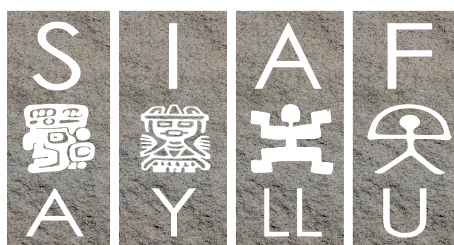


AYLLU - SIAF

Revista de la Sociedad Iberoamericana
de Antropología Filosófica (SIAF)



Volumen 4, Número 1, Enero-Junio 2022

ISSN: 2695-5938

e-ISSN: 2695-5946

DL: SE-2177-2019

DOI: 10.52016/Ayllu-Siaf

Dirección postal de la revista:

Universidad Católica de Santa María, Facultad de Ciencias y Tecnologías
Sociales y Humanidades. Urb. San José, San Jose s/n, Yanahuara,
04017 Arequipa, Perú. Tlf: (054) 382038. E-mail: editorial@ayllu-siaf.com

Ubicación electrónica: <https://ayllu-siaf.com/>

Entidad editora: Editorial Themata, S.L., Antonio Susillo 6,
41907 Valencina de la Concepcion, Sevilla, España. Tlf: (34) 955720289

AYLLU-SIAF se indexa en las siguientes bases de datos y repertorios
bibliograficos: DOAJ, Dialnet, Latindex, Miar y Red de Bibliotecas
Universitarias (REBIUN).

Editores del número

Rafael García Pavón, Universidad del Claustro de Sor Juana,
México.

Lauro Zavala, Universidad Autónoma Metropolitana – Unidad Xochimilco,
México.

Comité científico

Gustavo Adolfo Muñoz, Pontificia Universidad Bolivariana de Medellín,
Colombia.

Teresa Arrieta, Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa,
Perú.

Luis María Baliña, Universidad Católica de Buenos Aires,
Argentina.

Marta C. Betancurt, Universidad de Caldas en Manizales,
Colombia.

Gustavo Cataldo Sanguinetti, Universidad Andrés Bello, Santiago,
Chile.

Rocío Garriga Inarejos, Universitat Politècnica de València,
España.

Guadalupe Gaytán Aguirre, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez,
México.

Raúl Gutiérrez Lombardo, Centro de Estudios Filosóficos,
Políticos y Sociales Vicente Lombardo Toledano,
México.

Jorge Martínez Barrera, Universidad Católica de Chile,
Chile.

Arturo Mota, Universidad Anáhuac del Sur,
México.

Luisa Paz Rodríguez, Universidad de Zaragoza,
España.

Francisco Rodríguez Valls, Universidad de Sevilla,
España.

Alejandro Vela Quico, Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa,
Perú.

Equipo directivo

Director Emérito: Jacinto Choza, Universidad de Sevilla,
España (jacintochoza@gmail.com).

Director: Josep Francesc Sanmartín Cava, Universitat Politècnica de València,
España (josepsanmartincava@gmail.com).

Subdirector: Rafael García Pavón, Universidad del Claustro de Sor Juana,
México (gclimacus71@gmail.com).

Directora adjunta: Anani Gutiérrez Aguilar,
Universidad Católica de Santa María,
Perú (gutierrez.anani@gmail.com).

Tesorera: Seny Hernández Ledezma,
Universidad Central de Venezuela,
Venezuela (sh26587@gmail.com).

Secretario: Luis Manuel Sanmartín Cava
Universitat Pompeu Fabra de Barcelona,
España (sanmartin.cava@gmail.com).

Consejo de redacción

Patricio Delgado Gutiérrez, Universidad Católica de Santa María,
Perú (ariespatricioa@gmail.com).

Lilian Calisaya Gutiérrez, Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa,
Perú (liliancalisaya@gmail.com).

Consejo editorial

Alejandro Serani, Universidad de San Sebastián,
Chile.

Rafael Cúnsulo, Universidad Santo Tomás del Norte,
Argentina.

Victor Hugo Gomez Yepes, Pontificia Universidad Bolivariana de Medellín,
Colombia.

Olger Gutiérrez Aguilar, Universidad Católica de Santa María,
Perú.

Jaime Méndez Jimenez, Universidad Veracruzana,
México.

Juan José Padial, Universidad de Málaga,
España.
Stefano Santasilia Universidad Autónoma de San Luis Potosí,
México.
Rocío Garroga Inarejos, Universitat Politècnica de València,
España.

Patrocinadores

Editorial Thémata, Sevilla,
España.
Pontificia Universidad Bolivariana de Medellín,
Colombia.
Universidad Anáhuac del Sur,
México.
Universidad Autónoma de Ciudad Juárez,
México.
Universidad Autónoma de San Luis Potosí,
México.
Universidad Católica de Buenos Aires,
Argentina.
Universidad Católica de Santa María, Arequipa,
Perú.
Universidad San Sebastián, Santiago,
Chile.
Universidad Santo Tomás del Norte, Buenos aires,
Argentina.
Universidad de Sevilla,
España.
Centro de Estudios Filosóficos, Políticos y Sociales
Vicente Lombardo Toledano,
México.

AYLLU-SIAF, Vol. 4, N° 1, Enero-Junio (2022)

ISSN: 2695-5938 e-ISSN: 2695-5946

DOI: 10.52016/ Ayllu-Siaf.2022.4.1

ÍNDICE

Presentación

Lauro Zavala,

Universidad Autónoma Metropolitana – Unidad Xochimilco, México.

Rafael García Pavón,

Universidad del Claustro de Sor Juana, México.....9

SECCIÓN MONOGRÁFICA

1.- *Ethics In Film Philosophy (Cavell, Deleuze, Levinas).*

D. N. Rodowick,

University of Chicago, EE.UU.....17

2.- *La filosofía del cine que sostiene el personalismo fílmico:*

La centralidad de la experiencia y el análisis filosófico-fílmico.

José-Alfredo Peris-Cancio,

Ginés Marco Perles,

José Sanmartín Esplugues,

Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir, España.....47

3.- *Filosofía de la técnica y el cuerpo en el cine chino.*

Pensamiento post-metafísico en la pantalla grande.

Carlos Fernando Alvarado Duque,

Universidad de Manizales, Colombia.....79

4.- *Chaplin y el capitalismo: el tiempo fabril y la fábrica de sueños.*

Carlos Oliva Mendoza,

Universidad Nacional Autónoma de México, México.....105

5.- *La muerte real es aburrida: Falsos documentales de terror entre-dos-muertes.*

Sergio J. Aguilar Alcalá,

Extimidades: Teoría Crítica desde el Sur Global, México.....131

6.- “Saber leer, saber ver”: Ensayo sobre la ceguera. Marcela Croce, Universidad de Buenos Aires, Argentina. María José Rossi, Università degli Studi di Torino, Italia.....	157
7.- El cine como devenir trascendente, Kierkegaard y Deleuze: el salto de fe y la repetición como potencias de lo falso en <i>the end of the affair</i> , 1999 de Neil Jordan. Rafael García Pavón, Universidad del Claustro de Sor Juana, México.....	177

CREACIÓN

8.- In The Mood For Love: Una ontología del amor. Diego Lizarazo Arias, Universidad Autónoma Metropolitana, México.....	223
---	-----

RESEÑAS

9.- Tsn Transatlantic Studies Network. Revista de Estudios Internacionales (2016-2022). ISSN: 2530-8521 Josep Francesc Sanmartín, Universitat Politècnica de València, España.....	239
10.- Libros recientes sobre cine y filosofía. Lauro Zavala, Universidad Autónoma Metropolitana – Unidad Xochimilco, México.....	245
11.- Filmografía: 40 películas biográficas sobre filósofos. Lauro Zavala, Universidad Autónoma Metropolitana – Unidad Xochimilco, México	251

FICHA DE IDENTIDAD DE LA REVISTA Y NORMAS PARA AUTORES.....,	257
EVALUACIÓN POR PARES Y POLÍTICA EDITORIAL.....	267
DECLARACIÓN ÉTICA SOBRE BUENAS PRÁCTICAS.....	269

PRESENTACIÓN

El cine y la filosofía: dos almas gemelas

La filosofía siempre ha sido un problema para sí misma, si bien se tiene la noción general de que hacer filosofía es una forma de pensar, que pretende comprender (bajo razones) las causas de la realidad. Cada pensador que ha tomado en sus manos la tarea del filosofar no parece tener tan claro en qué consiste su noble tarea. Y, sin embargo, la filosofía es una tarea ineludible porque nace del deseo inherente de la condición humana de comprender el sentido del mundo, de sí mismo y de los otros, como las eternas preguntas del ¿por qué? que aparecen desde la niñez.

La filosofía remite siempre a ese deseo que nace de encontrarse ante la conciencia de que la existencia es paradójica. Porque al mismo tiempo que sabemos que somos, sabemos que dejamos de ser, sin tener clara la causa ni el destino por hacer. ¿Cómo comprender el sentido de la realidad si ésta es al mismo tiempo continuidad y aniquilación? Esta paradoja, que ya formulaban los grandes pensadores griegos (como Heráclito), y que se encuentra en el corazón de las culturas y de las religiones, ha sido la pasión constante que motiva el pensamiento en forma de filosofía. Esto lo había planteado Sócrates como un salir a la búsqueda de un sentido que se intuye, pero que no sabemos qué es. En el fondo, la filosofía expresa el deseo humano de una intimidad con la existencia, pero que en el camino puede desesperar, ya sea renunciando a ese deseo o anestesiando el deseo con algún sistema de razones que le hagan creer que no hay tal paradoja. Dicho en otras palabras, la gran pasión del deseo de filosofar es comprenderse en la condición temporal de lo que ocurre, que cuando es pensado, dicho o formulado, necesariamente se desprende de su devenir, y la existencia se nos escapa como el agua entre las manos. Y es así como la filosofía va bordeando sus formas, sus métodos, sus límites, sus alcances. Y es ahí donde se da cuenta de que ella misma es devenir, pero que siempre

vive con la tentación de creer que se ha detenido en una fórmula fácil o un objeto bien definido. Por eso, como ha dicho Gilles Deleuze, la filosofía es un pensar en resistencia frente a su propia tentación de claudicar. Su enemigo es ella misma cuando se olvida de la fuerza del tiempo.

Ante este esfuerzo milenario del filosofar es que irrumpe el arte cinematográfico para recordarle a la filosofía la fuerza del tiempo. Primero, como el crisol de la tecnología y el deseo de entretenerse atrapando y reproduciendo precisamente la condición temporal de la realidad, y por la cual sus imágenes se experimentan como la vida misma que imprime el devenir de las cosas. Y luego, gracias a los grandes creadores del cine como Georges Méliès, en una fábrica de sueños lúcidos. Como decía Tarkovski, en el momento en que se proyectó *La llegada del tren a la estación Ciotat* (1896) se inauguró un nuevo principio de comprensión de la realidad, porque se podía contemplar por primera vez la simultaneidad del devenir temporal no subordinado a la naturaleza de los objetos o a las condiciones de la conciencia, sino en sí mismo. Parecería que el cine se hizo entonces para la filosofía, como ha dicho Stanley Cavell, porque lograba captar ese misterio paradójico de la existencia que constituye el deseo de filosofar, y por lo tanto hace re-pensar a la filosofía cuál es su propia tarea. Como un alma gemela, un doble o un espejo que estaba enterrado, el cine aparece como el deseo mismo de la filosofía de comprender el tiempo como el devenir de la realidad.

Y esto lo han visto con claridad pensadores y cineastas, filósofos y artistas. Pero ha llevado tiempo poder comprender cómo el cine no se reduce a ser un medio, un instrumento o un lenguaje para la filosofía, sino que el cine es la misma filosofía llevada a una potencia infinita que aún estamos tratando de comprender. Es su alma gemela, pues como ha dicho Gilles Deleuze, le recupera a la filosofía el sentido del tiempo que había perdido en sus múltiples fracasos. Por ello, cuando le preguntaron a Deleuze en los años 80 cómo había pasado de la filosofía al cine, Deleuze contestaba que en realidad no se pasa de una a otro, sino que el cine es filosofía en la medida en que capta lo que la filosofía siempre ha buscado, el verdadero movimiento, la libertad radical de existir. Del mismo modo, el gran teórico del cine André Bazin, que buscaba un modo de recuperar el sentido de la persona humana y su dignidad, se dio cuenta de que el cine captaba eso que constituye realmente a la persona, su propio devenir singular y único. Ha llevado tiempo deconstruir el gran prejuicio de que el cine, por ser tecnología, industria y generación de imágenes, no tendría nada que ver

con la noble y elevada tarea de comprender el sentido de la existencia al que la filosofía pretende llegar. Lo cual no quiere decir que todo filme sea filosofía, sino que el potencial del arte cinematográfico contiene ese deseo de la filosofía con una forma que hace falta descubrir y generar. Pensadores como Cavell y Deleuze o cineastas como Tarkovski o Malick se han esforzado en lo que en el idioma inglés se ha llamado *film-philosophy* y no filosofía del cine o filosofía a través del cine.

