilancia en Lumet, pero sobre todo la evolución de los tres Mabuse de Lang, el tercer Mabuse, el Mabuse del retorno a Alemania, después de la guerra).⁷ Y, con formas a menudo explícitas, los nuevos autómatas iban a poblar el cine, para lo mejor y para lo peor (lo mejor sería el gran ordenador de Kubrick en *2001*), y a restituirle, sobre todo con la ciencia-ficción, la posibilidad de inmensas puestas en escena que el callejón sin salida de la imagen-movimiento había eliminado provisionalmente. Pero nuevos autómatas no invaden el contenido sin que un nuevo automatismo consolide una mutación de la forma. La figura moderna del autómata es el correlato de un automatismo electrónico. La imagen electrónica, es decir, la de televisión o vídeo, la imagen numérica naciente, iba o bien a transformar al cine o bien a reemplazarlo, a sellar su muerte. No pretendemos efectuar un análisis de las nuevas imágenes, tarea que desbordaría nuestro proyecto, pero sí indicar ciertos efectos cuya relación con la imagen cinematográfica es necesario dilucidar.⁸ Las nuevas imá-

7. Véase PASCAL KANE, «Mabuse et le pouvoir», *Cahiers du cinéma*, n.º 309, marzo de 1980.

8. Sobre las diferencias no sólo técnicas sino fenomenológicas entre los tipos de imagen, acúdase particularmente a los estudios de JEAN-PAUL

genes ya no tienen exterioridad (fuera de campo), y tampoco se interiorizan en un todo: poseen más bien un derecho y un revés, son reversibles y no superponibles, tienen algo así como el poder de volverse sobre sí mismas. Son objeto de una reorganización perpetua donde una nueva imagen puede nacer de cualquier punto de la imagen precedente. La organización del espacio pierde con ello sus direcciones privilegiadas, y ante todo el privilegio de la vertical, aún sostenido por la posición de la pantalla, en provecho de un espacio omnidireccional que no cesa de modificar sus ángulos y sus coordenadas, de intercambiar la vertical y la horizontal. Y la propia pantalla, aun cuando conserve una posición vertical por convención, ya no parece remitir a la postura humana, como una ventana o un cuadro, sino que constituye más bien un tablero de información, superficie opaca sobre la cual se inscriben «datos»: la información reemplaza a la Naturaleza y el cerebro-ciudad, el tercer ojo, reemplaza a los ojos de la Naturaleza. Por último, al conquistar lo sonoro una autonomía que le confiere cada vez más el estatuto de imagen, las dos imágenes, la sonora y la visual, entran en relaciones complejas sin subordinación y ni siquiera conmensurabilidad, y alcanzan un límite común en la medida en que cada una alcanza su propio límite. En todos estos sentidos, el nuevo automatismo espiritual remite a su vez a los nuevos autómatas psicológicos.

Pero giramos siempre en torno a la pregunta: ¿creación cerebral o deficiencia del cerebelo? El nuevo automatismo nada vale por sí mismo si no está al servicio de una poderosa voluntad de arte, oscura, condensada, que aspira a desplegarse en movimientos involuntarios que no por ello la constriñen. Ya definimos una voluntad de arte original en el cambio que afecta a la materia inteligible del propio cine: la sustitución de la imagen-movimiento por la imagen-tiempo. A tal extremo que las imágenes electrónicas deberán cimentarse en otra voluntad de arte todavía, o bien en aspectos no conocidos aún de la imagen-

FARGIER en *Cahiers du cinéma*, y de DOMINIQUE BELLOIR en el número especial «Vidéo art explorations». En un artículo de la *Revue d'esthétique* («Image puissance image», n.º 7, 1984) EDMOND COUCHOT define ciertos rasgos de las imágenes numéricas o digitales, que él llama «inmedia», pues ya no hay médium estrictamente hablando. La idea esencial es que, ya en la televisión, no hay espacio ni tampoco imagen, sino únicamente líneas electrónicas: «El concepto esencial de la televisión es el tiempo» (NAM JUNE PAIK, entrevista con Fargier, *Cahiers du cinéma*, n.º 299, abril de 1979).

tiempo. El artista se encuentra siempre en la situación de decir, a la vez: reclamo nuevos medios, y temo que los nuevos medios vayan a anular cualquier voluntad de arte, o hagan con ella un comercio, una pornografía, un hitlerismo...⁹ Lo importante es que la imagen cinematográfica obtenía ya efectos que no se parecían a los de la electrónica, pero que cumplían funciones autónomas anticipatorias en la imagen-tiempo como voluntad de arte. El cine de Bresson no tiene ninguna necesidad de máquinas informáticas o cibernéticas; sin embargo, el «modelo» es un autómatas psicológico moderno, porque se define en relación con el acto de habla, y no, como en otra época, por la acción motriz (Bresson reflexiona constantemente sobre el automatismo). Asimismo, los personajes marionetas de Rohmer, los magnetizados de Robbe-Grillet, los zombis de Resnais se definen en función de la palabra o de la información, no ya de la energía y la motricidad. En Resnais ya no hay flashes-back, sino más bien feeds-back y fallos de feed-back, que sin embargo no necesitan de una maquinaria especial (salvo en el caso voluntariamente rudimentario de *Je t'aime je t'aime*). En Ozu, la audacia de los raccords a 180° basta para lograr que una imagen se monte «sucesivamente con su revés», y que «el plano se dé vuelta».¹⁰ El espacio enreda sus direcciones, sus orientaciones, y pierde cualquier primacía del eje vertical que pudiera determinarlas, como en *La région centrale* de Snow, con el único recurso de una cámara y una máquina rotativa que obedece a sonidos electrónicos. Y la vertical de la pantalla tiene nada más que un sentido convencional cuando cesa de hacernos ver un mundo en movimiento, cuando tiende a convertirse en una superficie opaca que recibe informaciones, en orden o en desorden, y sobre la cual los personajes, los objetos y las palabras se inscriben como «datos». La legibilidad de la imagen la hace tan independiente de la posición vertical humana como puede serlo un periódico.

9. Puede ocurrir que un artista, tomando conciencia de la muerte de la voluntad de arte en tal o cual medio, afronte el «desafío» mediante un uso aparentemente destructor de este medio mismo: se puede crear entonces en fines negativos del arte, pero se trata más bien de compensar un retraso, de convertir al arte un dominio hostil, no sin violencia, y de volver al medio contra sí mismo. Véase, a propósito de la televisión, la actitud de Wolf Vostell, como la analiza FARGIER («Le grand trauma», *Cahiers du cinéma*, n.º 332, febrero de 1982).

10. Noël BURCH, *Pour un observateur lointain*, Cahiers du cinéma-Gallimard, pág. 185.

La alternativa de Bazin, la de la pantalla que actúa como marco de cuadro o como viñeta (ventana), nunca fue suficiente; pues también estaba el marco-espejo a la manera de Ophuls, el marco de tapicería a la manera de Hitchcock. Pero cuando el marco o la pantalla funcionan como tablero de mandos, mesa de impresión o de información, la imagen no cesa de recortarse en otra imagen, de imprimirse a través de una trama aparente, de deslizarse sobre otras imágenes en una «ola incesante de mensajes», y el plano mismo se asemeja menos a un ojo que a un cerebro sobrecargado que absorbe informaciones sin tregua: es el par cerebro-información, cerebro-ciudad, que reemplaza a ojo-Naturaleza.¹¹ Godard seguirá esta dirección (*Una mujer casada, Deux ou trois choses que je sais d'elle*), incluso antes de utilizar los medios vídeo. Y, en los Straub, en Marguerite Duras, en Syberberg, el encuadre sonoro, la disyunción de la imagen sonora y de la imagen visual utilizan medios cinematográficos, o medios de vídeo simples, en lugar de apelar a nuevas tecnologías. Las razones no son simplemente económicas. El nuevo automatismo espiritual y los nuevos autómatas psicológicos dependen de una estética, antes de depender de la tecnología. Es la imagen-tiempo la que reclama un régimen original de las imágenes y los signos, antes de que la electrónica la estropee o, por el contrario, la relance. Cuando Jean-Louis Schefer invoca como principio del cine el gran autómatas espiritual o el maniquí detrás de nuestras cabezas, tiene razón en definirlo hoy por un cerebro que hace una experiencia directa del tiempo, anterior a cualquier motricidad de los cuerpos (aun si el aparato invoca-

11. LEO STEINBERG («Other criteria», conferencia en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, 1968) se negaba a definir la pintura moderna por la conquista de un espacio óptico puro, y retenía dos características a su juicio complementarias: la pérdida de referencia a la posición humana vertical, y el tratamiento del cuadro como superficie de información; por ejemplo Mondrian, cuando metamorfosea el mar y el cielo en signos más y menos, pero sobre todo a partir de Rauschenberg. «La superficie pintada ya no presenta analogía con una experiencia visual natural, sino que se emparenta con procesos operacionales. (...) El plano del cuadro de Rauschenberg es el equivalente de la conciencia sumergida en el cerebro de la ciudad.» En el caso del cine, incluso para Snow, que se propone un «fragmento de naturaleza en estado salvaje», la Naturaleza y la máquina «se entre-representan» hasta tal punto que las determinaciones visuales son datos de información «tomados en las operaciones y el tránsito de la máquina»: «Es un film como concepto donde el ojo ha llegado a no ver» (MARIE-CHRISTINE QUESTERBERT, *Cahiers du cinéma*, n.º 296, enero de 1979, págs. 36-37).

do, el molino de *La bruja vampiro* de Dreyer, remite todavía a un autómatas de relojería).

Es admisible que a menudo se haya reunido a los Straub, Marguerite Duras y Syberberg en la empresa de instaurar todo un régimen audiovisual, sean cuales fueren las diferencias entre estos autores.¹² En efecto, hallamos en Syberberg las dos grandes características que intentábamos despejar en los otros casos. Ante todo, la disyunción de lo sonoro y lo visual aparece claramente en *El cocinero del rey*, entre el flujo de palabras del cocinero y los espacios desiertos, castillos, chozas, a veces un grabado. O bien en *Hitler...*, el espacio visual de la cancillería de pronto desierta, mientras en un rincón unos niños hacen oír el disco de un discurso de Hitler. Esta disyunción adquiere aspectos que son propios del estilo de Syberberg. Unas veces, disociación objetiva de lo que se dice y lo que se ve: la proyección frontal y el frecuente empleo de diapositivas configuran un espacio visual que no sólo el propio actor no ve, sino que además se asocia a él sin integrarlo nunca, reducido como está a sus palabras y a unos pocos accesorios (por ejemplo, en *Hitler...*, los muebles gigantescos, el teléfono gigantesco, mientras el servidor enano habla a su amo de los calzoncillos). Otras veces, disociación subjetiva de la voz y el cuerpo: el cuerpo es suplantado por una marioneta, por un títere, frente a la voz del actor o del recitante; o bien, como en *Parsifal*, el play-back está perfectamente sincronizado pero con un cuerpo que permanece extraño a la voz que se atribuye, marioneta viva, bien sea cuerpo de muchacha para una voz de hombre, bien sea dos cuerpos concurrentes para una misma voz.¹³ Quiere decir que no hay todo: régimen de la «desgarradura», donde la división en cuerpos y voces forma una génesis de la imagen en cuanto «no representable por un solo individuo», «aparición dividida en sí misma y de un modo no psicológico».¹⁴ La marioneta y el

12. Véase especialmente JEAN-CLAUDE BONNET, «Trois cinéastes du texte», en *Cinématographe*, n.º 31, octubre de 1977.

13. Sobre la disociación o la disyunción, véanse los artículos de LARDEAU, y de COMOLLI y GÉRÉ, a propósito de *Hitler*, *Cahiers du cinéma*, n.º 292, septiembre de 1978. Para la definición de la proyección frontal, y para la utilización de marionetas, acúdase a los textos del propio SYBERBERG, en *Syberberg*, págs. 52-65. BONITZER, en *Le champ aveugle*, desprende toda una concepción del plano complejo en Syberberg.

14. Véase una página esencial de SYBERBERG, en *Parsifal*, *Cahiers du cinéma*-Gallimard, págs. 46-47.

recitante, el cuerpo y la voz, constituyen no un todo ni un individuo, sino el autómeta. Es el autómeta psicológico, en el sentido de una esencia profundamente dividida de la psique, aunque no sea en absoluto psicológica, en el sentido de interpretar esta división como un estado del individuo no maquinístico. Al igual que en Kleist o en el teatro japonés, el alma está hecha del «movimiento mecánico» de la marioneta, en cuanto ella se incorpora una «voz interior». Pero, si bien de este modo la división vale en sí misma, sin embargo no vale para sí misma. Pues, en segundo lugar, es preciso que un puro acto de habla como fabulación creadora o hacer-leyenda se desprenda de todas las informaciones habladas (el ejemplo más notorio es *Karl May*, que debe hacerse leyenda a través de sus propias mentiras y de sus denuncias), pero también que todos los datos visuales se organicen en capas superpuestas, perpetuamente mezcladas, con afloramientos variables, relaciones de retroacción, empujes, hundimientos, derrumbes, una puesta en escombros de donde el acto de habla surgirá, se elevará del otro lado (son las tres capas de la historia de Alemania que corresponden a la trilogía, Ludwig, Karl May, Hitler, y en cada film la superposición de las diapositivas como otras tantas capas donde la última es el fin del mundo, «un paisaje helado y lacerado»). Como si fuera preciso que el mundo se quebrara y se enterrara para que el acto de habla ascienda. En Syberberg sucede algo semejante a lo que veíamos en Straub y Duras: lo visual y lo sonoro no reconstituyen un todo, sino que entran en una relación «irracional», según dos trayectorias asimétricas. La imagen audiovisual no es un todo, sino más bien una «fusión de la desgarradura».

Pero una muestra de la originalidad de Syberberg es tender un vasto espacio de información, espacio complejo, heterogéneo, anárquico, donde conviven lo trivial y lo cultural, lo público y lo privado, lo histórico y lo anecdótico, lo imaginario y lo real, y unas veces, del lado de la palabra, los discursos, los comentarios, los testimonios familiares o domésticos, y otras, del lado de la vista, los medios existentes, o que ya no existen, los grabados, los planos y proyectos, las visiones con las videncias, todo equivaliéndose y formando una red, bajo relaciones que nunca son de causalidad. El mundo moderno es aquel donde la información suplanta a la Naturaleza. Es lo que Jean-Pierre Oudart

llama el «efecto-media» en Syberberg.¹⁵ Y éste es un aspecto esencial de la obra de Syberberg, porque la disyunción, la división de lo visual y lo sonoro se encargarán precisamente de expresar esa «complejidad» del espacio informático. Esta complejidad desborda al individuo psicológico y al mismo tiempo hace imposible un todo: es una complejidad no totalizable, «no representable por un solo individuo», y que sólo encuentra su representación en el autómeta. El enemigo que Syberberg asume es la imagen de Hitler: no el individuo Hitler, que no existe, pero tampoco una totalidad que lo produciría en virtud de relaciones causales. «Hitler en nosotros» no significa únicamente que nosotros hemos hecho a Hitler tanto como él nos ha hecho a nosotros, o que todos albergamos elementos fascistas en potencia, sino que Hitler no existe más que por las informaciones que constituyen su imagen en nosotros mismos.¹⁶ Se dirá que el régimen nazi, la guerra, los campos de concentración no fueron imágenes, y que la posición de Syberberg no carece de ambigüedad. Pero la idea central de Syberberg es que *ninguna información, cualquiera que sea, basta para vencer a Hitler*.¹⁷ Será inútil exhibir todos los documentos, hacer oír todos los testimonios: lo que hace todopoderosa a la información (el periódico, y la radio, y la televisión) es su nulidad misma, su ineficacia radical. La información se vale de su ineficacia para asentar su potencia, su potencia misma es ser ineficaz, y con ello tanto más peligrosa. Por eso hay que sobrepasar a la información para

15. JEAN-PIERRE OUDART, *Cahiers du cinéma*, n.º 294, noviembre de 1978, págs. 7-9. SYBERBERG insistió a menudo en su concepción de los «documentos», y en la necesidad de constituir un vídeo-conservatorio universal (Syberberg, pág. 34); sugiere que la originalidad del cine se define en relación con la información, antes que en relación con la Naturaleza (*Parsifal*, pág. 160). SYLVIE TROSA y ALAIN MÉNIL insistieron cada uno de ellos en el carácter no jerárquico y no causal de la red de información según Syberberg (*Cinématographe*, n.º 40, octubre de 1978, pág. 74, y n.º 78, mayo de 1982, pág. 20).

16. Véanse a este respecto los comentarios de DANÉY, *La rampe*, págs. 110-111.

17. Es un tema constante de SYBERBERG en su gran texto sobre el irracionalismo, «L'art qui sauve de la misère allemande», en *Change* n.º 37. De haber no obstante una ambigüedad de Syberberg respecto de Hitler, quien más acertadamente la expresó fue JEAN-CLAUDE BIETTE: en «la cantidad de informaciones» escogidas, Syberberg privilegia «la persecución contra muertos en detrimento de la persecución contra vivos», «el ostracismo contra Mahler» más que «el ostracismo contra Schönberg» (*Cahiers du cinéma*, n.º 305, noviembre de 1979, pág. 47).

vencer a Hitler, o dar vuelta a la imagen. Ahora bien, la información se sobrepasa desde dos lados a la vez, en dirección a dos preguntas: *¿cuál es la fuente, y cuál el destinatario?* Son también las dos preguntas de la pedagogía godardiana. La informática no responde a ninguna de las dos, porque la fuente de la información no es una información, y el informado tampoco. Si no hay degradación de la información, es porque la propia información es una degradación. Así pues, hay que ir más allá de todas las informaciones habladas, extraer de ellas un acto de habla puro, fabulación creadora que es como el reverso de los mitos dominantes, de las palabras en curso y de quienes las pronuncian, acto capaz de crear el mito en lugar de sacarle beneficio o explotarlo.¹⁸ También hay que superar todas las capas visuales, erigir un informado puro capaz de salir de los escombros, de sobrevivir al fin del mundo, capaz así de recibir en su cuerpo visible el acto puro de habla. En *Parsifal*, el primer aspecto remite a la cabeza inmensa de Wagner, que da al acto de habla como canto su función creadora, la potencia de un mito del que Ludwig, Karl May y Hitler no son más que la utilización ridícula o perversa, la degradación. El otro aspecto remite a Parsifal, que atraviesa todos los espacios visuales, también ellos surgidos de la gran cabeza, y que sale desdoblado del último espacio de fin de mundo, cuando la cabeza misma se divide y cuando Parsifal hija no emite, sino que recibe en todo su ser, la voz redentora.¹⁹ El ciclo irracional de lo visual y lo sonoro es referido por Syberberg a la información y a su superación. La redención, el arte más allá del conocimiento, es asimismo la

18. Sobre el mito como función fabuladora irracional, y como relación constitutiva con un pueblo: «L'art qui sauve...». Lo que Syberberg reprocha a Hitler es haber robado el irracional alemán.

19. MICHEL CHION examina la paradoja del play-back tal como funciona en *Parsifal*: la sincronización ya no tiene el objeto de «hacer creer», pues el cuerpo que mima «permanece ostensiblemente ajeno a la voz que se atribuye», bien sea porque es un rostro de muchacha sobre una voz de hombre, bien sea porque son dos quienes la reivindican. La disociación de la voz oída y del cuerpo visto no es, por tanto, superada, sino, por el contrario, confirmada, acentuada. ¿Para qué sirve entonces la sincronización?, pregunta Michel Chion. Ella entra en la función creadora del mito. Ella hace del cuerpo visible no ya algo que imita a la emisión de la voz, sino que constituye un «receptor» o un destinatario absolutos. «Por ella la imagen dice al sonido: cesa de flotar por todas partes y ven a habitar en mí; el cuerpo se abre para acoger la voz.» Véase «L'aveu», *Cahiers du cinéma*, n.º 338, julio de 1982.

creación más allá de la información. La redención llega demasiado tarde (punto común de Syberberg con Visconti), sobreviene cuando la información ya se ha apoderado de los actos de habla, y cuando Hitler ha capturado ya el mito o el irracional alemán.²⁰ Pero el demasiado-tarde no es sólo negativo, es el signo de la imagen-tiempo, ahí donde el tiempo hace ver la estratigrafía del espacio y oír la fabulación del acto de habla. La vida o la supervivencia del cine dependen de su lucha interior con la informática. Es preciso alzar contra ésta la pregunta que la supera, la de su fuente y su destinatario, la cabeza de Wagner como autómatas espiritual, la pareja Parsifal como autómatas psíquico.²¹

2

Queda por resumir la constitución de esta imagen-tiempo en el cine moderno, y los nuevos signos que ella implica o que ella instaura. Entre la imagen-movimiento y la imagen-tiempo hay muchas transiciones posibles, pasajes casi imperceptibles, o incluso mixtos. Tampoco se puede decir que una de ellas sea mejor que la otra, más bella o más profunda. Todo cuanto se puede decir es que la imagen-movimiento no nos da una imagen-tiempo. En este aspecto, sin embargo, nos da muchas cosas. Por un lado, la imagen-movimiento constituye al tiempo bajo su forma empírica, el curso del tiempo: un presente sucesivo según una relación extrínseca del antes y el después, tal que el pasado es un antiguo presente, y el futuro, un presente que vendrá. Una reflexión insuficiente deducirá de ello que la imagen cinematográfica está necesariamente en presente. Pero esta trivialidad, ruinosa para una mínima comprensión del cine, no

20. La cuestión de la redención recorre todo el libro de Syberberg sobre *Parsifal*, según los dos ejes: la fuente y el destinatario (la gran cabeza de Wagner y la pareja Parsifal), lo visual y lo sonoro (los «paisajes cefálicos» y el acto de hablar espiritual). Pero la pareja Parsifal no forma más que el resto de una totalidad: la redención llega demasiado tarde. «El mundo ha muerto, no queda más que un paisaje helado y lacerado» (entrevista en *Cinématographe*, n.º 78, págs. 13-15).

21. Filosóficamente, esto es lo que hizo RAYMOND RUYER en *La cybernétique et l'origine de l'information*, Flammarion. Habida cuenta de la evolución del autómatas, plantea la cuestión de la fuente y del destinatario de la información, y construye una noción de «encuadrante» que no carece de relación con los problemas de encuadre cinematográfico.

es tanto culpa de la imagen-movimiento como de una reflexión demasiado apresurada. Pues, por otro lado, la imagen-movimiento suscita ya una imagen «del» tiempo que se distingue de ella por exceso o por defecto, por encima o por debajo del presente como curso empírico: esta vez, el tiempo ya no se mide por el movimiento, sino que él mismo es el número o la medida del movimiento (representación metafísica). A su vez, este número tiene dos aspectos, que habíamos examinado en el volumen precedente: es la unidad mínima de tiempo como intervalo de movimiento, o bien la totalidad del tiempo como máximo del movimiento en el universo. Lo sutil y lo sublime. Pero, comoquiera que se lo considere bajo cualquiera de los dos aspectos, el tiempo no se distingue del movimiento sino como representación indirecta. El tiempo como curso emana de la imagen-movimiento, o de los planos sucesivos. Pero el tiempo como unidad o como totalidad depende del montaje, que lo refiere aun al movimiento o a la sucesión de planos. Por eso es por lo que la imagen-movimiento está ligada fundamentalmente a una representación indirecta del tiempo, y no nos da de éste una presentación directa, es decir, no nos da una imagen-tiempo. La única presentación directa aparece en la música. Pero, en el cine moderno, por el contrario, la imagen-tiempo ya no es empírica ni metafísica, es «trascendental», en el sentido que da Kant a este término: el tiempo pierde los estribos y se presenta en estado puro.²² La imagen-tiempo no implica ausencia de movimiento (aunque a menudo suponga su enrarecimiento), pero sí implica la inversión de la subordinación; ya no es el tiempo el que está subordinado al movimiento, es el movimiento el que se subordina al tiempo. Ya no es el tiempo el que emana del movimiento, de su norma y de sus aberraciones corregidas, es el movimiento como «falso movimiento», como movimiento aberrante, el que depende ahora del tiempo. La imagen-tiempo se ha hecho directa, y mientras que el tiempo ha descubierto nuevos aspectos, el movimiento se ha hecho aberrante por esencia y no por accidente, el montaje ha cobrado un nuevo sentido, y un cine

22. PAUL SCHRADER ha hablado de un «estilo trascendental» en ciertos autores de cine. Pero él emplea esta palabra para designar la irrupción de lo trascendente, tal como entiende hallarla en Ozu, Dreyer o Bresson (*Trascendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*, extractos en *Cahiers du cinéma*, n.º 286, marzo de 1978). Así pues, no es el sentido kantiano, que por el contrario opone lo trascendental a lo metafísico o trascendente.

llamado moderno se ha constituido después de la guerra. Por estrechas que sean sus relaciones con el cine clásico, el cine moderno se pregunta: ¿cuáles son las nuevas fuerzas que trabajan la imagen, y los nuevos signos que invaden la pantalla?