Pero el cine y la filosofía son almas gemelas que siempre se encuentran abiertas en su propio desempeño para generar su sentido. Así, hay múltiples maneras en las que esto se puede realizar, lo cual es un generador de esperanzas y un antídoto contra los modernos nihilismos disfrazados de identidades. Si el cine tiene este potencial y hoy en día es el arte más inmediato a la disposición de cada individuo, se encuentra ante nosotros un horizonte muy prometedor de comprensión e investigación, al grado de que es casi un compromiso moral, como el mismo Tarkovski decía. Para él, el cine no es una profesión, sino un compromiso moral con la verdad.

Este dossier ha tenido el objetivo de convocar a diversas voces que comparten el deseo de filosofar cinemáticamente. Creemos que es una labor que no se reduce ni tiene por qué estar en guerra con el entretenimiento, sino que en el cine podemos encontrar y recuperar o recomenzar nuestros vínculos con el mundo y creer de nuevo en que la vida tiene sentido. Como decía Tarkovski, vamos al cine para recuperar el tiempo perdido, fugado o no vivido aún. Lo que nos da la posibilidad, como decía Deleuze, de creer de nuevo en el mundo.

Las diversas voces en este dossier siguen este deseo, ya sea de la mano de algunos filósofos en relación con el cine o por la comprensión de algún filme o de algún director particular desde un marco de pensamiento específico, o a la inversa, siguiendo las formas de las imágenes de ciertos filmes para comprender el sentido filosófico que se denota en ellas. Son todos ellos valiosos aportes a la tarea del filosofar cinemático, que no se reduce a la aplicación de la filosofía al cine o a la instrumentalización del cine por la filosofía. Por ello queremos agradecer a cada uno y a todos los colaboradores sus valiosos aportes. Al profesor emérito y uno de los referentes de la filosofía cinemática David Norman Rodowick por habernos cedido el permiso de publicar su artículo, y que nos muestra el tema de la ética en la filosofía cinemática, encontrando esta comunidad de pensamiento entre Stanley Cavell, Gilles Deleuze y Emmanuel Levinas. Al Dr. José Alfredo Peris Cancino, al Dr. Ginés Marco y al Dr. José San

Martin Esplugues, que llevan adelante desde hace tiempo el proyecto del personalismo fílmico en la Universidad Católica de Valencia, pioneros y referentes del tema. A cada uno de los profundos y originales textos que presentan diversos temas filosóficos cinemáticamente pensados: la filosofía de la técnica en el cuerpo en el cine chino de Carlos Fernando Alvarado Duque; las críticas al capitalismo en la filmografía de Chaplin por Carlos Oliva Mendoza, así como el trabajo de Sergio Aguilar sobre la verdad y lo falso en relación con la muerte en los falsos documentales; el muy interesante ensayo sobre la ceguera de María José Rossi y Marcela Croce, así como el ensayo de Diego Lizarazo sobre la ontología del amor en el sorprendente y sensual filme *In the Mood for Love* (2000), y finalmente el texto de Rafael García Pavón, donde se teoriza para estudiar el cine como devenir trascendente en las relaciones entre Kierkegaard y Deleuze.

Un especial agradecimiento al co-editor de este número, el Dr. Lauro Zavala, que con su generosidad y humildad ha hecho posible convocar a varias de las voces en este número, y sobre todo por entregarnos al final del dossier una referencia bibliográfica de 40 libros sobre el tema de cine y filosofía publicados en los últimos 10 años, así como 40 filmes sobre filósofos, lo cual se vuelve una valiosa referencia para las investigaciones sobre el mismo.

Finalmente, queremos agradecer a la Revista ALLYU-SIAF (Revista de la Sociedad Iberoamericana de Antropología Filosófica), en especial a su director Josep Sanmartín y a su director emérito Jacinto Choza, por la confianza, el apoyo y la paciencia para el desarrollo de este volumen. Esperamos que éste sea un puente para el desarrollo y la promoción del filosofar cinemático.

Rafael García Pavón,
Lauro Zavala,
México, Julio del 2022.

SECCIÓN MONOGRÁFICA

ETHICS IN FILM PHILOSOPHY (CAVELL, DELEUZE, LEVINAS)¹.

D. N. Rodowick², *University of Chicago, EE.UU.*

Recibido: 2022-02-05

Aceptado: 2022-08-03

Resumen

En este trabajo se explora el cine como una forma de pensamiento ético y no como una ilustración de casos éticos o de cuestiones éticas en el cine. Esta forma de pensamiento no consiste en una serie de valores morales trascendentales desde donde se pueda juzgar la consistencia buena o mala de los actos, sino que más bien es un modo de examinar los estilos de pensamiento relacionados a los modos de existir en la contingencia del tiempo, y por tanto en las posibilidades de transformación y encuentro de uno mismo con el mundo. Para ello se desarrolla una comprensión de las resonancias entre las concepciones del cine como pensar ético en Stanley Cavell, Gilles Deleuze y Emmanuel Levinas, dado que en los tres el movimiento y el tiempo, que son materia de las imágenes cinematográficas son formas de creer en el mundo, en sus poderes de transformación y por tanto en el encuentro con otro que no es representable, y por lo cual éticamente es el fundamento del pensar sobre el mundo. Stanley Cavell

1 This text was originally prepared as an entry for *The Routledge Encyclopedia of Film and Philosophy*. However, it was refused by the editors. It is conceded here (AYLLU-SIAF. Revista de la Sociedad Iberoamericana de Antropología Filosófica) for readers to judge for themselves.

2 D. N. Rodowick. Glen A. Lloyd Distinguished Service Professor Emeritus in the College and Division of Humanities The University of Chicago.

presenta una imagen en movimiento del escepticismo que nos permite reconocer cómo podemos devenir presentes a nosotros mismos, donde el perfeccionismo emersoniano es la expresión no teleológica de un deseo de cambio, que resuena con la ética cinematográfica de Gilles Deleuze como la fe en este mundo y sus posibilidades de cambio. En Deleuze las dos formas de cine como imagen-movimiento o imagen-tiempo, son dos direcciones éticas: una como transformación del mundo por la humanidad y la otra como la confrontación con el tiempo anticipatorio de la contingencia, donde el pensar y la vida son inseparables, liberando la imagen de su forma de identidad y restaurándole el potencial del devenir y la recurrencia eterna. Finalmente, en Levinas el cine es la presencia originaria de la alteridad que desafía el dominio de la mirada y la coherencia del yo.

Palabras clave: tiempo, contingencia, alteridad, elección, ética, transformación.

Abstract

In this work, we explore cinema as a form of ethical thought and not as an illustration of ethical cases or ethical issues in cinema. This way of thinking does not consist of a series of transcendental moral values from which a judgment of acts as good or bad could be made; rather it is a way of examining the styles of thought related to ways of existing in the contingency of the time, and therefore in the possibilities of transformation and the encounter of oneself with the world. For this, an understanding of the resonances between the conceptions of cinema as ethical thinking in Stanley Cavell, Gilles Deleuze and Emmanuel Levinas is developed, given that in all three movement and time, which are the substance of cinematographic images, are ways of believing in the world, in its powers of transformation and therefore in the encounter with an other that is not representable, and because of that it is the ethical grounding of thinking about the world. Stanley Cavell presents a moving image of skepticism that allows us to recognize how we can become present to ourselves, where Emersonian perfectionism is the non-teleological expression of a desire for change, resonating with Gilles Deleuze's cinematic ethics as faith in this world and its possibilities of change. In Deleuze the two forms of cinema as movement-image or time-image are two ethical directions: one as the transformation of the world by humanity and the other as the confrontation with the anticipatory time of contingency, where thinking and life are

inseparable, liberating the image from its form of identity and restoring to its potential of becoming and eternal recurrence. Finally, in Levinas, cinema is the original presence of alterity that challenges the domain of the gaze and the coherence of the self.

Keywords: time, contingency, alterity, choice, transformation, ethics.

1. Ethics in film philosophy (Cavell, Deleuze, Levinas)

At the beginning of the Epilogue to his *Theory of Film*, Siegfried Kracauer asks: «What is the good of the experience of cinema?»³. The phrasing of the question clarifies what it means to bring ethics and cinema together as a philosophical problem. Kracauer does not want to know if a particular film or filmmaker is «ethical», nor is the question the basis for making moral judgments of art works and their makers. He asks, rather, how do we evaluate our *experience* of the movies, meaning in what ways do the movies offer themselves as a medium for an interrogation of our selves, of our relationship to the world, and to other beings? In other words, how do movies solicit and sustain the possibility of ethical thought?

Aesthetics and ethics do not make an obvious pairing, much less film and moral reasoning.

Kracauer is among the first to offer an explicitly ethical question to film theory, and in so doing he places the study of film along some of the most ancient lines of philosophical reasoning. From at least the 5th century B.C., the activity of philosophy has been characterized by two fundamental questions: How do I know, and how shall I live? The latter is the most self-evidently ethical question. Yet how can the quality of one's thought be separated from the choice of a mode of existence? Both questions demand a reflexive examination of self, in its possibility of knowing itself and others, and in its openness to change or not. What links philosophy today to its most ancient origins are the intertwining projects of evaluating our styles of knowing

3 Kracauer, Siegfried, *Theory of Film: the redemption of physical reality*, New York: Oxford University Press, 1960, p. 285. Printed.

and examining our modes of existence and their possibilities of transformation. In this way, an ethics is distinct from the usual sense of morality. Morals refer ordinarily to a transcendental system of values to which we conform or against which we are found lacking. An ethics is a immanent set of reasoned choices. In ethical expression, we evaluate our current mode of existence, seeking to expand, change, or abandon it in the effort to achieve another way of living and another form of community. *Philosophein* entails the expression and justification of this existential choice and its representation of the world.

Stanley Cavell is undoubtedly the contemporary philosopher most centrally concerned with the problem of ethics in film and philosophy, above all through his characterization of an Emersonian moral perfectionism. However, in Cavell's Emersonian ethics there are also curious and powerful echoes with Gilles Deleuze's Nietzschean and Bergsonian perspectives on cinema, wherein movement and time are related as the expression of belief in the world and its powers of transformation. Unlike Cavell or Deleuze, Emmanuel Levinas never wrote extensively on cinema. Nevertheless, a brief account is appropriate here in that Levinas has been the inspiration for a recent emphasis on ethics in film philosophy.

2. Stanley Cavell: skepticism and moral perfectionism

Two principle ideas unite Cavell's writings on film and philosophy. These are less separate ideas than iterations of the same ethical problem that succeed one another more or less chronologically. Familiar to any serious reader of Cavell's works, then, are the philosophical confrontation with skepticism and the concept of moral perfectionism.

A moving image of skepticism

Why is film so important as the companion or exemplification of a confrontation with skepticism? One clue resides in the title of an important Cavell essay, «What Photography Calls Thinking». What does it mean to say that images or art *think*, or that they respond to philosophical problems as a way of thinking or a style of thought? In

the first phase of Cavell's film philosophy, represented by the period surrounding the publication of *The World Viewed*, the responses to this question are ontological and epistemological. In Cavell's sense, an ontology of film is less concerned with characterizing a medium than with understanding how our current ways of being in the world and relating to it are "cinematic." In its very conditions of presentation and perception, cinema expresses skepticism as the realization «of human distance from the world, or some withdrawal of the world, which philosophy interprets as a limitation in our capacity for knowing the world». It is perhaps the principal theme of *The World Viewed* that the advent of photography expresses this distance as the modern fate to relate to the world by viewing it, taking views of it, as from behind the self⁴.

In one way, in conveying the impression that all we can know of the world is that we have perceptions of it, film embodies the modern skeptical attitude. Film responds to a specific and profound desire: to view the world as it is or was, but anonymously and unseen. This sense of invisibility, in which the world is screened from us as much as we from it, is in Cavell's view:

(...) an expression of modern privacy or anonymity». It is as though the world's projection explains our form of unknowness and our inability to know. The explanation is not so much that the world is passing us by, as that we are displaced from our natural habitation within it, placed at a distance from it. The screen overcomes our fixed distance; it makes displacement appear as our natural condition⁵.

Here the screen functions as neither medium nor support, but rather as a barrier as much conceptual as physical – it is a philosophical situation embodied in photography and film itself comprising our present (but perhaps passing) ontology as a self divided from the

4 Cavell, Stanley, *Cavell on Film*. Albany: State University of New York Press, 1985. Printed, pp. 115-133.

5 Cavell, Stanley. *The World Viewed. Enlarged Edition*, Cambridge: Harvard University Press, 1979. Printed.

world by the window of perception—. The history of skepticism is complex, however, and this desire also expresses a longing to maintain or regain contact with this world *through* our perceptions of it. In feeling that our hold on the world was confined to our perceptions of it, we began to invent machines for perceiving the whole of the world.