El primer factor es la ruptura del nexo sensoriomotor. Pues la imagen-movimiento, no bien se refería a su intervalo, constituía la imagen-acción: ésta, en su sentido más amplio, comprendía el movimiento recibido (percepción, situación), la huella (afección, el propio intervalo), el movimiento ejecutado (acción propiamente dicha o reacción). El encadenamiento sensoriomotor era, pues, la unidad del movimiento y de su intervalo, la especificación de la imagen-movimiento o la imagen-acción por excelencia. No es procedente hablar de un cine narrativo que correspondería a este primer momento, pues es la narración la que emana del esquema sensoriomotor, y no al revés. Pero, precisamente, lo que después de la guerra pone en entredicho a este cine de acción es la ruptura misma del esquema sensoriomotor: el ascenso de situaciones ante las cuales ya no se puede reaccionar, de medios con los cuales ya no existen sino relaciones aleatorias, de espacios cualesquiera vacíos o desconectados que reemplazan a las extensiones calificadas. He aquí que las situaciones ya no se prolongan en acción o reacción, tal como lo exigía la imagen-movimiento. Son puras situaciones ópticas y sonoras en las cuales el personaje no sabe cómo responder, espacios desafectados en los cuales el personaje cesa de experimentar y de actuar y entra en fuga, en vagabundeo, en un ir y venir, vagamente indiferente a lo que le sucede, indeciso sobre lo que se debe hacer. Pero ha ganado en videncia lo que había perdido en acción o reacción: VE, hasta tal extremo que ahora el problema del espectador es «¿qué es lo que hay para ver en la imagen?» (y no ya «¿qué es lo que se va a ver en la imagen siguiente?»). La situación ya no se prolonga en acción por intermedio de las afecciones. Queda separada de todos sus prolongamientos, no vale más que por sí misma, habiendo absorbido todas sus intensidades afectivas, todas sus extensiones activas. Ya no es una situación sensoriomotriz sino una situación puramente óptica y sonora, donde el vidente ha suplantado al actante: es una «descripción». Llamamos opsignos y sonsignos a este tipo de imágenes que aparece después de la guerra por todas las razones exteriores que podamos definir (cuestionamiento de la ac-

ción, necesidad de ver y de oír, proliferación de los espacios vacíos, desconectados, desafectados), pero también por el empuje interior de un cine renaciente que recrea sus condiciones, neorrealismo, *nouvelle vague*, nuevo cine americano. Ahora bien, si es verdad que la situación sensoriomotriz regía la representación indirecta del tiempo como consecuencia de la imagen-movimiento, la situación puramente óptica o sonora se abre a una imagen-tiempo directa. La imagen-tiempo es el correlato del opsigno y del sonsigno. Nunca se mostró mejor que en el autor que se anticipó al cine moderno, antes de la guerra y en las condiciones del cine mudo, Ozu: los opsignos, los espacios vacíos o desconectados, se abren a las naturalezas muertas como pura forma del tiempo. En lugar de «situación motriz-representación indirecta del tiempo», se tiene «opsigno o sonsigno-presentación directa del tiempo».

Pero ¿con qué pueden encadenarse las imágenes puramente ópticas y sonoras, si ya no se prolongan en acción? Quisiéramos responder: con imágenes-recuerdo, o imágenes-sueño. Sin embargo, las primeras se inscriben todavía en la situación sensoriomotriz, cuyo intervalo se limitan a llenar sin dejar de alargarlo, de distenderlo; captan en el pasado un antiguo presente, y así respetan el curso empírico del tiempo, sin dejar de introducir en él retrogradaciones locales (flash-back como memoria psicológica). Las segundas, las imágenes-sueño, afectan más bien al todo: proyectan al infinito la situación sensoriomotriz, unas veces asegurando la metamorfosis incesante de la situación y otras sustituyendo la acción de los personajes por un movimiento de mundo. Pero no abandonamos con ello una representación indirecta, aunque en ciertos casos extraordinarios, que pertenecen ya al cine moderno, nos acerquemos a las puertas del tiempo (por ejemplo, el flash-back como revelación de un tiempo que se bifurca y se libera, en Mankiewicz, o bien el movimiento de mundo como acoplamiento de una descripción pura y de la danza en la comedia musical americana). Sin embargo, en estos mismos casos, la imagen-recuerdo o la imagen-sueño, el mne-mosigno o el onirosigno, son desbordados: es que en sí mismas estas imágenes son imágenes virtuales, que se encadenan con la imagen actual óptica y sonora (descripción), pero que no cesan de actualizarse por su cuenta, o las unas en las otras al infinito. Para que la imagen-tiempo nazca, por el contrario, es

preciso que la imagen actual entre en relación con su «propia» imagen virtual en cuanto tal, es preciso que la pura descripción de partida se desdoble, «se repita, se reanude, se bifurque, se contradiga». Es preciso que se constituya una imagen bifaz, mutua, actual y virtual a la vez. Ya no estamos en la situación de una relación de la imagen actual con otras imágenes virtuales, recuerdos o sueños, que desde ese momento se actualizan a su vez: lo cual es todavía un modo de encadenamiento. Estamos en la situación de una imagen actual y su propia imagen virtual, a tal extremo que ya no hay encadenamiento de lo real con lo imaginario, sino «indiscernibilidad de los dos», en un perpetuo intermedio. Es un progreso con respecto al opsigno: hemos visto de qué modo el cristal (el hialosigno) asegura el desdoblamiento de la descripción y efectúa el intercambio en la imagen ahora mutua, intercambio de lo actual y lo virtual, de lo límpido y lo opaco, del germen y el medio.²³ Al elevarse a la indiscernibilidad de lo real y lo imaginario, los signos de cristal desbordan toda psicología del recuerdo y del sueño, así como toda física de la acción. Lo que vemos en el cristal ya no es el curso empírico del tiempo como sucesión de presentes, ni su representación indirecta como intervalo o como todo; sino su presentación directa, su desdoblamiento constitutivo en presente que pasa y en pasado que se conserva, la estricta contemporaneidad del presente con el pasado que él será, del pasado con el presente que él ha sido. Es el tiempo en persona lo que surge en el cristal, y no cesa de reiniciar su desdoblamiento, sin culminación, ya que el intercambio indiscernible se prorroga y reproduce perpetuamente. La imagen-tiempo directa o la forma trascendental del tiempo: esto es lo que se ve en el cristal; en cuanto a los hialosignos, en cuanto a los signos cristalinos, se los debe llamar espejos o gérmenes del tiempo.

De ahí los cronosignos, que van a caracterizar a las diversas presentaciones de la imagen-tiempo directa. El primero concierne al «orden del tiempo»: este orden no está hecho de sucesión y tampoco se confunde con el intervalo o con el todo de la representación indirecta. Concierne a las relaciones interiores de

23. Más precisamente, las imágenes-cristal remiten a los estados del cristal (los cuatro estados que hemos distinguido), mientras que los signos cristalinos o hialosignos remiten a las propiedades (los tres aspectos del intercambio).

tiempo, bajo forma topológica o cuántica. Así pues, el primer cronosigno tiene dos figuras: unas veces coexistencia de todas las capas de pasado, con la transformación topológica de estas capas y la superación de la memoria psicológica hacia una memoria-mundo (este signo puede ser llamado capa, aspecto o *facies*). Otras veces simultaneidad de las puntas de presente, rompiendo estas puntas con toda sucesión exterior y operando saltos cuánticos entre los presentes redoblados del pasado, del futuro y del presente mismo (este signo se llamará punta o acento). Ya no estamos en aquella distinción indiscernible de lo real y lo imaginario que caracterizaba a la imagen-cristal, sino en alternativas indecibles entre capas de pasado o en diferencias «inexplicables» entre puntas de presente, que conciernen ahora a la imagen-tiempo directa. Lo que está en juego ya no es lo real y lo imaginario, sino lo verdadero y lo falso. Y así como lo real y lo imaginario se hacían indiscernibles en condiciones muy precisas de la imagen, lo verdadero y lo falso se hacen ahora indecibles o inextricables: lo imposible procede de lo posible, y el pasado no es necesariamente verdadero. Hay que inventar una nueva lógica, como poco antes hubo que inventar una nueva psicología. A nuestro juicio, Resnais fue quien llegó más lejos en la dirección de las capas de pasado coexistentes, y Robbe-Grillet en las puntas de presente simultáneas: de ahí la paradoja de *El año pasado en Marienbad*, que participa del doble sistema. Pero, en cualquier caso, la imagen-tiempo ha surgido por presentación directa o trascendental, como nuevo elemento del cine de posguerra, y Welles, maestro de la imagen-tiempo...

Hay aún otra especie de cronosigno que esta vez constituye *el tiempo como serie*: el antes y el después no conciernen ya a la sucesión empírica exterior sino a la cualidad intrínseca de lo que deviene en el tiempo. En efecto, el devenir puede ser definido como aquello que transforma a una sucesión empírica en serie: ráfaga de series. Una serie es una sucesión de imágenes pero que en sí mismas tienden hacia un límite, el cual orienta e inspira a la primera sucesión (el antes), y da lugar a otra sucesión organizada como serie que tiende a su vez hacia otro límite (el después). Por tanto, el antes y el después ya no son determinaciones sucesivas del curso del tiempo, sino las dos caras de la potencia, o el paso de la potencia a una potencia

superior. La imagen-tiempo directa no aparece aquí en un orden de coexistencias o de simultaneidades, sino en un devenir como potencialización, como serie de potencias. Este segundo tipo de cronosigno, el genesigno, tiene también la propiedad de poner en tela de juicio la noción de verdad; pues lo falso deja de ser una simple apariencia, o incluso una mentira, para alcanzar esa potencia del devenir que constituye las series o los grados, que franquea los límites, opera las metamorfosis, y desarrolla sobre todo su recorrido un acto de leyenda, de fabulación. Más allá de lo verdadero y de lo falso, el devenir como potencia de lo falso. Los genesignos tienen en este sentido varias figuras. Una veces, como en Welles, son los personajes los que forman las series como otros tantos grados de una «voluntad de potencia» por la cual el mundo se hace fábula. Otras, es un personaje el que franquea el límite y deviene otro, bajo un acto de fabulación que lo refiere a un pueblo pasado o por venir: hemos visto qué paradoja movía a llamar a este cine «cine-verdad», en el mismo momento en que ponía en entredicho cualquier modelo de lo verdadero; y hay un doble devenir superpuesto, pues el autor, al igual que su personaje, también deviene otro (es el caso de Perrault, quien toma al personaje como «intercesor», o el de Rouch, quien tiende a devenir un hombre negro al mismo tiempo que el negro, su personaje, tiende a devenir un hombre blanco, de una manera absolutamente distinta, no simétrica). Puede que sea aquí donde se plantea, con la mayor agudeza, y ya en Welles, la cuestión del autor y del devenir del autor, de su devenir-otro. Otras veces, en tercer término, los personajes se disuelven por sí mismos y el autor se borra: ya no hay más que actitudes de cuerpo, posturas corporales que forman las series, y un gestus que las enlaza como límite. Es un cine de los cuerpos que ha roto tanto más con el esquema sensoriomotor cuanto que la acción es reemplazada por la actitud, y el encadenamiento supuestamente verdadero por el gestus que plasma leyenda o fabulación. Y otras veces, por último, las series, sus límites y sus transformaciones, los grados de potencia, pueden involucrar a cualquier relación de la imagen: los personajes, los estados de un personaje, las posiciones del autor, las actitudes de cuerpo, pero también los colores, los géneros estéticos, las facultades psicológicas, los poderes políticos, las categorías lógicas o metafísicas. Toda sucesión de imágenes

forma una serie por lo mismo que tiende hacia una categoría en la cual se refleja, a la vez que el paso de una categoría a otra determina un cambio de potencia. Lo más simple que se dice de la música de Boulez se dirá también del cine de Godard: haberlo puesto todo en serie, haber instituido un serialismo generalizado. Se llamará incluso categoría a todo aquello que cumple función de límite entre dos series repartidas de un lado y de otro, constituyendo el antes y el después las dos caras del límite (un personaje, un gestus, una palabra, un color pueden ser una categoría tanto como un género, desde el momento en que cumplen las condiciones de reflexión). Si la organización de las series se efectúa en general horizontalmente, como sucede en *Sauve qui peut (la vie)* con lo imaginario, el miedo, el comercio, la música, puede ser que el límite o categoría en la cual la serie se refleja forme ella misma otra serie de una potencia superior, desde ese momento superpuesta a la primera: así la categoría pictórica en *Passion*, o musical en *Prénom Carmen*. Hay entonces una construcción vertical de las series, que tiende a alcanzar la coexistencia o la simultaneidad, y a reunir las dos especies de cronosignos.

La imagen llamada clásica debía ser considerada según dos ejes. Estos dos ejes eran las coordenadas del cerebro: por un lado, las imágenes se encadenaban o se prolongaban según leyes de asociación, de contigüidad, de semejanza, de contraste o de oposición; por el otro las imágenes asociadas se interiorizaban en un todo como concepto (integración), que a su vez no cesaba de exteriorizarse en imágenes asociables o prolongables (diferenciación). Ello explica que el todo permaneciera abierto y cambiante, al mismo tiempo que un conjunto de imágenes se extraía siempre de un conjunto más vasto. Este era el doble aspecto de la imagen-movimiento, que definía el fuera de campo: por un lado se comunicaba con un exterior, por el otro expresaba un todo que cambia. El movimiento en su prolongamiento era el dato inmediato, y el todo que cambia, es decir, el tiempo, era la representación indirecta o mediata. Pero no cesaba de haber circulación de los dos, interiorización en el todo, exteriorización en la imagen, círculo o espiral que constituía para el cine, no menos que para la filosofía, el modelo de lo Verdadero como totalización. Este modelo inspiraba los noosignos de la imagen clásica, y había necesariamente dos clases de noo-

signos. De acuerdo con la primera clase, las imágenes se encadenaban por cortes racionales y formaban bajo esta condición un mundo prolongable: entre dos imágenes o dos secuencias de imágenes, el límite en cuanto intervalo es entendido como el final de una de ellos o como el comienzo de la otra, como la última imagen de la primera secuencia o como la primera imagen de la segunda. La otra clase de noosigno se caracterizaba por la integración de las secuencias en un todo (conciencia de sí como representación interior), pero también por la diferenciación del todo en las secuencias prolongadas (creencia en el mundo exterior). Y, del uno al otro, el todo no cesaba de cambiar al mismo tiempo que las imágenes se movían. El tiempo como medida del movimiento aseguraba así un sistema general de conmensurabilidad, bajo la doble forma del intervalo y del todo. Era el esplendor de la imagen clásica.

La imagen moderna instauro el reino de los «inconmensurables» o de los cortes irracionales: es decir, que el corte ya no forma parte de una imagen o de la otra, de ninguna de las secuencias que él separa y reparte. Sólo con esta condición la sucesión o secuencia pasa a ser una serie, en el sentido en que acabamos de analizarla. El intervalo se libera, el intersticio se hace irreductible y vale por sí mismo. La primera consecuencia es que las imágenes ya no se encadenan por cortes racionales, sino que se reencadenan sobre cortes irracionales. Dábamos como ejemplo las series de Godard, pero los encontramos igualmente por doquier sobre todo en Resnais (el momento alrededor del cual todo gira y vuelve a pasar, en *Je t'aime je t'aime*, es un corte irracional típico). Por reencadenamiento hay que entender no un encadenamiento segundo que vendría a añadirse, sino un modo de encadenamiento original y específico, o más bien un enlace específico entre imágenes desencadenadas. Ya no corresponde hablar de un prolongamiento real o posible capaz de constituir un mundo exterior: hemos cesado de creer en él, y la imagen queda separada del mundo exterior. Pero la interiorización o la integración en un todo como conciencia de sí también ha desaparecido: el reencadenamiento se efectúa por fragmentación, se trate de las construcciones de series en Godard o de las transformaciones de capas en Resnais (fragmentaciones reencadenadas). Ello explica que el pensamiento, como potencia que no siempre existió, nace de un afuera más lejano

que cualquier mundo exterior y, como potencia que no existe todavía, se enfrenta con un adentro, un impensable o un impensado más profundo que cualquier mundo interior. En segundo lugar, ya no hay por tanto movimiento de interiorización ni de exteriorización, integración ni diferenciación, sino enfrentamiento de un afuera y un adentro independientemente de la distancia, este pensamiento fuera de él mismo y este impensado dentro del pensamiento. Es lo inevocable en Welles, lo indecidible en Resnais, lo inexplicable en Robbe-Grillet, lo inconmensurable en Godard, lo irreconciliable en los Straub, lo imposible en Marguerite Duras, lo irracional en Syberberg. El cerebro ha perdido sus coordenadas euclidianas y emite ahora otros signos. En efecto, los noosignos de la imagen-tiempo directa son el corte irracional entre imágenes no encadenadas (pero siempre reencontradas), y el contacto absoluto de un afuera y un adentro no totalizables, asimétricos. Se pasa fácilmente del uno al otro, toda vez que el afuera y el adentro son las dos caras del límite como corte irracional, y éste, que ya no forma parte de ninguna de las secuencias, aparece incluso como un afuera autónomo que se da necesariamente un adentro.

El límite o el intersticio, el corte irracional pasan eminentemente entre la imagen visual y la imagen sonora. Esto supone varias novedades o cambios. Es preciso que lo sonoro se haga él mismo imagen, en lugar de ser un componente de la imagen visual; hace falta, por tanto, la creación de un encuadre sonoro, en forma tal que el corte pase entre los dos encuadres, sonoro y visual; en consecuencia, aun si el fuera de campo subsiste de hecho, es preciso que pierda cualquier potencia de derecho, ya que la imagen visual cesa de prolongarse más allá de su propio cuadro para entrar en una relación específica con la imagen sonora, a su vez encuadrada (lo que reemplaza al fuera de campo es el intersticio entre los dos encuadres); es preciso que la voz en off desaparezca también, pues ya no hay un fuera de campo que se deba llenar, sino dos imágenes heautónomas que han de confrontarse, la de las voces y la de las vistas, cada una en sí misma, cada una para sí misma y dentro de su cuadro. Puede ser que las dos clases de imágenes se toquen o se junten, pero evidentemente no por flash-back, como si una voz, más o menos en off, evocara lo que la imagen visual va a restituirnos: el cine moderno ha dado muerte al flash-back, tanto como a

la voz en off y al fuera de campo. No pudo conquistar la imagen sonora sino imponiendo una disociación entre ésta y la imagen visual, una disyunción que no debe ser superada: corte irracional entre las dos. Y, sin embargo, hay una relación entre ellas, relación indirecta libre, o relación inconmensurable, pues la inconmensurabilidad designa una nueva relación y no una ausencia. He aquí que la imagen sonora encuadra una masa o una continuidad de donde va a extraerse el acto de habla puro, es decir, un acto de mito o de fabulación que crea el acontecimiento, que hace ascender por el aire al acontecimiento, y que sube él mismo en un ascenso espiritual. Y, por su lado, la imagen visual encuadra un espacio cualquiera, espacio vacío o desconectado que adquiere un nuevo valor, porque va a enterrar al acontecimiento bajo capas estratigráficas y lo hará descender como un fuego subterráneo siempre oculto. Así pues, la imagen visual nunca mostrará lo que la imagen sonora enuncie. Por ejemplo, en Marguerite Duras, el baile originario nunca resurgirá por flash-back para totalizar las dos clases de imágenes. Seguirá habiendo no obstante una relación entre las dos, una juntura o un contacto. Será el contacto independiente de la distancia, entre un afuera donde el acto de habla sube, y un adentro donde el acontecimiento se hunde en la tierra: una complementariedad de la imagen sonora, acto de habla como fabulación creadora, y de la imagen visual, enterramiento estratigráfico o arqueológico. Y el corte irracional entre las dos, pero que forma la relación no totalizable, el anillo quebrado de su juntura, las caras asimétricas de su contacto. Es un reencadenamiento perpetuo. La palabra alcanza su propio límite que la separa de lo visual; pero lo visual alcanza su propio límite que lo separa de lo sonoro. Ahora bien, cada uno, alcanzando su propio límite que lo separa del otro, descubre así el límite común que los vincula entre sí bajo la relación inconmensurable de un corte irracional, el derecho y el revés, el afuera y el adentro. Estos nuevos signos son lectosignos, y dan testimonio del último aspecto de la imagen-tiempo directa, el límite común: la imagen visual ahora estratigráfica es tanto más legible por su cuenta cuanto que el acto de habla deviene creador autónomo. El cine clásico no carecía de lectosignos, pero ello en la medida en que el propio acto de habla era leído en el cine mudo o, en el primer estadio del parlante, hacía leer la ima-

gen visual, de la que sólo era un componente. Del cine clásico al cine moderno, de la imagen-movimiento a la imagen-tiempo, lo que cambia no son solamente los cronosignos, sino los noosignos y los lectosignos, dicho como está que siempre es posible multiplicar los pasos de un régimen al otro, así como acentuar sus diferencias irreductibles.

3

Hay quienes ponen en duda la utilidad de libros teóricos sobre el cine (particularmente hoy, porque no es buena la época). Godard se complace en recordar que, cuando los que serían futuros autores de la *nouvelle vague* escribían, no escribían sobre el cine, no hacían una teoría del cine, sino que escribir era ya su manera de hacer films. Sin embargo, esta apreciación no demuestra una comprensión clara de lo que se denomina teoría. Pues también la teoría es algo que se hace, no menos que su objeto. Para muchas personas, la filosofía es algo que no «se hace», sino que preexiste ya hecha en un cielo prefabricado. Sin embargo, también la teoría filosófica es una práctica, lo mismo que su objeto. La teoría filosófica no es más abstracta que su objeto. Es una práctica de los conceptos, y hay que juzgarla en función de las otras prácticas con las cuales interfiere. Una teoría del cine no es una teoría «sobre» el cine, sino sobre los conceptos que el cine suscita y que a su vez guardan relación con otros conceptos que corresponden a otras prácticas; la práctica de los conceptos en general no presenta ningún privilegio sobre las demás, como tampoco hay privilegio de un objeto sobre los otros. Las cosas, los seres, las imágenes, los conceptos, todos los tipos de acontecimientos se hacen al nivel de la interferencia de muchas prácticas. La teoría del cine no trata sobre el cine, sino sobre los conceptos del cine, que no son menos prácticos, efectivos o existentes que el cine mismo. Los grandes autores de cine son como los grandes pintores o los grandes músicos: nadie habla mejor que ellos de lo que hacen. Pero, al hablar, se transforman en otra cosa, se transforman en filósofos o en teóricos, hasta Hawks, que no quería saber nada de teorías, hasta Godard, cuando finge despreciarlas. Los conceptos del cine no son datos preestablecidos en el cine. Y sin

embargo son los conceptos del cine, no teorías sobre el cine. Tanto es así que siempre hay una hora, una hora precisa, en que ya no cabe preguntarse «¿qué es el cine?», sino «¿qué es la filosofía?». El cine es una nueva práctica de las imágenes y los signos, y la filosofía ha de hacer su teoría como práctica conceptual. Pues ninguna determinación técnica, aplicada (psicoanálisis, lingüística) o reflexiva, es suficiente para establecer los conceptos del cine mismo.