If cinema presents “a moving image of skepticism,” it neither exemplifies nor is analogous to the skeptical attitude. Rather, cinema expresses both the problem and its possible overcomings. The quality of “movement” in this philosophical image is temporal or historical in a specific sense. In its situation of viewing and encountering the world, cinema presents philosophy’s historical dilemma (skepticism’s perceptual disjunction from the world) as past, while orientating the modern subject towards a possible future. If, as Cavell argues, the reality that film holds before us is that of our own perceptual condition, then it opens the possibility of once again being present to self or acknowledging how we may again become present to ourselves. (Indeed Cavell’s examination of cinema’s relation to the fate of skepticism helps clarify later a Deleuzian cinematic ethics as faith in *this* world and its possibilities for change.) For these reasons, film may already be the emblem of skepticism in decline. Cinema takes up where philosophy leaves off, and this is why cinema both presents and replies to the skeptical attitude — the almost perfect realization of skeptical perception is a way, paradoxically, of reconnecting us to the world and asserting its causal presence—.

Emersonian moral perfectionism

Cavell’s ontological characterization of cinema in the early seventies is already an ethics as the expression of our modern sense of the self as divided from the world, and from other minds, by the screen of perception. In the major books that follow, culminating in *Cities of Words*, the temporality of this epistemological condition is reconsidered as a question of art and ethical evaluation. The key concept here is what Cavell calls *moral perfectionism* as the non-teleological expression of a desire for change or becoming, which is often precipitated by a sense of existential crisis.

This turn to more explicitly ethical or moral problems is an expansion and a deepening of Cavell’s account of cinema as

exemplifying the subjective condition of modernity as itself suspended between a worldly or epistemological domain and a moral domain. In both cases, cinema confronts the problem of skepticism. In the first instance, this is an epistemological disappointment in that we are disconnected from the world by our own subjectivity —all we can know of the world is from behind the screen of our consciousness—. The second responds to a moral disappointment in the state of the world or with my current mode of existence. This division is not only formal, it is also temporal. As Kant posed the problem, the province of understanding, of knowledge of objects and their causal laws, defines the modern scientific attitude whose formidable power derives from making time an independent variable.

What is unknown in the natural world could not become known through the powers of causal reasoning if the rules could change in the course of time. But the problem that so provoked Kant was that intemporal reason was in conflict with moral freedom. To be human is to experience change. So how might philosophy characterize humanity as at once subject of understanding *and* of reason, as subject to causal relations and expressive of moral freedom? Given that as material creatures we are in bondage to the empirical world and its causal laws, philosophy's task is to explain how we are also free to experience and to anticipate change in the projection of future existences.

In Cavell's account, moral perfectionism takes us from the form of skepticism to the possibilities of human change, and to the deeper moral problem of evaluating our contemporary mode of existence and transcending it in anticipation of a better, future life. In the first stage, the problem is to overcome my moral despair of ever knowing the world; in the second, my despair of changing it and myself. Thus, Cavell's interest in Emerson (or in Wittgenstein, Nietzsche, or Freud) is to heal this rift in philosophy exemplified as Wittgenstein's disappointment with knowledge as failing to make us better than we are or to give us peace. Alternatively, moral perfectionism begins with this sense of ethical disappointment and ontological restlessness, catching up the modern subject in a desire for self-transformation whose temporality is that of a becoming without finality. "In Emerson and Thoreau's sense of human existence", Cavell writes, «there is no question of reaching a final state of the soul but only and endlessly taking the next step to what Emerson calls 'an unattained but attainable self» —a self

that is always and never ours — «a step that turns us not from bad to good, or wrong to right, but from confusion and constriction toward self-knowledge and sociability»⁶.

Comedy and community; irony and privacy

The seven comedies of remarriage discussed in *Pursuits of Happiness* and the four melodramas of the unknown woman addressed in *Contesting Tears* are united, then, by the common ethical concern for “working out the problematic of self-reliance and conformity, or of hope and despair, as established in the founding American thinking of Emerson and of Thoreau” (Cavell 2004: 9). In these films (no less than Cavell’s readings of Shakespeare), the quarreling couples of remarriage comedies and the unknown women of melodrama are exemplary of the human capacity to withstand and overcome skepticism’s doubts concerning commerce with community and the world. Across the two genres, the drama of moral perfectionism addresses a common set of concerns: (re)marriage as the reaffirmation of community, the demand for an education, and the metamorphosis of the woman as the creation of the human.

The dilemmas confronted in both genres are not dissimilar from what Michel Foucault characterized as «the care of the self». In the comedies, this takes the form of the problem of sustaining marriage in the dynamics of conversations where the other is acknowledged as the vehicle for new self-knowledge and a transformation of self. «The issues the principal pair in these films confront each other with», Cavell explains:

(...) are formulated less well by questions concerning what they ought to do, what it would be best or right for them to do, than by the question of *how they shall live their lives, what kind of persons they aspire to be*. This aspect or moment of morality — in which a crisis forces an examination of one’s life that calls for a transformation or reorienting of it — is the province of what I

6 Cavell, Stanley, *Cities of Words*, Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2004. Printed, p. 13.

emphasize as moral perfectionism⁷.

Conversation becomes here the modeling of a form of life where talking together is being together or learning to speak the same language, both socially and sexually. These «diurnal comedies», as Cavell calls them, thus project a mode of existence where acknowledging another person, and being acknowledged in turn, is a way of reestablishing intimacy with the world in its dailiness. In this remarriage comes to signify:

(...) the two most impressive affirmations of the task of human experience, the acceptance of human relatedness, as the acceptance of repetition. Kierkegaard's study called *Repetition*, which is a study of the possibility of marriage; and Nietzsche's Eternal Return (...) a heightening or ascension of time; this is literally *Hochzeit*, German for marriage, with time itself as the ring. As redemption by suffering does not depend on something that has already happened, so redemption by happiness does not depend on something that is yet to happen; both depend on a faith in something that is always happening, day by day⁸.

The comedies thus project – through the dilemmas of marriage, domesticity, and the social everyday – the question of maintaining equality between human beings based on Emersonian qualities of rightful attraction, expressiveness, and joy. The melodramas, however, express problems of privacy, or qualities of self-reliance that demand this expressiveness first in relation to oneself. These films present the impossibility of marriage, expressed as the problem of a self in need of a transformation, not only from joylessness to self-acceptance, but also as the assertion of an independent place within a community of equals. Similarly, the unknowness of the melodramatic heroines is marked by an inversion or negation of the comedic mode of discourse. Where the comedic couples regain acknowledgment of

7 *Ibid.*, p. 11.

8 Cavell, Stanley, *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge: Harvard University Press, 1981. Printed.

and responsiveness to one another, the characteristic conversational mode of the melodramas is ironic, serving to block communication and social interaction. The unknown woman of the melodramas does not share a language with those around her raising the question, in the context of skepticism, of her isolation within her pictured community and therefore from us, the film spectators.

In their unknowness to us and their isolation from the community that surrounds them, the women in these melodramas embody the skeptical dilemmas of the world held at a distance and the isolation from other minds. And if skepticism is overcome through acknowledgment, sociability, and conversation, then the unknown women of the melodramas must find adequate partners in dialogue. The solution is their selves as the discovery of a new mode of self-reliance. In Stephen Mulhall's account, what the melodramas express is «a mode of metamorphosis which is a route toward a new or original integrity that can be (at least provisionally) achieved in isolation, a personal change without social interchange».⁹

In the context of moral perfectionism, the melodrama of the unknown woman amplifies the problem of self (re-)creation or of creating new states of self. «It can thus be thought of as involving a relation between two selves», Mulhall explains:

(...) or rather two states of her self: condemned by the world of her film to a mode of existence in which she at best haunts the world, she stakes her life on her capacity to envision a further state of her self which it is within her power to realize or enact. She permits this vision of an unknown but knowable future self to attract her away from her present self, to initiate her self-transformation, her refusal of her world and its conditions to initiate and maintain her refusal to conform. Thus the melodrama of self-reliance involves a doubleness within the self, a capacity for self-transcendence which amounts to a movement from one state of the self to another, an avoidance of fixation or repetition

9 Mulhall, Stephen, *Stanley Cavell: Philosophy's Recounting of the Ordinary*, Oxford: Clarendon Press.

and an openness to the unknown future.¹⁰

Cavell's profound contribution is to show film as the ordinary or quotidian expression of the deepest concerns of moral philosophy, concerns which academic philosophy may itself have abandoned. And just as Wittgenstein sought to displace metaphysical expression into ordinary language and daily concerns, film brings moral philosophy into the context of quotidian dramatic expression. In Cavell's account:

These films are rather to be thought of as differently configuring intellectual and emotional avenues that philosophy is already in exploration of, but which, perhaps, it has cause sometimes to turn from prematurely, particularly in its forms since its professionalization, or academization. (...) The implied claim is that film, the latest of the great arts, shows philosophy to be the often invisible accompaniment of the ordinary lives that film is so apt to capture¹¹.

The great project of film philosophy today is not only to help reinvigorate this moral reflection, but to heal by example the rift in philosophy's relation to everyday life.

3. Gilles Deleuze: a cinematic ethics of movement and time.

One important bridge between Deleuze and Cavell's thought on cinema and moral reasoning is their mutual interest in Nietzsche. Another is their original way of asking ethical questions in ontological contexts. Though Cavell uses the word frequently and Deleuze rarely, both evaluate ontology as the ways of being that art provokes in us – or more deeply –, how film and other forms of art express for us or return to us our past, current, and future states of being. There is also an important contrast with Cavell. Part of the difficulty of Deleuze's thought has to do with his choice to ignore or circumvent the dilemmas

10 *Ibid.*, pp. 242-243.

11 Cavell, Stanley, *Cities of Words*, Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2004. Printed, p. 6.

of skepticism. Throughout his career Deleuze turned consistently to philosophers for whom the division of the thinking subject from the world was ontologically irrelevant; hence, his recovery of a path alternative to Descartes leading from Baruch Spinoza and Friedrich Nietzsche to Henri Bergson.

An emphasis on ethics appears late in Deleuze's work, and specifically in the two books on cinema, *Cinema 1: the Movement-Image* and *Cinema 2: the Time-Image*. In Deleuze the fundamental ethical choice is to believe in this world and its powers of transformation. How does his avoidance or circumvention of the history of skepticism and Cartesian rationalism inform this question? Although Deleuze was not known for his love of philosophical systems, Alberto Gualandi has astutely recognized his commitment to two principles, which may be considered the basis of his ethics as well as his more general philosophy. The first is Spinoza's "pure ontology," or doctrine of *the univocity of Being*. For Spinoza, there is no division between humanity and nature, but only one absolute and unique substance for all that exists; all attributes and identities are only different manners of being for this substance, or different modalities of its expressiveness. As Gualandi explains:

(...) the principle of univocal Being affirms the absolute *immanence* of thought in the world as it exists, as well as the categorical refusal of any form of thought *transcending* the Being of things in whatever form of the supersensible. For Deleuze as well as Spinoza, the intuition of the univocity of being is the highest intellectual expression of love for all that exists¹².

This doctrine of a single expressive substance inspires a first ethical principle: the choice to believe in *this* world, the world in which we exist now, alive and changing, and not some transcendent or ideal world. This is also an affirmation of thought's relation to the world, as the movements of thought in relation to those of matter differ only in their ways of expressing a common being or substance.

12 Translated from Gualandi, Alberto, *Deleuze*, Paris: Les Belles Lettres, 1998. Printed, pp. 18-19.

The second principle is that of *Becoming*, wherein the univocity of Being is characterized by its relation to movement, time, and change. Here substance is connected to force as self-differentiation, producing a universe of continual metamorphosis characterized by Bergson as «creative evolution». Becoming is the principle of time as force, and time is the expressive form of change: the fact that the universe never stops moving, changing, and evolving, and that no static picture could ever be adequate to this flux of universal self-differentiation. The highest expression of this force is what Nietzsche called eternal recurrence.

Welles, Nietzsche, and the powers of the false

The ethical stance in the cinema books is fundamentally Nietzschean. Deleuze characterizes a Nietzschean ethics as encompassing two related activities: interpretation and evaluation. «To interpret», Deleuze wrote earlier, «is to determine the force which gives sense to a thing. To evaluate is to determine the will to power which gives value to a thing»¹³. “Interpretation” would relate to Deleuze’s theory of film semiotics, which is too complex to address here. Alternatively, what philosophy must evaluate in any expression, including aesthetic expression, are its possibilities for life and experimentation in life.

To evaluate is to ask: *What mode of existence is willed in a given expression?* From Nietzsche’s vitalist perspective, all is a question of force, and ethics involves characterizing forces by evaluating the qualities of their will to power. For example, there are fatigued or exhausted forces that can be quantitatively powerful, but which no longer know how to transform themselves through the variations they can affect or receive. Deleuze finds this will to power expressed in the films of Orson Welles where characters such as Bannister in *Lady from Shanghai* or Hank Quinlan in *Touch of Evil* are the bodily expressions of a certain impotence: «that is, the precise point where the ‘will to power’ is nothing but a will-to-dominate, a being for death, which

13 Deleuze, Gilles. *Nietzsche and Philosophy* Trans. Hugh Tomlinson, New York: Columbia University Press, 1983. Printed, p. 54.

thirsts for its own death, as long as it can pass through others»¹⁴. These are characters who only know how to destroy or kill before destroying themselves. And no matter how great the forces these characters exercise or represent, they are exhausted and incapable of transformation.