Índice de autores

(Correspondientes a los dos tomos)

Al no ser este libro una historia del cine, faltan muchos autores de entre los más importantes. A veces se citan autores sólo para un análisis muy parcial o incluso para una simple alusión, siempre que ésta sea necesaria en el contexto, suponga referencias o sea fácil de desarrollar. En cambio, cada vez que se analiza detenidamente el conjunto de una obra, o al menos una parte importante, lo indicamos con bastardillas.

- AKERMAN, Chantal, II, 260-262
ALTMAN, Robert, I, 28, 288, 290-293, 298
ANTONIONI, Michelangelo, I, 28, 35, 114, 173, 174; II, 14, 16-21, 32, 39, 40, 106, 175, 201, 251, 252, 271, 272, 322
ARTAUD, Antonin, II, 221-227, 231, 233, 244, 253, 280
ASTAIRE, Fred, I, 20; II, 88, 89
ASTRUC, Alexandre, II, 232, 233

BAVA, Mario, I, 187
BECKETT, Samuel, I, 101, 103, 104; II, 199
BELSON Y JACOBS, I, 127
BENE, Carmelo, II, 253, 292
BERGALA, Alain, y LIMOSIN, Jean-Pierre, II, 183, 262
BERGMAN, Ingmar, I, 140, 147-149, 153, 155, 174
BIÉLY, II, 281, 282
BOETICHER, Bud, I, 235, 236

BRESSON, Robert, I, 32, 157, 159, 160, 165-169; II, 26, 110, 175, 229, 237-239, 241, 267, 284, 320-322
BROCKA, Lino, II, 287, 290
BROWNING, Tod, II, 102, 103, 117
BUÑUEL, Luis, I, 182-192, 196, 198, 200; II, 83, 84, 86, 140, 141

CAPRA, Frank, II, 285, 306
CARNÉ, Marcel, II, 72, 73, 78, 79, 97, 128
CASSAVETES, John, I, 288, 289; II, 202, 206, 255, 256, 272
CLAIR, René, I, 67, 70, 76, 124; II, 83, 84, 96, 309, 310
CLARKE, Shirley, II, 202, 206
CLOUZOT, I, 135
COMOLLI, Jean-Louis, I, 287; II, 256, 290, 307

CHABROL, Claude, I, 279, 280, 282, 296, 298; II, 75
CHAHINE, Youssef, II, 290-292

- CHAPLIN, Charles, I, 20, 218, 228, 230, 239-247, 258, 277; II, 92, 93, 309
- CHÉREAU, Patrice, II, 259
- DAVES, Delmer, I, 237
- DELLUC, Louis, I, 70
- DE MILLE, Cecil B., I, 212, 213, 215, 220
- DEMY, Jacques, II, 96
- DE SICA, Vittorio, I, 295; II, 12, 14, 18, 39, 87
- DMYTRYK, Edward, I, 226
- DOILLON, Jacques, II, 183, 263, 268, 269
- DONEN, Stanley, II, 88, 90, 91
- DOVJENKO, Alexandre, I, 63, 143, 254; II, 48, 106, 286
- DREYER, Carl, I, 28, 29, 32, 35, 47, 49, 106, 107, 156-160, 165-168, 170, 171, 279; II, 28, 61, 149, 174, 226, 227, 235-238
- DULAC, Germaine, I, 70, 286; II, 85, 222
- DUPONT, Ewald, I, 77, 111, 117
- DURAS, Marguerite, I, 177; II, 243, 331, 332, 334, 335, 340-343, 354
- EGGELING, Viking, II, 284
- EISENSTEIN, Serge, I, 18, 19, 29, 49, 55-64, 66, 68, 71, 81, 107, 125, 131, 133, 134, 137, 142, 143, 154, 171, 214, 217, 220, 252, 254-258, 263; II, 47, 49, 56-58, 62, 64, 66, 128, 211-219, 221, 224, 229, 242, 243, 270, 277, 282, 286, 299, 302, 314-316
- EPSTEIN, Jean, I, 43, 66, 69, 70, 72, 74, 77, 109, 117, 118, 123, 142; II, 58, 62, 86, 242
- EUSTACHE, Jean, I, 297; II, 261, 262, 268, 330
- FELLINI, Federico, I, 109, 295; II, 14, 16-18, 20, 33, 82, 87, 95, 104, 107, 109, 122-129, 136, 183
- FERRERI, Marco, I, 186
- FISHER, Terence, I, 164, 187
- FLAHERTY, Robert, I, 206, 231, 232; II, 201, 203
- FORD, John, I, 209-213, 216, 220, 224, 233, 251; II, 199, 229, 286, 288, 301
- FULLER, Samuel, I, 193, 222-224
- GANCE, Abel, I, 29, 66, 68, 69, 71, 72, 74-76, 109, 118; II, 63, 211, 219
- GARREL, Philippe, II, 225, 231, 263-267
- GERIMA, Haile, II, 291
- GODARD, Jean-Luc, I, 28, 114, 171, 175, 236, 277, 296-298; II, 22, 23, 25, 33, 34, 36, 38, 39, 60, 65, 68, 97, 107, 109, 164, 179-181, 183, 201, 205, 207, 229-231, 233, 240-250, 257-260, 263, 270, 328
- GRÉMILLON, Jean, I, 66, 67, 69, 71, 117-119; II, 128
- GRIERSON, John, I, 231; II, 201
- GRIFFITH, David, I, 29, 51, 52, 54-56, 58, 59, 61, 65, 66, 79, 81, 133-137, 142, 171, 212, 214, 217, 244, 265; II, 147, 214, 298
- GÜNEY, Yilmaz, II, 229, 289
- HALPERIN, I, 80
- HATTAWAY, Henry, II, 86
- HAWKS, Howard, I, 208, 209, 215, 232-236, 252, 258; II, 306, 307
- HERZOG, Werner, I, 258-261; II, 26, 105, 175
- HITCHCOCK, Alfred, I, 28, 32, 35, 37, 38, 40, 47, 48, 279-286, 298; II, 13, 39, 55, 84, 103, 115, 199, 219, 354
- HOPPER, Denis y FONDA, Peter, I, 289
- HUSTON, John, I, 208, 232; II, 103
- ICHIKAWA, Kon, II, 103, 171
- IVENS, Jorge, I, 162
- JACQUOT, Benoît, II, 280, 284
- KAMLER, Piotr, II, 198
- KAZAN, Elia, I, 195, 221-224; II, 15, * 48
- KEATON, Buster, I, 101, 214, 243-249, 277; II, 83-85, 92, 93, 107, 215, 299

- KELLY, Gene, II, 88, 89
 KUBRICK, Stanley, II, 272, 307, 381
 KUROSAWA, Akira, I, 39, 264-270,
 273; II, 30, 106, 174, 226, 235

 LANDOW, George, I, 128; II, 285
 LANG, Fritz, I, 30, 78, 79, 81, 106,
 138, 184, 203, 209, 217, 219, 232,
 292; II, 23, 63, 186, 187, 199, 201,
 211, 301, 307
 LANGDON, Harry, I, 277; II, 92
 LAUGHTON, Charles, II, 86
 LAUREL, Stan y HARDY, Oliver, I,
 277, 278; II, 92
 LÉGER, I, 69
 LE ROY, I, 30
 LEWIS, Jerry, II, 92-94, 96, 309
 L'HERBIER, Marcel, I, 66, 67, 69, 71,
 74, 76, 81, 109, 110, 117; II, 87,
 109
 LOSEY, Joseph, I, 188, 196-201; II,
 99
 LUBITSCH, Ernst, I, 31, 106, 110,
 228-231, 277; II, 27, 219, 306
 LUMET, Sidney, I, 289-293; II, 186

 MAC CAREY, Leo, II, 306
 MAC LAREN, Norman, II, 284
 MALLE, Louis, II, 86, 87
 MANKIEWICZ, Joseph, I, 194; II, 73-
 80, 97, 173, 301, 303, 307, 313
 MANN, Anthony, I, 106, 235-237
 MARX, hermanos, I, 277, 278; II,
 92, 93
 MINNELLI, Vincente, I, 172, 173,
 194; II, 88-92, 140
 MITRY, Jean, I, 20, 31, 45, 110, 118,
 122; II, 148
 MIZOGUCHI, Kenji, I, 269-273; II,
 30, 235, 309
 MORRISSEY, Paul, II, 254
 MURNAU, Friedrich, I, 30, 39, 41, 44,
 77-79, 82, 110, 138, 184, 260; II,
 63, 84, 86, 211, 297, 302

 NEWMAN, I, 30

 OPHULS, Max, II, 99, 116-118, 121,
 124, 128, 354

 OZU, Yasujiro, II, 26-31, 33, 38, 48,
 174, 175, 326, 362

 PABST, Georg, I, 78, 135, 136, 154,
 203, 209
 PARADJANOV, SERGE, II, 48, 106
 PASOLINI, Pier Paolo, I, 27, 48, 111-
 116; II, 47, 56, 57, 200, 201, 206,
 232-234, 245, 322
 PASTRONE, I, 45np
 PECKINPAH, Sam, I, 236
 PENN, Arthur, I, 222, 236, 237
 PERRAULT, Pierre, II, 60, 202, 205,
 245, 288, 290, 292-294
 PICK, Lupu, I, 78
 PUDOVKIN, Vsevolod, I, 41, 62, 64,
 253, 254; II, 211, 270, 286, 288

 RAY, Nicholas, I, 194, 195, 224
 REED, I, 39
 RENOIR, Jean, I, 32, 42, 46, 67, 69,
 117, 193; II, 118-122, 124, 128, 129,
 147, 232
 RESNAIS, Alain, II, 38, 48, 61, 65,
 80, 107, 115, 141-143, 158, 159,
 161-166, 168-170, 175, 179, 193,
 242, 243, 270, 273-277, 281, 284,
 322, 326, 329, 353, 364
 RICHTER, Hans, I, 77, 85; II, 284
 RIPPERT, I, 78
 RITT, Martin, I, 235
 RIVETTE, Jacques, I, 235, 296, 297;
 II, 23-25, 34, 107, 108, 257, 258
 ROBBE-GRILLET, Alain, II, 19, 25, 37,
 68, 69, 98, 107, 139-144, 149, 159,
 163, 166, 171, 175, 178, 179, 182,
 243, 330
 ROBISON, Arthur, I, 164
 ROCHA, Glauber, II, 229, 289, 290,
 292-294
 ROHMER, Eric, I, 39, 114, 115, 169,
 279, 280, 282, 296; II, 237, 238,
 245, 319-322
 ROMM, Mikhaïl, I, 252-254
 ROSEN, Robert, I, 208
 ROSIER, Michèle, II, 261
 ROSSELLINI, Roberto, I, 175, 294,
 295; II, 12, 34, 39, 68, 70, 228-230,
 327
 ROSSI, Francesco, I, 295