This *ressentiment* or spirit of revenge is often paired in Welles' films with a blind will to truth as moral judgment. Thus Quinlan is paired with Vargas, or Iago with Othello. The latter are "truthful men" who judge life in the name of higher values:

They (...) take themselves to be *higher men*; these are higher men who claim to judge life by their own standards, by their own authority. But is this not the same spirit of revenge in two forms: Vargas, the truthful man who invokes the laws for judging; but also his double, Quinlan, who gives himself the right to judge without law; Othello, the man of duty and virtue, but also his double, Iago, who takes revenge by nature and perversion? This is what Nietzsche called the stages of nihilism, the spirit of revenge embodied in various figures. Behind the truthful man, who judges life from the perspective of supposedly higher values, there is the sick man, 'the man sick with himself', who judges life from the perspective of his sickness, his degeneration and his exhaustion. And this is perhaps better than the truthful man, because a life of sickness is still life, it contrasts life with death, rather than contrasting it with 'higher values'¹⁵.

Ethics is not a question of passing judgment on these figures as if from some higher moral ground. Following Nietzsche, Deleuze (and Welles) want to do away with the system of judgment to evaluate, rather, modes of existence in their relation to life. «[It] is not a matter of judging life in the name of a higher authority» Deleuze writes: «which would be the good, the true; it is a matter, on the contrary, of

14 Deleuze, Gilles, *Cinema 2: The Time-Image*, Trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta. Minneapolis: University Minnesota Press, 1989. Printed, pp. 140-141.

15 Deleuze, Gilles, *Cinema 2: The Time-Image*, Trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta. Minneapolis: University Minnesota Press, 1989. Printed, pp. 140-141.

evaluating every being, every action and passion, even every value, in relation to the life which they involve. Affect as immanent evaluation, instead of judgment as transcendent value»¹⁶.

Going “beyond good and evil,” however, does not mean renouncing ideas of good and bad, or in Nietzsche’s parlance, noble and base. What is base is an exhausted, descendent, and degenerating life, especially when it seeks to. propagate itself. But the noble is expressed in a blossoming, ascendant life, capable of transforming itself in cooperation with the forces it encounters, composing with them an ever- growing power, «always increasing the power to live, always opening new ‘possibilities’ »¹⁷.

There is no more “truth” in one life than the other: there is only becoming, descendant or ascendant, and life’s becoming is “the power of the false,” a noble will to power. “False” here is not opposed to the “true,” but rather allied to an aesthetic or artistic will, the will to create. The base will to power is the degenerative becoming of an exhausted life with its destructive and dominating will. But the noble will to power is characterized by a “virtue that gives”; it is an artistic will, the becoming of an ascendant life that creates new possibilities for life and experiments with new modes of existence. If becoming is the power of the false, then the good, the generous, or the noble are what raises the false to its highest creative or transformative powers—a becoming-artist. If there is exhaustion in this aesthetic life, it is put in service to what is reborn from life through metamorphosis and creation. Deleuze writes:

These are two states of life opposed at the heart of an immanent becoming, and not an authority that would pose itself as superior to becoming in order to judge or dominate life, thus exhausting it. What Welles sees in Falstaff or Don Quixote is the ‘goodness’ of life in itself, a strange goodness that carries the living toward creation. It is in this sense that one can speak of an authentic or

16 *Ibid.*, p. 141.

17 *Ibid.*, p. 141.

spontaneous Nietzscheanism in Welles¹⁸.

Choosing to choose: virtual conjunctions and any-spaces-whatever

The Nietzschean moral universe defines an ontology of descent and ascent, destruction and creation, a base will to power fueled by *ressentiment* and the will to truth, and a creative or artistic will that affirms life and its powers of transformation while seeking out possibilities for enhancing these powers and this life. Between these two wills lies the deepest ethical problem: the problem of choosing a mode of existence defined by the possibility of choice.

The problem of the choice of a mode of existence first occurs in the pages of *The Movement- Image* devoted to “lyrical abstraction,” a style found principally in the films of Robert Bresson and Carl Theodor Dreyer. Deleuze is writing here, first, of the qualities and powers of affect in the image, especially in the treatment of light. This affection-image is distinguished from other types of movement- images through its virtuality or potentiality. With their pure pre-signifying quality, affection-images present “virtual conjunctions” —possibilities for meaning and emotion expressed not in a determined and meaning-laden space, but in “any-space-whatever” (*espace quelconque*)—. Affection-images are ready to act or to signify, but one does not yet know in what direction or with what meaning. They are the virtual expression of choices yet to be accomplished.

What lyrical abstraction exemplifies in the construction of any-spaces-whatever are scenarios of undetermined choice. Deleuze turns here to Pascal and Kierkegaard as emblematic of a new approach to ethics in modern philosophy, where moral dilemmas are less a matter of selecting from a limited set of alternatives —the lesser evil or the greater good— than the expression of the mode of existence of the one who chooses. The first case means persuading oneself of the absence of choice, or to remain in ignorance of the power to choose, either because one believes in moral necessity (this is my duty, or this confirms to an ideal of the Good), or that the situation presents no

18 *Ibid.*, pp. 141-142.

viable alternatives, or that one is condemned by an inescapable drive or desire. What Deleuze calls “spiritual determination,” however, presents the possibility of choosing a way of life along with the philosophical reasoning that accompanies it. Here the essence of moral reasoning is awareness of the choice between choosing or not-choosing exemplified by Pascal’s wager:

(...) the alternation of terms is either the affirmation of the existence of God, its denial, or the suspension of doubt and uncertainty. But the spiritual alternative is something else—it is between the mode of existence of one who ‘wagers’ that God exists and the mode of existence of one who gambles on non-existence or who does not want to bet. According to Pascal, only the first is conscious of the possibility of choosing; the others are only able to choose in ignorance of the choices confronting them. In sum, choice as spiritual determination has no other object than itself: I choose to choose, and in this act I exclude every choice made in the mode of not having a choice¹⁹.

From Pascal to Bresson, and Kierkegaard to Dreyer, Deleuze identifies an ethical typology of characters whose moral choices typify different modes of existence that swing from belief in the inescapability of a moral path to those who choose the possibility of choice. Of the former Deleuze characterizes three types of characters and modes of existence. First there are the “white” men of moral absolutes, of God and Virtue —the perhaps tyrannical or hypocritical guardians of religious or moral order, as in the priest-judges of Dreyer’s *Jeanne d’Arc*—. There are then the grey men of uncertainty or vacillation, as in the protagonists of Dreyer’s *Vampyr*, Bresson’s *Lancelot du lac*, or *Pickpocket*. Thirdly, there are creatures of evil and the blackness of drives: Hélène’s vengefulness in *Les Dames du bois de Boulogne*; Gérard’s wickedness in *Au hasard Balthazar*; the thievery of *Pickpocket* and Yvonne’s crimes in *L’argent*. These are all instances of false choice or decisions made from denying that there is or may still be a choice.

19 Deleuze, Gilles, *Cinema 1: The Movement-Image*. Trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. Minneapolis: University Minnesota Press, 1986. Printed, p. 114.

Deleuze's reading of lyrical abstraction is close to the ethical interpretation of Nietzsche's eternal return. We are not caught by the absolute values of darkness and light, or even the indecisiveness of grey. Rather, the possibility of "spiritual determination," indeed what Cavell might call moral perfectionism, is a choice not to be defined by what is chosen, «but by the power choosing possesses of being able to start again at each instant, to restart itself, and to affirm itself of itself, by putting all the stakes back into play each time. And even if this choice means sacrificing the character, this is a sacrifice made in full knowledge that it will recur each time, and for all times»²⁰.

From classic to modern cinema: the crisis in belief

This passage already anticipates the problems raised by modern cinema in *Cinema 2: the Time-Image*. The organic representation of the movement-image is based on connections that are "rational" as well as real. The term "rational" indicates a formal relation that assures the continuity of shots within each segment, the spatial contiguity of one segment to another, and the dialectical unity of parts within the whole of the film. But these rational connections also have an ethical dimension —they are expressive of a will to truth—. They express belief in the possibility and coherence of a complete and truthful representation of the world in images, and of the world in relation to thought, that is extendible in a dialectical unity encompassing image, world, and subject —hence Sergei Eisenstein's belief in the utopia of an intellectual cinema and of a direct relation between image and thought—.

In Deleuze's account, however, modern cinema is inaugurated by a crisis in this organic image and a corresponding crisis in belief. The recurrence of Bresson and Dreyer in the second volume demonstrate a deep connection across the two books. There is less a break between modern and classic cinema than a shift in the concept of belief, where the direct image of time restores or gives new expression to a potentiality always present, always renewable, within film's

20 *Ibid.*, p. 115.

expressive movements. If the ethical stance of the cinematic movement-image is expressive of a will to truth, then that of the direct image of time is given in powers of the false that challenge the coherence and identity of organic representation. For Deleuze, modern cinema emerges from a profound and global crisis of belief, experienced as a tragic gulf between humanity and the world. Five characteristics drive the emergence of the new images and the crisis of belief they express and respond to. First there is a formal crisis of organic or synthetic representation that produces a tendency toward elliptical and decentered narratives with multiple protagonists. Secondly, this crisis promotes the breakdown of the sensori-motor or causal logic of classical cinema that results in de-linking of images one from the other, as well as the spectator's relation to those images in a synthetic whole. Having no synthetic relation, one to the other, images are drained of their powers of representation and proliferate as "clichés," banalities as well as fragmentary and insignificant images.

The forms of modern cinema are, thirdly, disconnected spaces and "irrational" relations. The virtual conjunctions of any-spaces-whatever already anticipate these irrational breaks where contiguity and succession are interrupted with aberrant movements and temporal discontinuities whose gapped narratives suggest a direct image of time as a non-spatial perception – time as force, potential, or recurrent becoming. With neither causality nor teleology directing the unfolding of images, nor a given totality in which they can be comprehended as a Whole, the powers of non-determined choice anticipated by affection-images are raised here to a new power. Consequently, and fourthly, there arises within the universe of modern cinema a new moral type defined by her sensitivity to "pure optical and acoustical situations" and her susceptibility to "wandering forms" (*la forme-balade*) – affective situations where characters stroll or stray without obvious goals, destinations or motivation –. Best exemplified by Ingrid Bergman in Rossellini's great post-war trilogy – *Voyage in Italy*, *Europa 51*, and *Stromboli* – the protagonists of modern cinema wander and observe. They transmit sights rather than motivating movements and actions:

(...) the character becomes a kind of spectator. She may move, run, or stir restlessly, but the situation in which she finds herself

overflows her motor capacities on all sides, making her see and hear what no longer justifies a response or an action. She registers more than reacts. She surrenders to a vision, which she pursues or which pursues her, rather than engaging in an action²¹.

Finally, this modern cinema is subject to a generalized paranoia, sensitive to conspiracy and suspicious of all forms of totality. In this, «the pure optical and acoustical situation does not extend into action, any more than it is induced by an action. It makes us grasp, or it is supposed to make us grasp, something intolerable, unbearable. It is matter of something too powerful or too unjust, but sometimes also too beautiful, that henceforth exceeds our motor capacities»²². In sum, the time- image produces characters and affective situations marked by a perceptual sensitivity to the intolerability of a world where faith and confidence in representation have disappeared: «The idea of one single misery, interior and exterior, in the world and in consciousness»²³.

The subtle way out

The cinematic movement-image and time-image, then, appear as two ethical directions: one a transformation of the world by humanity, or the Eisensteinian belief that one can construct an image that makes thought happen; the other is Antonin Artaud's intuition of an interior, deeper, and higher world "before man" as it were, produced from a shock to thought or by thought's confrontation with what is unthinkable. This is a confrontation with a time which is not that of Being, identity, or teleology, but rather an anticipatory time of contingency, the purely conditional, the non-determined or not yet.

As in Kracauer's late theory, a European pessimism pervades Deleuze's cinematic ethics. The confrontation with post-war

21 Deleuze, Giller, *Cinema 2: The Time-Image*, Trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta. Minneapolis: University Minnesota Press, 198. Printed, p. 3 (translation modified).

22 *Ibid.*, p. 18.

23 *Ibid.*, p. 209.

destruction, genocide, and the collapse of the grand narratives of ideology and utopia mark the decline of belief, expressed as a crisis in the organic image of thought. For Deleuze, modernity is experienced as a kind of traumatism. The break in the sensori-motor whole and the emergence of pure optical and acoustical situations...

(...) makes man a seer who finds himself struck by something intolerable in the world, and confronted by something unthinkable in thought. Between the two, thought undergoes a strange fossilization, which is as it were its powerlessness to function, to be, its dispossession of itself and the world. For it is not in the name of a better or truer world that thought captures the intolerable in this world, but, on the contrary, it is because this world is intolerable that it can no longer think a world or think itself. The intolerable is no longer a serious injustice, but the permanent state of daily banality. Man *is not himself* a world other than the one in which he experiences the intolerable and feels himself trapped²⁴.

The problem then becomes: how to restore belief in a world of universal pessimism, where we have no more faith in images than we do in the world?

In the pure optical situation, the seer is alienated both within herself and from the world, but she also sees farther, better, and deeper than she can react or think. This augmentation of the powers of sight and of sensitivity to the injustices of the world may give the appearance of passivity, or an impotence of thought before that which is intolerable to consider. But for Deleuze the solution is not to quail before the thought that there is no alternative to this or any other situation. What Deleuze calls the «im-powers of thought» demand a revaluation of our perceptual disjunction from the world that makes of it the possibility for a new faith and a new thought. The problem of skepticism is here radically reconfigured. It is not that we are perceptually disjoined from the world. But rather that self, sight, and thought are divided

24 *Ibid.*, pp. 169-170.

from within and from each other by time, or by the force of time's passing. What is outside of thought that thought must confront as the unthought is our existential and ethical relationship to time as an infinite reservoir of non-determined choice, which is also an ontology where life and thought are inseparable.

What Deleuze calls the «subtle way out» of this dilemma has already been introduced through the concept of lyrical abstraction – to commit to a mode of existence in which one chooses out of faith in the link between world, thought, and life –. An arc must be drawn between the *Movement-Image* and the *Time-Image*, where new thought is generated in experiencing the powerlessness to think, just as new alternatives emerge in confrontation with the inability to choose:

Which, then, is the subtle way out? To believe, not in a different world, but in a link between man and the world, in love or life, to believe in this as in the impossible, the unthinkable, which nonetheless cannot but be thought (...). We should rather make use of this powerlessness to believe in life, and to discover the identity of thought and life²⁵.

For Deleuze, the basic fact of modernity is that «we no longer believe in this world». However, much is explained by emphasizing that «we no longer believe in *this* world», that is, the world present to us, in which we are present, and which comprises the present time we occupy as a constant becoming:

It is the link between man and the world that has been broken. Henceforth, this link must become an object of belief, as the impossible that must be given back in faith. Belief is no longer addressed to another world, or a transformed world. Man is in the world as if in a pure optical or acoustical situation. The reaction of which man is dispossessed can only be replaced by belief.

Only belief in the world can reconnect man to what he sees

25 *Ibid.*, p. 170.

and hears. Cinema must not film the world, but rather belief in this world, our only link. One often questions the nature of cinematographic illusion. To give us back belief in the world – this is the power of modern cinema (when it stops being shoddy). Christians or atheists, in our universal schizophrenia *we need reasons to believe in this world*²⁶.

From Eisenstein to Artaud, the ethical problem for Deleuze is to understand that the traumatic unlinking of being from the world is yet more powerfully a leap towards faith in life, in *this* life or this world and its powers of self-transformation. The time-image's powers of the false do not show that the image is an illusion, nor do they replace a false perception with a true one. Rather, they release the image from the form of identity and restore to it the potential for Becoming or eternal recurrence. From the cinematic movement-image to the time-image, from Pascal to Nietzsche, and in the cinema of Rossellini and Dreyer, a great shift occurs in philosophy, replacing the model of knowledge with that of belief as if in a conversion from piety to atheism, and moralism to morality. One should emphasize here that knowledge is based on a faith no less than belief; namely, the will to truth and a belief in humanity's technological domination of nature. But even among the "pious" philosophers, belief no longer turns towards another, transcendent world, but is directed rather to *this* world, the one in which we exist. In Deleuze's account, what Kierkegaard or even Pascal assert in the concept of faith is something that returns to us humanity's link with the world and with life. Hence, belief only replaces knowledge when it elicits belief in this world and its future-oriented powers.

Deleuze's ethics is a moral reasoning that wants to give back to us a belief capable of perpetuating life as movement, change, becoming – the eternal recurrence of difference. And rather than yearning for another transcendent or transformed world, we must believe in the body and the flesh, in the substance of the world and the world as substance, returning to them all their one and unique voice.

26 *Ibid.*, pp. 171-172.

Belief must then be reconnected to the two principles of Deleuze's system. Skepticism is the sign of a thought disconnected from life comprised of a single substance and a time of constant becoming. But Being and thought are in life; they speak with a single voice and become in the same time, such that skepticism must be overcome with another will to power, which draws its energy from life's potential for self-differentiation, and moralism overcome by choosing to believe in the ever-renewable possibility of beginning again — eternal recurrence.

4. Emmanuel Levinas: time and the Other

An influential figure in post-Heideggerian French phenomenology, the originality of Emmanuel Levinas was to argue the priority of ethics to ontology. Like Cavell and Deleuze, Levinas avoids identifying ethics with a "moralism," that is, a prescriptive set of laws or codes. Rather, he sought the phenomenological sense of ethical relatedness. Levinas considered ethics a "first philosophy" that finds its origins in the primordial experience of responsibility for the other. Neither identity nor totality can be the first concern of philosophy in that they invariably signify a violent reduction of difference to sameness, the Other to the Same — a condition that Levinas refers to as war.

As in Cavell's concept of moral perfectionism and Deleuze's reconsideration of eternal recurrence, Levinas considers time a central feature of his ethics. In *Reality and its Shadow*, his only philosophical writing devoted explicitly to aesthetics, Levinas argues that the only reality of concern to being is inspired by the ethical relation — the time of the encounter with the Other —. Contrariwise, art doubles being with "resemblance," a caricature of being, and captures time in a cycle of identical repetition. Art does not involve us in ethical time, but rather in an *entre temps* or "between time," a suspended time whose emblematic figure is the statue where the becoming of a work of art is a congealing of being, not its unveiling. Here the Image no longer expresses the future, freedom, contingency or openness to others characteristic of the ethical relation. The time-based arts like cinema or music are not exempt from this condition, and may even embody it through the experience of "rhythm" — a dispossession of the self in time —. Therefore, neither identity, image, nor art can dislodge us

from the return of the same, but only the encounter with “the face” of the Other.

To comprehend what Levinas might offer to an ethical film philosophy, then, one must confront how his rejection of art might be redeployed or overcome. In *Selfless Cinema?* Sarah Cooper offers several points of contact between Levinas and contemporary film study. First, Levinas is a key figure for the philosophical context informing the post-war French phenomenological film theories of Henri Agel, Amédée Ayfre, André Bazin, and Roger Munier. The turn to Levinas also broadens more recent phenomenological explorations of film in the work of Alan Casebier and Vivian Sobchack. In this context, Levinas or Merleau-Ponty are seen as important alternatives to Lacanian theories of the cinematic apparatus that pose identification in the form of a transcendental subject. Moreover, in asserting the priority of ethics to ontology, Levinas is also a powerful alternative to cultural studies and identity politics. Levinas’ ethics is thus important to an approach to filmmaking, and to spectatorship, based on a non-reductive relationship to alterity founded on the non-coincidence of vision and knowledge. This would be a cinematic ethics that challenges the powers of vision and visibility as well as the equation of sight with knowledge and control.

In the respect, film philosophy remaps Levinas’ characterization of “the face” so as to replace the statue as an emblematic figure for the cinematographic image and our relationships to it. No doubt the face is a kind of image, or a relation to the image as the visible characteristics of our encounters with others. Yet the concept of the face indicates both a link and a displacement in our relationship to the Other or others. An encounter is always “face-to-face,” an approach to the other from our own standpoint. In this respect, we share the spatial and temporal coordinates with the other, whose phenomenological relation with respect to our selves is reversible. But regardless of whether this encounter takes place in actuality, or say, through a photograph or film, the face has a visible side, which, ethically, is non-reversible and indicates a relation that is imperceptible and ultimately unknowable.

Rather than identifying with itself in a pure act of transcendental seeing, as in the psychoanalytic accounts of Jean-Louis Baudry or Christian Metz, vision encounters the originary presence of an alterity that challenges the dominance of sight and the coherence of the

self. As Cooper explains: «the face takes us out of the very relation it simultaneously creates: the Other always exceeds the idea I have of it, escapes my grasp, and thus breaks with the spatial symmetry that would equate my position with its own»²⁷. In this respect, «the Other in Levinasian thinking is not a being to be seen. The ontological and the ocular offer nothing quite so locatable or dependable in the opening to alterity through the face, which escapes positioning as screen, be this object or subject»²⁸.

This is a reversal or redirection of psychoanalytic theories of image and identification in that the spectator's lack before the image is a kind of modesty or reticence; or rather, the acknowledgment that the image of others must itself be found lacking, or unable to transmit more than a partial knowledge of others. The encounter with the Other through the face thus becomes the foundation of an ethical relation surpassing the senses or any phenomenology based on sight. And to the extent that it exceeds not only representation but the idea of the concept itself, one may tend to compare it to the Kantian sublime or even the non-spatial perception of the Deleuzian time-image. But the face is not force nor does it call for thought. The transcendent power of the face, in which ethics precedes ontology, is a call to responsiveness with respect to the Other, a responsiveness that demands I relinquish my control, mastery, or possession of the other as an image. What Levinasian film philosophy seeks in the concept of the face, then, is the sense of an image that seeks neither control nor mastery of what it represents. It is a way of encountering others through images that neither mirrors nor projects onto them the prejudices of our own self-conception.

27 Cooper, Sarah, *Selfless Cinema? Ethics and French Documentary*. London: Legenda, 2006. Printed, p. 18.

28 *Ibid.*, p. 19.

5. Bibliography

Cavell, Stanley, *Cities of Words*, Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2004. Printed.

- *Contesting Tears: The Hollywood Drama of the Unknown Woman*. Chicago: University Chicago Press, 1996. Printed.

- *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge: Harvard University Press, 1981. Printed.

- *Cavell on Film*. Albany: State University of New York Press, 1985. Printed.

- *The World Viewed. Enlarged Edition*, Cambridge: Harvard University Press, 1979. Printed.

Cooper, Sarah, *Selfless Cinema? Ethics and French Documentary*. London: Legenda, 2006. Printed.

Deleuze, Gilles, *Cinema 1: The Movement-Image*. Trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. Minneapolis: University Minnesota Press, 1986. Printed (translations modified by author).

- *Cinema 2: The Time-Image*, Trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta. Minneapolis: University Minnesota Press, 1989. Printed (translations modified by author).

- *Nietzsche and Philosophy* Trans. Hugh Tomlinson, New York: Columbia University Press, 1983. Printed.

Gualandi, Alberto, *Deleuze*, Paris: Les Belles Lettres, 1998. Printed.

Kracauer, Siegfried, *Theory of Film: the redemption of physical reality*, New York: Oxford University Press, 1960. Printed.

Levinas, Emmanuel. "Reality and its Shadow", 1948. *The Levinas Reader*. Ed. Seán Hand. Oxford: Blackwell, 1989. Printed.

Mulhall, Stephen, *Stanley Cavell: Philosophy's Recounting of the Ordinary*, Oxford: Clarendon Press, 1994. Printed.

6. Further reading

Cavell, Stanley, *Cavell on Film*, Ed. William Rothman, Albany: State University of New York Press, 2005. Printed.
Cavell's complete essays and occasional writing on film.

Bogue, Ronald, "To Choose to Choose—To Believe in This World". *The Afterimage of Gilles Deleuze's Film Philosophy*, Ed. D. N. Rodowick. University of Minnesota Press, forthcoming, 2007. Printed.
An account of the philosophical background to Deleuze's cinematic ethics.

Celeste, Ronald, *The Tragic Screen: Cinema at the Limits of Philosophy*, University of Minnesota Press, 2006. Printed.
With Cooper, the most important account of Levinas in film study.

- "Love and Catastrophe: Filming the Sublime". *Hiroshima mon amour. Film- Philosophy*, vol. 9, no. 38, 2005. www.film-philosophy.com/vol9-2005/n38celeste. Accedido 2 Mayo 2022.
A Levinasian reading of Resnais' important film.

Cooper, Sarah, ed., "Levinas and Cinema". Special double issue of *Film-Philosophy*, vol. 11, no. 2, 2007, pp. 66-87. www.film-philosophy.com. Collection of texts from a 2006 conference on Levinas and cinema.

Rodowick, D. N., *Gilles Deleuze's Time Machine*. Durham: Duke University Press. Overview of Deleuze's film philosophy, 1997.

- "An Elegy for Theory". *October*, no. 122, 2007, pp. 91-109. Impreso.
Compares Cavell and Deleuze with respect to their approaches to ethics through film.

- "A World, Time." In *The Afterimage of Gilles Deleuze's Film Philosophy*. Ed. D. N. Rodowick. University of Minnesota Press, forthcoming, 2010. Printed. An account of Deleuze's ethics as expressed in his work on film.

LA FILOSOFÍA DEL CINE QUE SOSTIENE EL PERSONALISMO
FÍLMICO: LA CENTRALIDAD DE LA EXPERIENCIA
Y EL ANÁLISIS FILOSÓFICO-FÍLMICO

José-Alfredo Peris-Cancio

Ginés Marco Perles

José Sanmartín Esplugues¹

Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir, España.