- ROUCH, Jean, II, 60, 202-205, 207, 245, 295
 RUTTMANN, Walter, I, 77
- SANDRICH, Mark, II, 88
 SANTIAGO, Hugo, II, 182
 SCORSESE, Martin, I, 289, 291
 SCHLONDORFF, Volker, II, 184
 SCHMID, Daniel, I, 175, 297; II, 184
 SEMBENE, Onsmane, II, 293, 294
 SjöSTRÖM, Victor, I, 205
 SNOW, Michaël, I, 127, 176
 STERNBERG, Josef von, I, 134, 138-141, 165, 166, 168, 173, 184; II, 302, 303
 STEVENS, George, II, 88
 STRAUB, Jean-Marie y HUILLET, Daniele, I, 175; II, 39, 286, 322, 323, 326, 334-338
 STROHEIM, Eric von, I, 79, 82, 134, 182, 184, 186-189, 196, 198, 200; II, 147
 SYBERBERG, Hans Jürgen, II, 149, 171, 350, 354-357
- TARKOVSKI, André, II, 65, 66, 105, 106, 175
 TATI, Jacques, II, 22, 23, 95, 96, 309
 TÉCHINÉ, André, II, 280, 281, 284
- TOURNEUR, Jacques, I, 164
 TRUFFAUT, François, I, 296; II, 14, 104, 119, 268, 329
- VARDA, Agnès, I, 172; II, 182, 261
 VERTOV, Dziga, I, 64-66, 70, 74, 94, 122-126, 128; II, 63, 107, 270, 286, 299
 VIDOR, King, I, 41, 194, 207, 208, 212, 288; II, 286
 VIGO, Jean, I, 67-69, 119, 121
 VISCONTI, Luchino, I, 193; II, 13-16, 21, 61, 129-133, 183
- WARHOL, Andy, II, 254
 WEGENER, Paul, I, 30, 78, 80, 82, 138
 WELLES, Orson, I, 39, 46, 279; II, 38, 60, 61, 65, 80, 100, 103, 108, 122, 137, 144, 147, 151-158, 164, 185-196, 199-201, 226, 232, 235, 236, 242.
 WENDERS, Wim, I, 18, 41, 149, 289; II, 107-109, 184
 WHALE, James, I, 80; II, 308
 WILDER, I, 208
 WIENE, Robert, I, 78
 WYLER, William, I, 28; II, 147
- ZANUSSI, Christophe, II, 100-102, 106
 ZINNEMANN, Fred, II, 128

Índice de películas citadas

Los títulos en castellano que se encuentran entre paréntesis corresponden a films no proyectados en España, o cuya proyección se hizo sólo en lengua original. (E.)

| <i>Título de exhibición en España</i> | <i>Director</i> | <i>Título original</i> | <i>Páginas</i> |
|---|-----------------|-----------------------------------|--|
| (Agata y las lecturas interminables) | Duras | Agatha et les lectures illimitées | 342 |
| (Agustín de Hipona) | Rossellini | Agostino d'Ippona | 327 |
| (Fin de otoño) | Ozu | Akibyori | 29 |
| Alejandro Nevski | Eisenstein | Alesandr Nevski | 218, 314 |
| Lemmy contra Alphaville | Godard | Alphaville | 351 |
| Eva al desnudo | Mankiewicz | All about Eve | 74, 75, 77 |
| (Los amantes) | Malle | Amants, Les | 87 |
| Amarcord | Fellini | Amarcord | 104, 126, 127 |
| Un americano en París | Minelli | American in Paris, An | 89 |
| (América, informe social) | Straub | America, Klassenverhältnisse | 335, 338, 342 |
| (Un Hamlet menos) | Bene | Amleto di meno, Un | 253 |
| (El amor ha muerto) | Resnais | Amour à mort, L' | 273, 275, 284, 322, 329 |
| (El amor loco) | Rivette | Amour fou, L' | 107, 258 |
| (El amor despreciado) | Rivette | Amour par terre, L' | 257, 258 |
| El ángel exterminador | Buñuel | Angel exterminador, El | 140 |
| Anna Christie | Brown | Anna Christie | 317 |
| El año pasado en Marienbad | Resnais | Année dernière a Marienbad | 19, 61, 107, 108, 139, 141, 143, 160, 162, 164, 166, 167, 169, 182, 330, 364 |
| (Notas sobre un hecho distinto) | Visconti | Appunti su un fatto di cronaca | 61 |
| Dinero | L'Herbier | Argent, L' | 110 |
| Arsénico por compasión | Capra | Arsenic and old lace | 306 |
| Ascensor para el cadalso | Malle | Ascenseur pour l'échafaud | 87 |

| <i>Título de exhibición en España</i> | <i>Director</i> | <i>Título original</i> | <i>Páginas</i> |
|---|-----------------|-----------------------------|--------------------|
| (El asesino músico) | Jacquot | Assassin musicien, L' | 281 |
| (Atlantic city) | Malle | Atlantic city | 87 |
| (Ataque) | Metzner | Attaque | 81 |
| La aventura | Antonioni | Avventura, L' | 17, 20 |
| (Aurelia Steiner) | Duras | Aurelia Steiner | 341 |
| (Comienzo de verano) | Ozu | Bakushu | 30 |
| Banda aparte | Godard | Bande à part | 229, 246 |
| Melodías de Broadway 1955 | Minelli | Bandwagon, The | 88, 89 |
| (Primavera tardía) | Ozu | Banshun | 28, 31 |
| La condesa descalza | Mankiewicz | Barefoot Contessa, The | 74, 76, 77 |
| (Barocco) | Techiné | Barocco | 281 |
| (Vera Baxter) | Duras | Baxter Vera Baxter | 340 |
| (Excelente matrimonio) | Rohmer | Beau mariage, Le | 237 |
| (¡Fuera preocupaciones!) | Mc Laren | Begone dull care | 284 |
| Belle de jour | Buñuel | Belle de jour | 140 |
| Los mejores años de nuestra vida | Wyler | Best years of our Life, The | 147 |
| (La bestia luminosa) | Perrault | Bête lumineuse, La | 202, 294 |
| Más allá de la duda | Lang | Beyond a reasonable doubt | 187 |
| La otra cara del gángster | Lewis | Big mouth, The | 95 |
| El gran sueño | Hawks | Big sleep, The | 307 |
| (La constante) | Zanussi | Bilaris Kwartalny | 101 |
| Maldad encubierta | Browning | Blackbird, The | 102 |
| (Luna negra) | Malle | Black Moon | 87 |
| El ángel azul | Sternberg | Blaue Engel, Der | 302 |
| (Reflejo nulo) | Mc Laren | Blinkity Blank | 284 |
| Al final de la escapada | Godard | Bout de soufflé, A | 22, 248 |
| Brigadoon | Minelli | Brigadoon | 90, 91 |
| El acorazado Potemkin | Eisenstein | Bronenosez Potemkin | 211, 216, 217, 299 |
| Cabezas cortadas | Rocha | Cabezas cortadas | 294 |
| La caída de los dioses | Visconti | Caduta degli dei, La | 130, 131 |

| | | | |
|-----------------------------|------------|-----------------------------|--|
| (Desierto de Calcuta) | Duras | Calcutta desert | 339 |
| El cameraman | Keaton | Cameraman, The | 107 |
| (El camión) | Duras | Camion, Le | 339, 341 |
| (Camuflaje) | Zanussi | Camouflage | 101 |
| (Caprichos) | Bene | Capricci | 252, 253 |
| Los carabineros | Godard | Carabinieri, Les | 33, 68, 248, 258 |
| (La carroza de oro) | Renoir | Carrosse d'or, Le | 118, 121 |
| Casanova | Fellini | Casanova di Federico Fe- | |
| (Ceddo) | Sembene | llini, II | 125 |
| (Céline y Julie van en bar- | | Ceddo | 293 |
| ca) | Rivette | Céline et Julie vont en ba- | |
| Ese oscuro objeto del de- | | teau | 23, 258 |
| seo | Buñuel | Cet obscur objet du désir | 141 |
| (La cicatriz interior) | Garrel | Cicatrice intérieure, La | 268 |
| La ciudad de las mujeres | Fellini | Città delle donne, La | 87, 123 |
| Ciudadano Kane | Welles | Citizen Kane | 100, 105, 122, 137, 144, 145, 150, 151, 152, 153, 155, 200 |
| Cleo de 5 a 7 | Varda | Cleo de 5 à 7 | 261 |
| Cleopatra | Mankiewicz | Cleopatra | 78 |
| (El reloj) | Minelli | Clock, The | 91 |
| La naranja mecánica | Kubrick | Clockword orange, The | 272, 273 |
| Los clowns | Fellini | Clowns, I | 124 |
| (Cocoricó señor Gallina) | Rouch | Cocorico Monsieur Poulet | 204 |
| (El cerdo) | Eustache | Cochon, Le | 261 |
| (La coleccionista) | Rohmer | Collectionneuse, La | 237 |
| (¿Qué tal va?) | Godard | Comment ça va | 36, 244 |
| (La concentración) | Garrel | Concentration, La | 264 |
| Míster Arkadin | Welles | Confidential report | 61, 145 150, 152, 155, 189, 194, 195 |
| (La conexión) | Clarke | Connection, The | 206 |
| (Cuentos morales) | Rohmer | Contes moraux, Les | 319, 320, 322 |

| <i>Título de exhibición en España</i> | <i>Director</i> | <i>Título original</i> | <i>Páginas</i> |
|---|-----------------|---|----------------------|
| (La coquille et le clergyman) | Artaud | Coquille et le clergyman, La | 224 |
| (Crónica de un amor) | Antonioni | Cronaca di un amore | 16, 20, 40 |
| (Carne de orquídea) | Chereau | Chair de l'orchidée, La | 259 |
| La habitación verde | Truffaut | Chambre verte, La | 104 |
| El discreto encanto de la burguesía | Buñuel | Charme discret de la bourgeoisie, Le | 140 |
| Un perro andaluz | Buñuel | Chien andalou, Un | 83, 84 |
| Los amantes crucificados | Mizoguchi | Chimagatsu monogatari | 309 |
| (La china) | Godard | Chinoise, La | 248 |
| (Crónica de Ana Magdalena) | Straub | Chronik der Anna Magdalena | 334 |
| (Cronópolis) | Kamler | Chronopolis | 144, 198 |
| El hundimiento de la casa Usher | Epstein | Chute de la maison Usher, La | 86 |
| (De las nubes a la resistencia) | Straub | Dalle nube alla resistenza | 324 |
| (Comida en la hierba) | Renoir | Dejeuner sur l'herbe | 120, 121 |
| (Corazón caprichoso) | Oru | Dekigokoro | 31 |
| (Ella dice, destruir) | Duras | Detruire dit-elle | 340 |
| Dios y el diablo en la tierra del sol | Rocha | Deus e o diablo na terra do sol | 289, 294 |
| Las dos inglesas | Truffaut | Deux anglaises, Les | 268 |
| Dos o tres cosas que sé de ella | Godard | Deux ou trois choses que je sais d'elle | 22, 25, 34, 248, 354 |
| (La sinfonía diagonal) | Eggeling | Diagonal symphonie | 284 |
| (Dionysos) | Rouch | Dionysos | 204 |
| Caso clínico en la clínica | Lewis | Disordely orderly, The | 94 |
| (Dieciocho segundos) | Artaud | Dix-huit secondes | 223, 224 |
| (Documentador) | Varda | Documenteur | 182, 261 |
| (Los dedos en la cabeza) | Doillon | Doigts dans la tête, Les | 263, 268 |
| (Don Juan) | Bene | Don Giovanni | 252 |

| | | | |
|---|-------------------|---|-------------------------|
| 2001, la odisea del espacio | Kubrick | 2001: a space odyssey | 272, 273, 307, 351 |
| Dr. Strangelove. Teléfono rojo... volamos hacia Moscú... | Kubrick | Dr. Strangelove or How learned to stop worrying and love the bomb | 272 |
| (La picarona) | Doillon | Drôlesse, La | 263 |
| (Desafío) | Rivette | Duelle | 23, 24 |
| El eclipse | Antonioni | Eclisse, L' | 16, 17, 21, 312 |
| (E la nave va) | Fellini | E la nave va | 104 |
| (El niño secreto) | Garrel | Enfant secret, L' | 263, 264, 265, 266 |
| (Niños en desacuerdo) | Garrel | Enfants dessacordés, Les | 268 |
| (Los niños del paraíso) | Carné | Enfants du paradis, Les | 73 |
| (Los niños del armario) | Jacquot | Enfants du placard, Les | 281 |
| (La mujer a eliminar) | Walsh | Enforcer, The | 308 |
| Entreacto | Claire | Entracte | 83, 84 |
| (Era de Quebec) | Perrault | Etait un quebécois, C' | 290 |
| El estado de las cosas | Wenders | Etat der choses, L' | 107, 109 |
| Europa 1951 | Rossellini | Europa 1951 | 12, 37, 68, 70, 80, 228 |
| Eva | Losey | Eva | 99 |
| (Rostros) | Cassavettes | Faces | 207, 255 |
| Círculo de engaños | Schlöndorff | Falschung, Die | 184 |
| Las joyas de la familia | Lewis | Family jewels | 95 |
| El fantasma de la libertad | Buñuel | Fantôme de la liberté, Le | 141 |
| (Salida falsa) | Bergala y Limosin | Faux-Fuyants | 183, 262 |
| Satiricón | Fellini | Fellini satyricon | 123, 125 |
| (La mujer del Ganges) | Duras | Femme du Gange, La | 332, 334, 339, 343, 344 |
| (Una mujer es una mujer) | Godard | Femme est une femme, Une | 245, 246, 248 |
| Una mujer casada | Godard | Femme mariée, Une | 243, 354 |
| (La mujer que llora) | Doillon | Femme qui pleure, La | 268 |
| (La hija pródiga) | Doillon | Fille prodigue, La | 270 |
| (El film que sale de la superficie de la manteca clarificada) | Londow | Film that rises to the surface of clarified butter, The | 285 |
| Flesh | Morrissey | Flesh | 254, 255 |