Recibido: 2022-01-31

Aceptado: 2022-06-13

Resumen

Este artículo se propone la reflexión filosófica sobre los elementos metodológicos principales que acompañan al personalismo fílmico. Toma como punto de partida el esclarecimiento de lo que implica su propuesta como filosofía del cine, inspirada en la filosofía cinemática de Stanley Cavell y su opción por no reducir la filosofía a una disciplina académica. Se trata de una filosofía del cine que permite explicar la experiencia fílmica y compartirla por medio de textos filosófico-fílmicos, en los que el cinéfilo con preocupaciones filosóficas vierte su visión de una película de un modo abierto a compartir su experiencia con otros investigadores de análogas pretensiones. Los conceptos de experiencia fílmica y de texto filosófico-fílmico aparecen como las herramientas de trabajo principales en torno a

1 El llorado profesor José Sanmartín Esplugues falleció el 19 de agosto de 2020. Gran parte de los contenidos de este artículo fueron trabajados con él en los meses previos a su fallecimiento. Agradecemos a la familia del prof. Sanmartín Esplugues sus permisos para que pueda aparecer como coautor de esta contribución.

las que gira la metodología personalista. La práctica del visionado atento de las películas y de sus posteriores elaboraciones como textos fílmicos o filosófico fílmicos se emparenta bien con lo que el filósofo de Harvard proponía con la rúbrica o etiqueta de “revisión de la propia experiencia”. La comprensión de la experiencia se fortalece si se pone en diálogo con el concepto de “experiencia integral”, desarrollado por el personalismo filosófico integral de Karol Wojtyła y Juan Manuel Burgos y así conviene proponerla cómo clave de análisis frente a otras propuestas que tienden a marginar la importancia del papel del espectador en la comprensión de las películas y su trayecto cognoscitivo, también recorrido pasionalmente, que llamamos *experiencia fílmica*.

Palabras clave: Personalismo fílmico, filosofía y cine, Stanley Cavell, experiencia, experiencia fílmica, texto filosófico fílmico, experiencia integral, Karol Wojtyła, Juan Manuel Burgos.

Abstract

This article proposes a philosophical reflection on the main methodological elements that accompany filmic personalism. It takes as a starting point the clarification of what his proposal implies as a philosophy of cinema, inspired by Stanley Cavell’s cinematic philosophy and his option not to reduce philosophy to an academic discipline. It is a philosophy of cinema that allows explaining the filmic experience and sharing it by means of philosophical-filmic texts, in which the cinephile with philosophical concerns pours his vision of a film in a way open to share his experience with other researchers with similar pretensions. The concepts of filmic experience and philosophical-filmic text appear as the main working tools around which the personalist methodology revolves. The practice of attentive viewing of films and their subsequent elaboration as filmic or philosophical-filmic texts is well related to what the Harvard philosopher proposed under the rubric or label of “revision of one’s own experience”. The understanding of experience is strengthened if it is put in dialogue with the concept of “integral experience”, developed by the integral philosophical personalism of Karol Wojtyła and Juan Manuel Burgos, and thus proposed as a key to analysis in the face of other proposals that tend to marginalize the importance of the role of the spectator in the understanding of films and their cognitive journey, also passionately traversed, which we call *filmic experience*.

Key words: Film personalism, philosophy and cinema, Stanley Cavell, experience, filmic experience, filmic philosophical text, integral experience, Karol Wojtyła, Juan Manuel Burgos.

1. Introducción. La actualidad de la conversación entre cine y filosofía

El objetivo principal de este artículo es favorecer la discusión sobre los elementos metodológicos principales que configuran el personalismo fílmico como propuesta de filosofía cinematográfica. Ellos han venido siendo presentados y debatidos a lo largo de la investigación que venimos desarrollando en la Red de Investigaciones Filosóficas José Sanmartín Esplugues².

La monografía de Horacio Muñoz-Fernández publicada en el año 2020 en castellano pone de relieve dos aspectos que permiten delimitar acertadamente el devenir de la relación entre filosofía y cine: hasta qué punto está hoy vigente el deseo de realizar una colaboración entre ambas disciplinas, y al mismo tiempo las dificultades que nos encontramos para dar un sentido —que no señalaremos como unitario, sino como aproximadamente homogéneo— al trabajo conjunto entre cine y filosofía.³

De la lectura de la misma podemos desprender la conclusión acerca de que el mayor riesgo que la filosofía contrae cuando se aproxima al séptimo arte es hacer de las películas una especie de *ancillae philophiae*, por la cual los films sirven para ilustrar tesis filosóficas, sin una excesiva vigilancia acerca de si con ello se está haciendo justicia a lo que quiere expresar la pantalla o si, por el contrario, se está haciendo un uso instrumental de las imágenes en movimiento para enriquecer o hacer más atractiva la prosa filosófica.

2 En <https://proyectoscio.ucv.es/>. Particularmente en dos entradas: Peris Cancio, José Alfredo y Sanmartín Esplugues, José. “Los pasos de la liberación en el texto filosófico fílmico de *Ruggles of Red Gap* de Gap de Leo McCarey (1935)”. <https://proyectoscio.ucv.es/filosofia-y-cine/los-pasos-de-la-liberacion-en-el-texto-filosofico-filmico-de-ruggles-of-red-gap-de-leo-mccarey-1935/>. Accedido 31 Enero 2022 y Peris Cancio, José Alfredo y Sanmartín Esplugues, José. “La importancia de la experiencia en el texto filosófico fílmico de *Ruggles of Red Gap* de Leo McCarey (1935)”, *Proyecto Scio*. https://proyectoscio.ucv.es/filosofia-y-cine/la-importancia-de-la-experiencia-en-el-texto-filosofico-filmico-de-ruggles-of-red-gap-de-mccarey-1935/#_ftn3. Accedido 31 Enero 2022.

3 Muñoz-Fernández, Horacio, *Filosofía y cine. Filosofía sobre cine y cine como filosofía*, Zaragoza: Pressas de la Universidad de Zaragoza, 2020. Impreso.

Escapar de ese uso —que podemos calificar como indebido— de las películas creemos que obliga al filósofo a decantarse con respecto a desde dónde y cómo va a realizar su análisis cinemático. En nuestro caso creemos que la mejor opción al respecto es seguir el modo de hacer⁴ del que fuera filósofo de Harvard, Stanley Cavell (1928-2018). Como hemos venido comprobando a lo largo de nuestra investigación, se trata de un método que respeta la experiencia integral —un concepto que explicamos más adelante desde coordenadas de filosofía personalista— acerca del cine, lo que a su vez converge con la centralidad que la filosofía personalista reconoce a la experiencia integral. Vamos a ir profundizando en todos estos aspectos.

2. La visión de la filosofía de Stanley Cavell que facilita su relación con el cine

Para Cavell, quien partía desde su propia experiencia como profesor de filosofía y como aficionado al cine, existe una relación que ha de señalarse como intrínseca entre cine y filosofía. Es emblemática su afirmación al respecto, en el prólogo de *Contesting tears*:

(...) según mi manera de pensar, es como si el cine hubiera sido creado para la filosofía, para reconducir todo lo que la filosofía ha dicho sobre la realidad y su representación, sobre el arte y la imitación, sobre la grandeza y el convencionalismo, sobre el juicio y el placer, sobre el escepticismo y la trascendencia, sobre el lenguaje y la expresión⁵.

Desde una perspectiva biográfica Cavell señala de una manera un tanto

4 Nos hemos referido a las mismas con frecuencia como “conversaciones cavellianas”. Cfr., por ejemplo, Peris-Cancio, José-Alfredo, “Conversaciones cavellianas sobre *Midnight* (1939) de Mitchell Leisen”. *SCIO. Revista de Filosofía*, no. 10, pp. 217-317, Valencia: Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir. Impreso. Posteriormente recogidas en Sanmartín Esplugues, José, y Peris-Cancio, José-Alfredo. *Cuadernos de Filosofía y Cine 05. Elementos personalistas y comunitarios en la filmografía de Mitchell Leisen desde sus inicios hasta “Midnight” (1939)*. Valencia: Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir. 2019, pp. 9-38. Impreso.

5 Cavell, Stanley. *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996. p. xiii. Hay traducción castellana: Cavell, Stanley. *Más allá de las lágrimas*. Trad. Pérez Chico. Boadilla del Monte, Madrid: Machadolibros, 2009. Impreso, p. 15.

paradójica, o claramente polemista, que lo que debería extrañar no es que un profesor de filosofía se dedicara al cine, sino más bien lo contrario: cómo alguien aficionado al cine —condición común de muchos estudiantes e intelectuales de los Estados Unidos durante el siglo XX— pudiera haberse apasionado con la escritura de la filosofía.

Suelen hacerme la siguiente pregunta, mencionando siempre, creo yo, la filosofía en primer lugar: ¿cómo es posible que un profesor de filosofía llegue a reflexionar sobre el cine hollywoodense? —como si llegar a ser profesor de filosofía fuera más fácil de aceptar que reflexionar y escribir sobre el cine—. Me volví tan sospechoso que me llevó tiempo reconocer que habría sido más natural, durante la mayor parte de mi vida, invertir la pregunta: ¿cómo es posible que una persona cuya educación ha sido modelada tanto por la frecuentación de los cines como por la lectura llegue a ejercer un oficio que consiste en reflexionar sobre filosofía?⁶

Recoger adecuadamente estas afirmaciones exige imperiosamente que comprendamos el sentido que Cavell le da a la filosofía —dada la obvia diversidad de escuelas que lo largo de la historia y en el momento presente la cultivan—:

Tendemos a considerar la filosofía como una disciplina más o menos técnica, reservada a los especialistas. Pero esa interpretación (...) no nos dice qué es aquello que hace que la filosofía sea filosofía. Según mi interpretación, se trata menos de una disposición a reflexionar sobre cosas distintas de aquellas sobre las que reflexionan los seres humanos ordinarios, cuanto de una disposición a aprender a reflexionar sin dejarse distraer por las cosas sobre las cuales los seres humanos ordinarios no pueden evitar reflexionar o, en todo caso, sobre cosas que se les imponen en la mente, a veces como un ensueño diurno, otras como un rayo que atraviesa el paisaje. Por ejemplo,

6 Cavell, Stanley. *Le cinéma, nous rend-il meilleurs? Textes rassemblés par Élise Domenach et traduits de l'anglais par Christian Fournier et Élise Domenach*. Paris: Bayard, 2010. Impreso. pp. 19-20. Hay traducción castellana: Cavell, Stanley. *El cine, ¿puede hacernos mejores?* Buenos Aires: Katz ediciones, 2008. Impreso, pp. 19-20.

querer saber si podemos conocer el mundo tal como es en sí, o si los demás conocen realmente la naturaleza de nuestras experiencias, o si el bien o el mal son relativos, o si estamos soñando que estamos despiertos, o si las tiranías, las armas, los espacios las velocidades y el arte de la modernidad tienen o no una continuidad con el pasado de la especie humana, y el saber de la humanidad ha perdido o no toda la vinculación con los problemas que ha creado⁷.

La percepción central que Cavell tiene de la filosofía no es tanto, en definitiva, la de una disciplina académica, cuanto la de una reflexión atenta, sin distracciones, sobre aquellas cosas que toda persona no puede evitar pensar.

De este modo hay un claro paralelismo entre el quehacer del filósofo y el quehacer del cinéfilo que quiere reflexionar sobre aquello que una película ha dejado en su imaginación, inteligencia, sensibilidad... incluso en zonas de su conciencia que van más allá de aquel que es inmediatamente consciente. El fruto que promete una reflexión de este tipo es descrito por Stanley Cavell como el transitar por vías de pensamiento que de otro modo abandonaríamos precipitadamente. En cierto modo lo que se nos está proponiendo es una especie de segunda oportunidad para la filosofía a través del cine, como si los pensamientos que con frecuencia se nos acaballan en nuestra mente en forma de pretendido —e incuestionado— progreso necesitaran pausa y revisión.

Con mucha penetración señala el que fuera profesor de Harvard en una de sus últimas grandes obras que las películas:

(...) trazan de manera diferente avenidas emocionales e intelectuales que la filosofía ya ha explorado, pero de las que tal vez haya tenido que regresar a veces prematuramente, en particular en las formas adquiridas después de su profesionalización, o academización, desde la época de Kant (el primer moderno en demostrar que un profesor puede introducir gran filosofía, es decir, una disciplina entre otras disciplinas universitarias). La exigencia implícita es que el cine, la última de las grandes artes, demuestra que la filosofía es a menudo

7 *Ibid.*, pp. 29-30.

la acompañante invisible de las vidas ordinarias que el cine es capaz de captar (incluso, tal vez en particular, cuando las vidas descritas son históricas o elevadas o cómicas o perseguidas u obsesivas)⁸.

La invitación parece ser a que cultivemos un tipo de perseverancia que favorezca la apertura mental, la coherencia fundamental entre los ámbitos de vida que acompañan nuestro pensamiento, la audacia de no quedarse en la superficie de los temas.

Estos pensamientos son otros tantos ejemplos de la disposición característica del hombre a autorizar que se le formulen preguntas a las que no puede responder de manera satisfactoria. Personas cínicas respecto de la filosofía, y quizá de la humanidad toda, juzgarán que las preguntas sin respuestas son vanas; los dogmáticos afirmarán haber llegado a esas respuestas; los filósofos, tal como los concibo, desearán más bien sugerir la idea según la cual, si bien es cierto que no hay respuestas satisfactorias a esas preguntas 'bajo ciertas formas', existen, por así decir, direcciones hacia esas respuestas, 'vías de pensamiento', cuyo descubrimiento merece que le dediquemos el tiempo de nuestra vida...⁹.