| <i>Título de exhibición en España</i> | <i>Director</i> | <i>Título original</i> | <i>Páginas</i> |
|---|------------------|----------------------------------|-------------------------|
| (El temblor) | Conrad | Flicker, The | 284 |
| Sigamos la flota | Sandrich | Follow the fleet | 88 |
| (Fortini Cani) | Straub y Huillet | Fortini Cani | 323, 324, 334, 336 |
| Los 4 jinetes del Apocalipsis | Minnelli | Four horsemen of Apocalypse, The | 91 |
| (Dos niños recorren Francia) | Godard | France/tour/détour/deux enfants | 207 |
| La parada de los monstruos | Browning | Freaks | 102 |
| French Cancan | Renoir | French Cancan | 120 |
| El Gatopardo | Visconti | Gatopardo, Il | 129, 130, 131, 132, 133 |
| La rodilla de Clara | Rohmer | Genou de Claire, Le | 320 |
| Alemania año cero | Rossellini | Germania anno zero | 12 |
| Gertrud | Dreyer | Gertrud | 64, 228, 235, 237 |
| (El fantasma y la señora Muir) | Mankiewicz | Ghost and Mrs. Muir, The | 76 |
| (Juana de Arco en la hoguera) | Rossellini | Giovanna d'Arco al rogo | 230 |
| Giulietta de los espíritus | Fellini | Giulietta degli spiriti | 123 |
| Gloria | Cassavettes | Gloria | 256 |
| (El gran estafador) | Godard | Grand escroq, Le | 180, 181 |
| La gran ilusión | Renoir | Grande ilusion, La | 122 |
| Las uvas de la ira | Ford | Grapes of wrath, The | 288 |
| Avaricia | Stroheim | Greed | 147 |
| El grito | Antonioni | Grido, Il | 20, 39 |
| Confidencias | Visconti | Gruppo di famiglia in un interno | 129, 130, 132 |
| La guerre est finie | Resnais | Guerre est finie, La | 161, 286 |
| (La memoria) | Chahine | Hadouta Misriya | 291, 292 |
| (El idiota) | Kurosawa | Hakaghi | 174 |
| (Los verdugos también mueren) | Lang | Hangmen also die | 187 |

| | | | | |
|--|---------------|---|--|--|
| Corazón de cristal | Herzog | Herz aus glas | 105 | |
| Solo ante el peligro | Zinneman | High noon' | 128 | |
| (Imperativo) | Zanussi | Hipoteza | 101 | |
| Hiroshima mon amour | Resnais | Hiroshima mon amour | 160, 163, 166 | |
| Una historia inmortal | Welles | Histoire immortelle, Une | 107, 201 | |
| (Hitler, un film de Alemania) | | Hitler, eine film aus Deutschland | 350, 355 | |
| Loco por Anita | Syberberg | Hollywood or bust | 93 | |
| (El hombre atlántico) | Lewis | Homme atlantique, L' | 341 | |
| (El hombre herido) | Duras | Homme blessé, L' | 259 | |
| (El hombre que miente) | Chereau | Homme qui ment, L' | 139, 178, 179, 180, 331, 343 | |
| (Hotel Américas) | Robbe-Grillet | Hôtel des Ameriques, L' | 281 | |
| (Aquí y en otra parte) | Techiné | Ici et ailleurs | 240, 247, 257 | |
| (Identificación de una mujer) | Godard | Identificazione di una donna | 21 | |
| Iluminación | Antonioni | Iluminacja | 101 | |
| (Canción India) | Zanussi | India song | 331, 338, 339, 341 | |
| (La inmortal) | Duras | Inmortelle, La | 139 | |
| El inocente | Robbe-Grillet | Innocente, Le | 130 | |
| Intolerancia | Visconti | Intolerance | 147 | |
| El hombre invisible | Griffith | Invisible man, The | 308 | |
| (¿Por qué Alejandria?) | Whale | Iskinoiria... leh? | 291 | |
| ¡Qué me importa el dinero! | Chahine | It's only money | 94 | |
| Iván El Terrible | Lewis | Ivan Groznij | 218, 286 | |
| (Jaguar) | Eisenstein | Jaguar | 203 | |
| (Te amo, te amo) | Rouch | Je t'aime, je t'aime | 115, 158, 159, 161, 163, 164, 166, 167, 273, 275, 282, 283, 353, 367 | |
| | Resnais | | | |
| (Yo, tú, él, ella) | Akerman | Je, tu, il, elle | 260 | |
| Yo te saludo, María | Godard | Je vous salue Marie | 231 | |
| (Jeanne Dielman, 23 Quai de Commerce, 1080 Bruselas) | | Jeanne Dielman, 23 Quai de Commerce, 1080 Bruxelles | 260 | |
| (Juego con fuego) | Akerman | Jeu avec le feu, Le | 139 | |
| | Robbe-Grillet | | | |

| <i>Título de exhibición en España</i> | <i>Director</i> | <i>Título original</i> | <i>Páginas</i> |
|---|-----------------|---------------------------------|---|
| (El amanecer) | Carné | Jour se lève, Le | 72, 73, 81, 97, 128 |
| Jules et Jim | Truffaut | Jules et Jim | 268 |
| Julio César | Mankiewicz | Julius Caesar | 78 |
| (Karl May) | Syberberg | Karl May | 356 |
| (Una tarde de otoño) | Ozu | Kohayagawe ke no aki | 28 |
| Trono de sangre | Kurosawa | Kumonosu-jo | 226 |
| El terror de las chicas | Lewis | Ladies' man, The | 93 |
| Ladrón de bicicletas | De Sica | Ladri di biciclette | 12 |
| La dama de Shanghai | Welles | Lady from Shanghai | 100, 103, 154, 155, 157, 188, 194, 195 |
| (El último momento) | Fejos | Last moment, The | 81 |
| El león de las siete cabezas | Rocha | Leone have sept cabeças, Der | 294 |
| Carta a tres esposas | Mankiewicz | Letter to three wives | 74, 75 |
| Lettre à Freddy Buaché | Godard | Lettre à Freddy Buaché | 249 |
| El último | Murnau | Letzte mann, Der | 302 |
| (Libre en la noche) | Garrel | Liberté la nuit | 264 |
| (La cama de la virgen) | Garrel | Lit de la vierge, Le | 263 |
| Lola Montes | Ophuls | Lola Montes | 116, 117 |
| Amame esta noche | Mamoulian | Love me tonight | 300 |
| Love streams | Cassavettes | Love streams | 256 |
| Luis II de Baviera - El rey loco | Visconti | Ludwig II | 130, 131 |
| Mi noche con Maud | Rohmer | Ma nuit chez Maud | 237 |
| Macbeth | Welles | Macbeth | 157, 226 |
| (Madame Bovary) | Minnelli | Madame Bovary | 92 |
| Madame de... | Ophuls | Madame de... | 116 |
| Made in USA | Godard | Made in USA | 22, 245 |
| El cuarto mandamiento | Welles | Magnificent Ambersons, The | 150, 153, 317 |
| (Los maestros locos) | Rouch | Maitres fous, Les | 203, 295 |
| (La mamá y la ramera) | Eustache | Maman et la putain, La | 262, 263, 268 |

| | | | |
|-------------------------------|------------------|------------------------------|--------------------------------------|
| El hombre que sabía demasiado | Hitchcock | Man who knew to much, The | 308 |
| (Las cuentas de María) | Garrel | Marie pour mémoire | 263, 264, 268 |
| La marquesa de O | Rohmer | Marquise d'O, La | 320 |
| (Masculino femenino) | Godard | Masculin féminin | 207 |
| La madre | Pudovkin | Mat | 288 |
| (Técnicas de amar) | Maas y Moore | Mechanics of love | 254 |
| (La memoria fértil) | Khleifi | Mémoire fertile, La | 292 |
| El desprecio | Godard | Mépris, Le | 23, 248, 257 |
| Merry-go-round | Rivette | Merry-go-round | 24 |
| (Mis pequeñas amantes) | Eustache | Mes petites amoureuses | 262 |
| (El Mesías) | Rossellini | Messia, Il | 327 |
| Metrópolis | Lang | Metropolis | 308, 349 |
| Milagro en Milán | De Sica | Miracolo a Milano | 87 |
| Mobby Dick | Huston | Mobby Dick | 103 |
| Tiempos modernos | Chaplin | Modern times | 94 |
| (Yo, un negro) | Rouch | Moi un noir | 203, 295, 297, 298, 299, 308 |
| Mi corazón es rojo | Rosier | Mon coeur est rouge | 261 |
| Mi tío | Tati | Mon oncle | 95, 165 |
| Mon oncle d'Amerique | Resnais | Mon oncle d'Amerique | 158, 161, 162, 163, 166, 273 |
| Muerte en Venecia | Visconti | Morte a Venezia | 129, 132 |
| (Moisés y Arón) | Straub y Huillet | Moses und Aron | 323, 335 |
| (Pared, paredes) | Varda | Mur murs | 261 |
| (El asesino) | Hitchcock | Murder | 103 |
| M o el vampiro de Düsseldorf | Lang | Mürder inter uns | 186, 301, 302 |
| Muriel | Resnais | Muriel | 159, 160, 163, 165, 166, 182, 318 |
| Mi desconfiada esposa | Minnelli | My Designing woman | 91 |
| (Narcosis) | Abel | Narcose | 81 |
| (Nathalie Grangier) | Duras | Nathalie Grangier | 340, 342 |
| El navegante | Keaton | Navigator, The | 215 |
| La noche del cazador | Laughton | Night of the hunter | 86 |

| <i>Título de exhibición en España</i> | <i>Director</i> | <i>Título original</i> | <i>Páginas</i> |
|---|------------------|--|--|
| (Irreconciliables) | Straub y Huillet | Nicht versöhnt | 286, 336 |
| (Nuestra señora de los turcos) | Bene | Nostra signora dei turchi | 252, 253 |
| (Noche y niebla) | Resnais | Nuit et brouillard | 165, 166 |
| (La noche fantástica) | L'Herbier | Nuit fantastique, La | 87 |
| El profesor chiflado | Lewis | Nutty professor, The | 93 |
| Fellini 8 ½ | Fellini | 8 ½ | 20, 82, 107, 123, 125, 126, 127 |
| Antonio das mortes | Rocha | O dragao da maldade contra o santo guerreiro | 294 |
| Los olvidados | Buñuel | Olvidados, Los | 86 |
| (La sombra roja) | Comolli | Ombre rouge, L' | 290 |
| La palabra | Dreyer | Ordet | 228 |
| (Obsesión) | Visconti | Ossessione | 13, 14, 15, 132 |
| Otelo | Welles | Othello | 152 |
| Paisà | Rossellini | Paisà | 12 |
| (Parade) | Tati | Parade | 95 |
| (París nos pertenece) | Rivette | Paris nous appartient | 23, 107 |
| (París visto por... 20 años después) | Akerman | Paris vu par... 20 ans après | 261, 264 |
| (Parsifal) | Syberberg | Parsifal | 351 |
| (Tierra sin árboles) | Perrault | Pays de la terre sans arbres | 202, 294, 322 |
| (Un país sin buen criterio) | Perrault | Pays sans bon sens, Un | 288, 290, 294 |
| (Una partida de campo) | Renoir | Partie de campagne, Une | 120, 121 |
| (Pascal) | Rossellini | Pascal | 327 |
| Passion | Godard | Passion | 22, 23, 60, 107, 109, 231, 257, 258, 366 |
| La pasión de Juana de Arco | Dreyer | Passion de Jeanne d'Arc, La | 298, 311 |
| Senderos de gloria | Kubrick | Paths of glory | 272 |
| (Cuando murmuran) | Mankiewicz | People will talk | 74, 75, 301, 313 |

| | | | |
|------------------------------------|------------|-----------------------------------|--|
| (Perceval el Galés) | Rohmer | Perceval le Gallois | 235, 237, 320, 322 |
| Sueño de amor eterno | Hathaway | Peter Ibbetson | 86 |
| El soldadito | Godard | Petit soldat, Le | 35 |
| El pequeño teatro de Jean Renoir | Renoir | Petit théâtre de Jean Renoir, Le | 120 |
| La cerillera | Renoir | Petite marchande, La | 118 |
| El nuevo fantomas | Murnau | Phantom | 86 |
| (Las fotos de Alix) | Eustache | Photos d'Alix, Les | 330 |
| Pickpocket | Bresson | Pickpocket | 26 |
| Pierrot el loco | Godard | Pierrot le fou | 22, 246, 248, 250, 258, 329 |
| (Juegos de alcoba) | Donen | Pijame game, The | 90 |
| (La pirata) | Doillon | Pirate, La | 183, 263, 268 |
| El pirata | Minnelli | Pirate, The | 91 |
| (El placer) | Ophuls | Plaisir, Le | 116 |
| Playtime | Tati | Playtime | 95, 309 |
| (Puente del norte) | Rivette | Pont du nord, Le | 23, 34 |
| (Retrato de Jason) | Clarke | Portrait of Jason | 206 |
| El cartero siempre llama dos veces | Rafelson | Postman always rings twice, The | 14 |
| (Por culpa de la gente) | Perrault | Pour la suite du monde | 202, 292, 294 |
| Prénom Carmen | Godard | Prénom Carmen | 231, 257, 258, 259, 260, 309, 312, 366 |
| (La toma de poder de Luis XIV) | Rossellini | Presa del potere de Luigi XIV, La | 327 |
| El reportero | Antonioni | Professione: Reporter | 21 |
| Ensayo de orquesta | Fellini | Prova d'orchestra | 129 |
| (Proverbios) | Rohmer | Proverbes | 320 |
| Providence | Resnais | Providence | 164, 168, 274, 282 |
| Fraude | Welles | Question Mark-F for fake | 185, 196, 200 |
| (Reflexiones oscuras) | Brakhage | Reflections on black | 265 |
| (La región central) | Snow | Région centrale, La | 353 |
| La règle du jeu | Renoir | Règle du jeu, La | 118, 119, 120, 122, 147, 148 |
| El reinado de un día | Perrault | Règne du jour, Le | 202, 290, 294 |
| (Las citas de Ana) | Akerman | Rendez-vous d'Anna, Les | 260 |

| <i>Título de exhibición en España</i> | <i>Director</i> | <i>Título original</i> | <i>Páginas</i> |
|---|-----------------|--|---|
| (El confidente) | Garrel | Révéléateur, Le | 263, 264, 268 |
| (La rebelión del carnicero) | Artaud | Révolte du boucher, La | 223 |
| (Ritmo 23) | Ritchter | Rhythmus 23 | 284 |
| (La cortina carmesí) | Astruc | Rideau cramoisi, Le | 232, 233 |
| El río | Renoir | River, The | 120 |
| Rocco y sus hermanos | Visconti | Rocco e i suoi fratelli | 15 |
| Roma Fellini | Fellini | Roma | 123 |
| La ronda | Ophuls | Ronde, La | 116 |
| (La doncella virtuosa de Pessac I) | Eustache | Rosière de Pessac I, La | 261, 262 |
| (Un reino está esperando) | Perrault | Royaume vous attend, Un | 322 |
| Nobleza obliga | Losey | Ruggles of red gap | 306 |
| Saló | Pasolini | Salo o le centoventi gior- nate | 232, 234 |
| Salomé | Bene | Salome | 252, 253 |
| Sauve qui peut (la vie) | Godard | Sauve qui peut (la vie) | 22, 97, 247, 259, 270, 328, 329, 366 |
| Senso | Visconti | Senso | 14, 131 |
| El sirviente | Losey | Servant, The | 99 |
| Sombras | Cassavettes | Shadows | 207, 256 |
| (Seis veces dos) | Godard | Six fois deux | 240, 241, 244, 328 |
| El moderno Sherlock Hol- mes | Keaton | Sherlock Jr. | 83, 84, 107 |
| El resplandor | Kubrick | Shining, The | 272, 273 |
| (Lo que la señora ha olvi- dado) | Ozu | Shujuko wa nani o wasu- raetaka | 31 |
| La huella | Mankiewicz | Sleuth | 74, 75 |
| (Sócrates) | Rossellini | Socrate | 327 |
| Solaris | Tarkowski | Solaris | 106 |
| (Su nombre de Venecia) | Duras | Son nom de Venise dans Calcuta désert | 339 |
| (La mujer de una noche) | Ozu | Sono yotsuma | 31 |

| | | | |
|--|------------|--|-------------------------|
| Bajo los techos de París | Claire | Sous les toits de Paris | 310 |
| Recuerda | Hitchcock | Spellbound | 84 |
| Espiral | Zanussi | Spirale | 101 |
| La huelga | Eisenstein | Stachka | 215, 302 |
| Stalker | Tarkowski | Stalker | 106 |
| Lo viejo y lo nuevo | Eisenstein | Staroe i novoe | 211, 212, 213, 286 |
| (Las estatuas también mueren) | Resnais | Statues meurent aussi, Les | 168 |
| Stavisky | Resnais | Stavisky | 170, 179, 180, 181, 275 |
| La strada | Fellini | Strada, La | 127 |
| (El extranjero) | Welles | Stranger, The | 188 |
| Stromboli | Rossellini | Stromboli, terra di Dio | 12, 33, 70 |
| La estructura de cristal | Zanussi | Structura Kryszталu | 100 |
| De repente el último ve- rano... | Mankiewicz | Suddenly last summer | 74 |
| Amanecer | Murnau | Sunrise | 308 |
| El rebaño | Guney | Sürü | 289 |
| Susana, carne y demonio | Buñuel | Susana, carne y demonio | 140 |
| (Ritmo sostenido) | Stevens | Swing time | 88 |
| Cantando bajo la lluvia | Donen | Swining on the rain | 88, 89, 90 |
| (Tierna enemiga) | Ophuls | Tendre ennemie, La | 116 |
| Teorema | Pasolini | Teorema | 232, 234 |
| Terra em transe | Rocha | Terra em transe | 289 |
| (La tierra tiembla) | Visconti | Terra trema, La | 16, 132 |
| El testamento del Dr. Ma- buse | Lang | Testament des Dr. Mabuse, Das | 307, 312, 349 |
| (Theodor Hierneis: el coci- nero del rey) | Syberberg | Theodor Hierneis oder: wie man ehem | 355 |
| Tres en un sofá | Lewis | Three on a couch | 95 |
| (Dad al pianista) | Truffaut | Tirez sur le pianiste | 329 |
| Tener y no tener | Hawks | To have and have not | 307 |
| (Ultimo capricho) | Ozu | Tokyo boshoku | 28 |
| (La dama de Tokio) | Ozu | Tokyo no onna | 31 |
| Sombrero de copa | Sandrich | Top hat | 88 |

| <i>Título de exhibición en España</i> | <i>Director</i> | <i>Título original</i> | <i>Páginas</i> |
|---|-----------------|--|----------------------|
| Sed de mal (Toda revolución es un azar) | Welles | Touch of evil Toute révolution est un coup des dès | 189, 192, 195 338 |
| (Toda una noche) | Straub | Toute une nuit | 261 |
| Trafic | Akerman | Trafic | 95 |
| (Expreso Trans-Europa) | Tati | Trans-Europ Express | 139, 182 |
| El proceso | Robbe-Grillet | Trial, The | 150, 155, 194 |
| (Demasiado tarde) | Welles | Trop tôt trop tard | 323 |
| Doce hombres sin piedad | Straub | Twelve angry men | 186 |
| (Hierbas flotantes) | Lumet | Ukigusa | 31, 32 |
| Umberto D | Ozu | Umberto D | 12, 14, 18 |
| (Bajo la corriente) | De Sica | Under current | 91 |
| Una canta, la otra no | Minnelli | Une chante, l'autre pas | 261 |
| (Una historia sucia) | Varda | Une sale histoire | 262 |
| El trío fantástico | Eustache | Unholly three, The | 102 |
| (Lo desconocido) | Browning | Unknown, The | 102 |
| Las vacaciones de M. Hu- lot | Browning | | |
| (La vaga estela de la Osa) | Tati | Vacances de M. Hulot, Les | 95, 309 |
| La bruja vampiro | Visconti | Vaghe stelle dell'Orsa, Le | 61, 130 |
| Van Gogh | Dreyer | Vampyr | 226, 228, 355 |
| Vértigo | Resnais | Van Gogh | 162, 163, 165, 277 |
| (La vida es una novela) | Hitchcock | Vertige | 115 |
| Violette Nozière | Resnais | Vie est un roman, La | 161, 169, 273 |
| (Visitas nocturnas) | Chabrol | Violette Nozière | 75 |
| (Vivir la vida) | Carné | Visiteurs du soir, Les | 73 |
| Week-end | Godard | Vivre sa vie | 248, 257, 329 |
| Pasaporte a la fama | Godard | Week-end | 244, 249, 309 |
| Lío en los grandes alma- cenes | Godard | Whole town's talking, The | 301 |
| Una mujer bajo la influen- cia | Ford | | |
| | Lewis | Who's minding the stoke | 94 |
| | Cassavettes | Woman under the influen- ce, A | 256 |

(Taller experimental de sonido vivo)
(Por qué luchamos)
Yoi
(Yolanda y el ladrón)
(La venganza de un actor)
(El espejo)
(Zvenigora)

Mc Laren
Capra
Guney
Minnelli
Ichikawa
Tarkowski
Dovjenko

Workshop experiment in
 animated sound 284
Why we fight 306
Yoi 289
Yolanda and the thief 91
Yukinojo henge 103, 171
Zerkalo 106
Zvenigora 115

¿Cómo surge la imagen-tiempo? Al amparo del cine, sin duda, después de la guerra, cuando las sensaciones sensoriomotrices dan paso a situaciones ópticas y sonoras puras (neorrealismo). Pero, aunque bajo formas muy diversas (Ozu, Mankiewicz, e incluso la comedia musical), hacía tiempo que se estaba preparando el cambio.

La imagen-tiempo no suprime a la imagen-movimiento, sino que invierte la relación de subordinación. El tiempo deja de ser el número o la medida del movimiento, es decir una representación indirecta, y el movimiento no es ahora sino la consecuencia de una presentación directa del tiempo: por eso mismo es un falso movimiento, algo así como un falso empalme. El falso empalme es un ejemplo de «corte irracional». Y, mientras que el cine del movimiento efectúa encadenamientos de imágenes por cortes racionales, el cine del tiempo procede a reencadenamientos sobre corte irracional (especialmente entre la imagen sonora y la imagen visual).

Es un error decir que la imagen cinematográfica está forzosamente en presente. La imagen-tiempo directa no está en presente, como tampoco es recuerdo. Más bien rompe con la sucesión empírica tanto como con la memoria psicológica, y se eleva a un *orden* o a una *serie* del tiempo (Welles, Resnais, Godard,...). Estos signos de tiempo son inseparables de signos de pensamiento y de signos de palabra. Pero ¿cómo se presenta el pensamiento en el cine? ¿Cuáles son los actos de palabra específicamente cinematográficos?