3. Una filosofía del cine que permite explicar la experiencia fílmica y compartirla por medio de textos filosófico-fílmicos

La visión que Cavell tiene de la filosofía permite describir mejor la experiencia fílmica, es decir, justificar por qué cabe una expresión al mismo tiempo plural y complementaria de lo que nos sucede cuando vemos atentamente las películas, lo cual, como vamos a justificar, es una línea de desarrollo esencial para el personalismo fílmico, en la medida que es capaz

8 Cavell, Stanley- *Cities of Words: Pedagogical Letters on a Register of the Moral Life*. Cambridge, Massachusetts; London, England: Harvard University Press, 2004. Impreso. p. 6. Hay traducción castellana: Cavell, Stanley. *Ciudades de palabras. Cartas pedagógicas sobre un registro de la vida moral*. Trad. Alcoriza, Javier, y Lastra, Antonio. Valencia: PRE-TEXTOS, 2007. Impreso, p. 27.

9 Op. cit. *Le cinéma, nous rend-il meilleurs? Textes rassemblés par Élise Domenach et traduits de l'anglais par Christian Fournier et Élise Domenach*, pp. 30-31.

de ir creando un espacio común entre distintos momentos y regiones en las que se han realizado películas.

Que existan modos variados de análisis fílmicos no es fruto de una deficiencia metodológica, una especie de fase inmadura de la ciencia cinemática, sino, al contrario, de pluralismo metodológico. Nos parece que estamos ante una expresión fehaciente de que el cine es intrínsecamente filosófico y no se deja capturar fácilmente por un solo significado. Cavell caracteriza este modo de ser del cine de una manera muy sugerente. Señala que las películas existen en un estado filosófico, y lo hace con ocasión de su análisis de las comedias americanas —las *screwball comedies* de los años treinta y cuarenta—.

Apuntaba Cavell con su modo tan propio y persuasivo de escribir sobre filosofía y cine:

El cine existe en un estado filosófico: es inherentemente autorreflexivo, se tiene a sí mismo como parte inevitable de su ansia de especulación; uno de los géneros seminales —el que se trata en este libro¹⁰—, exige la representación gráfica de la conversación filosófica, y de aquí que aborde la tarea de representar una de las causas de la discusión filosófica (...) sin el modo de percepción que inspirara en Emerson (y en Thoreau) lo cotidiano, lo cercano, lo sencillo, lo familiar, uno estaría abocado a la ceguera ante parte de la mejor poesía cinematográfica, ante la sublimidad que encierra (...) Viene al caso que el género cinematográfico en que se centra el presente volumen¹¹ quedará al final caracterizado como una comedia de lo cotidiano¹².

En los primeros pasos de nuestra investigación nos hemos referidos al *texto fílmico*, como ese texto que permite reflejar de una manera

10 La “remarriage comedy” que hemos traducido como “comedia de rematrimonio” en algunas otras contribuciones, pero que ahora consideramos más acorde con el castellano referirnos a ella como “comedia de renovación matrimonial”.

11 Cavell, Stanley: *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge MA: Harvard University Press, 1981. Impreso. p. 15. Hay traducción castellana: Cavell, Stanley. *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*. Trad. Iriarte, Eduardo, y Cerdán, José. Barcelona: Paidós-Ibérica, 1999. Impreso.

12 *Ibid.*, p. 35.

abierta nuestra propia experiencia fílmica. Últimamente, en nuestras contribuciones hemos precisado esta expresión y nos hemos referido a *texto filosófico-fílmico*. ¿Por qué? Para responder adecuadamente a esta pregunta conviene recordar la distinción que venimos haciendo entre un filme y un texto fílmico, que a nuestro juicio es sencilla: un texto fílmico es el reflejo de un filme que se quiere leer con atención, al que se dedican varios visionados y del que finalmente se acaba escribiendo algo.

Pero no es lo que se ha escrito sobre el filme lo que constituye “el texto fílmico”, sino la lectura atenta que se ha hecho del mismo que permite en un segundo momento escribir sobre él. Somos capaces de contar películas a otras personas, no como el que *relata una información*, sino, más bien, como el que *comparte una vivencia*. Es decir, nos referimos a algo que todos estamos en condiciones de hacer cuando vemos una película y creemos comprenderla. Estamos ante un flujo de ideas, emociones, ecos... que se suscita en el pensamiento de cada persona a partir de la experiencia que le ha supuesto ver ese filme.

Y si nuestro interés a la hora de reflexionar sobre una película coincide con lo que es propio de la filosofía (siguiendo el sentido no académico al que se refería Cavell), estaremos en condiciones de hablar de un filme filosófico-fílmico. Este “acontecimiento interior” que conviene plasmar como un “texto” que nos permitirá integrar la conversación filosófica, es el medio propio y característico de nuestro análisis fílmico.

¿Es una visión propia del análisis fílmico? En efecto, lo es. Pero resulta adecuada dada la pluralidad de métodos que se esconden detrás de esta expresión. Como ya hemos señalado, la pretensión de trabajar las películas de un modo filosófico es algo que hemos aprendido de Stanley Cavell¹³ y que nos ha permitido emplear la categoría de “lecturas cavellianas”. Nos parece oportuno situarlas desde los planteamientos de Jacques Aumont y Michel Marie, más próximos a la teoría fílmica que a la propia filosofía.

En efecto, ambos teóricos abogan con claridad — y en eso se aproximan a Cavell — por una pluralidad de métodos a la hora de analizar las películas, los filmes. Afirman que:

13 Cfr. Op. cit. *Cities of Words: Pedagogical Letters on a Register of the Moral Life*.

(...) no sólo no existe una teoría unificada del cine, sino tampoco ningún método universal de análisis de filmes. El problema, evidentemente, es que no se debería considerar el análisis de los films como una verdadera disciplina, sino, según los casos (...) como aplicación, desarrollo e invención de teorías y disciplinas. Es decir: no sólo no existe una teoría unificada del cine, sino tampoco ningún método universal de análisis de films. A pesar de su forma negativa, este enunciado nos parece absolutamente esencial: en todo caso, representa en su mayor parte el punto de partida de este libro. En efecto, renunciamos, de entrada, a erigir un método (una “clave”, como se dice a veces de una manera un tanto artificial), para intentar, por el contrario, reseñar, comentar y clasificar los análisis más importantes practicados hasta hoy, con el fin de que surjan por sí solas las experiencias metodológicas y de esbozar la posibilidad de una aplicación de estas experiencias más allá del objeto inicial¹⁴.

De hecho, la edición original en francés se refiere a *L'analyse des films*, no en singular, expresión que pone de relieve el pluralismo del enfoque de un modo más claro que su versión en castellano.

Los planteamientos de Aumont y de Marie conciben el análisis como una actitud común al crítico, al cineasta y también a todo espectador un poco consciente. De este modo, nos parece que llevan a privilegiar el análisis que arranca de la propia experiencia del cinéfilo, porque no predica discontinuidades entre la mirada del aficionado y la del experto o la del crítico a la hora de establecer las bases del análisis de una película.

Resultan muy elocuentes estas reflexiones tuyas:

(...) analizar un film, incluso entendido como obra artística, es en el fondo una actividad banal, por lo menos de una forma no sistemática, algo que todo espectador, por poco crítico que sea, por muy distante que se sienta del objeto, puede practicar en cualquier momento determinado de su visión. La mirada que se proyecta sobre un film se convierte en analítica desde el momento en que, como indica la etimología, uno decide disociar ciertos elementos de la película

14 Aumont, Jacques, y Marie, Michel. *Análisis del film*. Trad. Losilla, Carlos. Barcelona, Buenos Aires: Paidós, 1990. Impreso, p. 15.

para interesarse especialmente en aquel momento determinado, en esa imagen o parte de la imagen, en esta situación... el análisis es una actitud común al crítico, al cineasta y todo espectador un poco consciente¹⁵.

Si hasta cierto punto no existen más que análisis singulares, la investigación cinemática tendrá que privilegiar, por un lado, la experiencia fílmica, pero, por otro, plenamente convencida del fondo común de experiencia que el cine puede propiciar, favorecerá la intercomunicación y el intercambio de experiencias a través de los textos que de la visión atenta de los filmes se vayan elaborando.

Aumont y Marie constatan con seguridad, por tanto, que no es cierto que exista un método universal de análisis de films. Lo que existen son un cierto número de métodos, de alcance más o menos general, relativamente independientes entre sí.

Dicho de otro modo, sería preferible decir que lo que se cuestiona aquí es la posibilidad y la *manera de analizar* un film, más que el *método general de análisis* de los films, de ahí la elección de nuestro título: *Análisis de los filmes*¹⁶. En resumen, hasta cierto punto no existen más que análisis singulares, cuya gestión, amplitud y objeto resultan por completo adecuados para el film concreto del que se ocupan¹⁷.

El análisis singular del filme permitirá sin duda una remisión a su experiencia adecuada, algo en lo que Cavell insiste decididamente. Es posible establecer una aproximación entre lo que plantea Cavell —en la senda de Wittgenstein— y la propuesta de Jaques Aumont y Michel Marie. Los análisis singulares de películas apuntados por Aumont y Marie, tienen un posible punto de encuentro con esta reflexión filosófica —intrínseca— sobre las películas propuesta por Cavell.

Una toma de posición en la que también parece coincidir desde otras coordenadas Alain Badiou:

15 *Ibid.*, p. 15.

16 Hemos corregido la traducción en español poniendo *filmes* en plural, por las razones ya expuestas, que aconsejan esa traducción literal.

17 *Ibid.*, p. 23.

Me parece que el punto esencial es sostener que lo real del cine son los filmes, son las operaciones convocadas en algunos filmes. Así como hay poesía sólo en la medida en que primero hay poemas, del mismo modo sólo hay cine en la medida que hay filmes. Y un filme no es la realización de las categorías, incluso materiales, que en él se suponen: categorías como imagen, movimiento, marco, fuera de campo, textura, color, texto, y así sucesivamente. Un filme es una singularidad operatoria, ella misma captada en el proceso masivo de una configuración de arte. Un filme es un punto-sujeto para una configuración¹⁸.

El que fuera profesor en Harvard en un sentido análogo al de Badiou señala que «uno no puede conocer la respuesta del valor de algo previamente a la propia experiencia», lo que resulta necesariamente aplicable al cine ya que, «lo que debemos apreciar es la inteligencia que una película ya ha concentrado en su realización»¹⁹. Cavell encuentra las raíces de este modo de pensar en los escritos de Wittgenstein:

(...) la filosofía, tal y como yo la entiendo, es de hecho atrevida, de forma inherente. Busca perturbar los cimientos de nuestras vidas sin ofrecernos como recompensa nada mejor que ella misma, y esto sin partir de una base de conocimiento experto, de nada vetado al ser humano común, es decir, una vez este ser se deja informar por el proceso y la ambición de la filosofía. Wittgenstein se hace eco de la acusación contra su trabajo acerca que 'parece destruir todo lo interesante, es decir, todo lo grande e importante. Replica que lo que él 'destruye no son sino castillos de naipes', como si esta destrucción fuera menos importante, menos devastadora que cualquier otra, como si pudiéramos disponer de alguna otra morada²⁰.

18 Badiou, Alain. *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2005. Impreso, p. 19.

19 Op. cit. *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage* Pursuits of Happiness, p. 10.

20 *Ibid.*, pp. 8-9.

Se nos está proponiendo, por tanto, un compromiso de dejar que nos guíe nuestra propia experiencia, no que se nos imponga. De este modo, para Cavell las ideas de Wittgenstein lo que están reclamando es una recuperación de la confianza en la propia experiencia:

(...) una tarea conceptual en la misma medida que experimental... el compromiso de dejar que nos guíe nuestra propia experiencia, no que se nos imponga. Lo concibo como una verificación de la propia experiencia. Hace un momento indicaba con una cita de Wittgenstein que la filosofía requiere que se conceda a la experiencia la acepción del título de todo lo que es grande e importante²¹.

Por sorprendente que pueda sonar en un primer momento, Cavell propone dejar que una película nos enseñe cómo estudiarla. Su punto de partida en la filosofía de Wittgenstein, le permite un punto de llegada próximo al de Aumont y Marie cuando señalaban que propiamente no existen sino “análisis singulares”. El papel que concede a la experiencia lleva consecuentemente a primar que sea la obra la que nos enseñe cómo estudiarla, lo cual sirve tanto para los libros de filosofía como para las películas.

En efecto señala Cavell como consecuencia de que: «se conceda a la experiencia la acepción de título de todo lo que es grande e importante».

Si alguien pensara que se trata de una superación de la teoría filosófica, me gustaría hacer hincapié en que el modo de superar la teoría correctamente desde el punto de vista filosófico consiste en dejar que el objeto o la obra en cuestión nos enseñe cómo estudiarla. No objetaría a que se tilde esto de consejo teórico, siempre y cuando se tilde consejo práctico. Los filósofos darán naturalmente por sentado que una cosa es —y está claro cómo— dejar que una obra filosófica nos enseñe cómo estudiarla, y otra muy distinta —y no se sabe muy bien cómo o por qué— dejar que nos lo enseñe una película. En mi opinión no son cosas muy distintas²².

21 *Ibid.*, p. 10.

22 *Ibid.*, pp. 10-11.

El paso siguiente que se nos ofrece es considerar que el análisis de la película establece un llamamiento continuo a la experiencia de dicha película. Creemos poder secundar la postura de Cavell, que coincide con la de Aumont y Marie. Analizar el cine como una categoría general y abstracta — ¿que se pretenda universalizable, quizás? — es una aventura imprecisa. Es un mundo inabarcable, heterogéneo y plural que difícilmente se ajusta bien a lo que caben en este tipo de categorías. Lo que se estudian son películas concretas, cuyo impacto revivimos en nuestro interior.

Cualquier análisis que se haga de un filme con una cierta consistencia no sólo parte de él, sino que tiene vocación de recurrencia, de que regresemos siempre a nuestra experiencia de la película —la renovemos volviendo a verla— para verificar lo que hemos comprendido, pero también para matizarlo, corregirlo, rectificarlo, complementarlo... De este modo lo precisa Cavell: «El análisis de la película establece un llamamiento continuo a la experiencia de dicha película, o más bien de la memoria activa de esa experiencia (o una anticipación activa de adquirir experiencia)»²³.

4. La experiencia fílmica y la mediación del texto filosófico-fílmico

Se trata de indicaciones que nos ayudan a comprender mejor nuestra propuesta del texto filosófico-fílmico: recrear la experiencia del visionado de la película, favorecido porque, por ejemplo, en el propio género de la comedia de lo que trata es de experiencias humanas. Para Cavell es necesario que esa experiencia incluya tanto los aspectos visuales que implica ver lo que se proyecta en la pantalla, igualmente como sus aspectos verbales; pero anticipa una dificultad para aceptar ambos aspectos.

Me da la impresión de que incluso quienes están dispuestos a creer que los detalles de todo movimiento y posición de la cámara que realiza el retrato, pueden ser importantes a la hora de determinar de qué trata una película —a creer, es decir, que los hechos visuales de una película por la que uno se siente atraído pueden sobrevivir

23 *Íbid.*, p. 11.

al mismo tipo de atención que uno prestaría a los hechos verbales de un texto literario por el que uno se siente atraído —, incluso entre estas personas resulta difícil creer que las palabras habladas de una película deberían tomarse con la misma seriedad²⁴.

Probablemente sea algo debido al peso histórico de las *silent movies* que en cierto modo obligaron a conceptualizar el cine como un arte visual. Para Cavell no es algo que resulte tan claro de aceptar o de imponer. Por eso establece este imperativo hermenéutico: «Hay que sacar las películas de la página y trasladarlas, sirviéndose de la memoria de nuevo a la pantalla»²⁵.

En ello puede influir que la lectura de los guiones originales, o de los subtítulos, o de las notas que se han podido tomar mientras se visualizaba la película no invite a poner el mismo énfasis en estas palabras, lo reduzca a su mero enunciado escrito, pierda la fuerza con la que se hicieron presentes en la pantalla con una entonación, un gesto o una situación determinada, con la voz propia de un actor —o incluso de su actor de doblaje habitual—, o con una música de fondo...

Creemos que Cavell lo reconoce con bastante claridad. Y por eso propone «sacarlas de la página y trasladarlas, sirviéndose de la memoria»²⁶, es decir, lo que nosotros entendemos por enriquecer esas palabras con el contexto audiovisual que les otorgue plena fuerza. Por eso un texto filosófico-fílmico contiene muchas más indicaciones que lo que se puede leer en el guion, y en modo alguno es reemplazable por una copia de él.

Bien es cierto que las palabras del diálogo impresas en la página parecen demasiado pobres para ser portadoras de la importancia que tengo intención de darles. Y en cierto sentido es así: hay que sacarlas de la página y trasladarlas, sirviéndose de la memoria de nuevo a la pantalla... Sirva esto para indicar, sin negar que el cine es un medio visual, que el cine es un medio dramático²⁷.

Casi provocativamente Cavell señala que nos encontramos ante un

24 *Íbid.*, p. 11.

25 *Íbid.*, p. 11.

26 *Íbid.*, p. 11.

27 *Íbid.*, p. 11.

carácter propio de la conversación sobre cine, de su misterio y de su fuerza, pero también de su carácter un tanto enigmático. El filósofo lo caracteriza como “un epítome de la naturaleza de la conversación sobre el cine en general”. Sacar las palabras de la página y trasladarlas a la pantalla conlleva una manifiesta dificultad, según advierte Cavell. Consiste en que las palabras impresas dan más seguridad porque las palabras escritas se pueden citar y las imágenes en movimiento no. Pero sin ninguna duda se trata de un riesgo necesario, considera el autor de *Pursuits of Happiness*, porque forma parte de la conversación sobre el cine que quien habla sobre una película la reviva, la experimente, y eso le comporte en ocasiones repetidas una dificultad para comunicarse, para hacer entender.

El hecho de quienes están experimentando de nuevo, y expresando, fragmentos de una película son susceptibles de tornarse en cualquier momento incomprensibles (en cierto modo específico, quizá entusiastas hasta el punto del disparate) para aquellos que no la estén experimentando (de nuevo) constituye un epítome de la naturaleza de la conversación sobre el cine en general²⁸.

El carácter misterioso que tiene lo que escuchamos en la pantalla es que «estas palabras cinematográficas declaran su mimesis de palabras comunes, palabras de conversación diaria». Comprobamos, por tanto, que para Cavell hay que saber leer las películas como expresiones artísticas que invitan a su experimentación personal, aunque no sea siempre fácil de comunicar. Especialmente para esto resulta propicio el género de la comedia de renovación matrimonial que analiza en *Pursuits of Happiness*.

(...) la necesidad de ese riesgo a la hora de conversar acerca del cine como una característica reveladora de la conversación dentro de la película. Palabras que en un primer visionado pasan, y éste es su objetivo, como trivialidades que no merecen mayor atención, en otros resuenan y declaran su implicación en un entramado de significación. Estas palabras cinematográficas declaran por tanto su mimesis de palabras comunes, palabras de conversación diaria. De acuerdo con

28 *Íbid.*, p. 11.

esto, para alcanzar la maestría en la escritura cinematográfica y en la realización hace falta, en películas semejantes, ser un maestro en esta clase de mimesis²⁹.

5. El visionado atento de las películas, los textos filosófico-fílmicos y la revisión de la propia experiencia

La práctica del visionado atento de las películas y de sus posteriores elaboraciones como textos fílmicos o filosófico fílmicos se emparenta bien con lo que el filósofo de Harvard proponía con la rúbrica o etiqueta de “revisión de la propia experiencia”. Las películas cuentan experiencias cotidianas que hacen posible un examen de las vidas de los espectadores. Cavell sitúa esta noción en la tradición de Emerson y Thoreau.

(...) La revisión de la propia experiencia es una rúbrica que un norteamericano, o un norteamericano espiritual, podría dar al empirismo que practicaran Emerson y Thoreau. Me refiero a la rúbrica para captar el sentido, al mismo tiempo, de consultar la propia experiencia y de someterla a examen, y más allá de esto, de detenerse momentáneamente, de apartarse de cualquiera que sea su preocupación y de apartar su experiencia de su pista esperada, habitual, para encontrarse a sí misma, su propia pista: llegar a la atención³⁰.

Estamos ante una visión de la experiencia que exhibe un papel decisivo para el establecimiento de la relación entre cine y filosofía, pues implica la educabilidad de la experiencia de cada uno, algo en lo que se complementan el visionado de las películas y la lectura de textos filosóficos.

La moraleja de esta práctica es educar tu experiencia lo suficiente como para que sea digna de confianza. La trampa filosófica sería que la educación no puede lograrse antes de confiar. De ahí que Emerson

29 *Ibid.*, pp. 11-12.

30 *Ibid.*, p. 12.

se vea lógicamente obligado a dar lo mejor de sí mismo al Capricho. Sin embargo, la herencia americana de Kant (¿y no se adelantó a la experiencia?) es esencial para conformar el Trascendentalismo, y de ahí que entra en lo que hace a Emerson Emerson y en lo que hace a Thoreau Thoreau³¹.

¿Cómo se educa la propia experiencia? A lo que invitan los escritos y las trayectorias de Emerson y Thoreau es a desarrollar la confianza en la propia experiencia.

Animado por ellos, se aprende que sin esta confianza en la propia experiencia, expresada como una voluntad de encontrarle palabras, sin tomar interés de este modo por ella, uno no tiene autoridad sobre su propia experiencia. (De un modo similar, en *The Claim of Reason*, hablo de estar sin voz en la historia propia). Considero esta autoridad como el derecho a tomar interés en tu propia experiencia³².

La relación entre “confianza en la propia experiencia”, “voluntad de encontrarle palabras”, “interés por ella” confluye en lo que Cavell delimita como un «derecho a tomar interés en tu propia experiencia» que podríamos entenderlo como el contenido de las libertades de pensamiento, conciencia, religión, o incluso, del derecho a la educación.

Es lógico que Cavell extraiga consecuencias para la labor docente de este modo de entender la experiencia, pues se trata de situar dónde reside el verdadero aprendizaje, y al mismo tiempo, el recto ejercicio de la libertad de conciencia que hace posible el pluralismo de opiniones.

Supongo que la principal virtud de un profesor es incitar a sus alumnos a encontrar el camino hacia esa autoridad; sin ella, la memorización mecánica es el destino. El mundo, en condiciones mínimas de civilización, no podría, sin nuestra cooperación, separarnos de esta autoridad. Piensa que no es un aprendizaje ni para imponer tu experiencia al mundo ni para que el mundo te la imponga. (Estos son tipos de distorsión de la razón que Kant

31 *Ibid.*, p. 12.

32 *Ibid.*, p. 12.

llama fanatismo y superstición). Es el aprendizaje de la libertad de conciencia, que podría verse como convertirse en civilizado. A menos que se hable desde esa posición, ¿por qué deberían preocuparnos las afirmaciones sobre el valor, por ejemplo, del cine?”³³.

El sometimiento de la experiencia y de su objeto a una evaluación mutua le permite a Cavell localizar lo que el designa como “el buen encuentro” entre el espectador y las películas. Para ello el filósofo de Harvard propugna en su visión de la experiencia, “no aceptar ninguna experiencia determinada como definitiva”, lo que implica dejar entre en juego el concepto del «buen encuentro»³⁴.

Existe lo que se puede llamar momentos inspirados de lectura o escucha, del mismo modo que existen los momentos inspirados de redacción o composición... una obra que a uno le interesa no es tanto algo que ha leído como algo de lo que es lector; el contacto con ella se perpetúa, como con cualquier amistad por la que se siente cariño. (... En la medida en que la filosofía es una cuestión de prestar atención a los textos, la meditación es su trabajo antes de la argumentación, ya que el fin de la atención no puede expresarse en una conclusión que pueda extraerse del texto)³⁵.

Los textos que hemos citado de Cavell son por ellos mismos lo suficientemente enjundiosos como para que resulte conveniente su recapitulación.

a) La experiencia de una película requiere su recreación, tanto en sus aspectos visuales como en los verbales.

b) Los aspectos verbales fuerzan, especialmente en las comedias, a que se revivan las palabras más allá de su transcripción escrita.

c) De este modo se propicia que la conversación de las películas, al aproximarse a la comunicación diaria, sirva para que el espectador revise su propia experiencia.

33 *Íbid.*, p. 10.

34 *Íbid.*, p. 13.

35 *Íbid.*, p. 13.

d) En la tradición de Emerson y Thoreau se insta a la confianza en la propia experiencia como objetivo que hace posible su educación, y su relación con la libertad de conciencia y la civilización, por medio de los “buenos encuentros” con textos de la filosofía y la literatura y con las películas.

6. Sobre la experiencia integral desarrollada por el personalismo integral (Juan Manuel Burgos siguiendo el pensamiento de Karol Wojtyla)

El papel de la experiencia fue concebido en el personalismo de Karol Wojtyla como medio de superar el gran debate y la confrontación entre las dos grandes tradiciones filosóficas de Occidente, realismo e idealismo

Tras habernos centrado en la visión de la experiencia que tiene Stanley Cavell, en su tradición analítica centrada en el pensamiento ordinario, vemos oportuno ponerla en relación con la noción de la experiencia integral, tal y como la viene desarrollando el prof. Juan Manuel Burgos, expresiva del personalismo filosófico que arranca del pensamiento de Karol Wojtyla.

De este modo podremos comprobar cómo dos planteamientos filosóficos de tradiciones diferentes (analítica americana en el caso de Cavell, personalista en el caso de Burgos) tienen un punto de encuentro en la valoración de la experiencia, y, por tanto, de lo que las personas pueden juzgar en primera persona cuando ven una película. En la senda de Karol Wojtyla, Burgos ha situado al personalismo filosófico en un terreno epistemológico entre el realismo y el idealismo, arcando las debidas aproximaciones y distancias entre ambos.

El profesor Burgos se refiere en efecto a un “punto medio” entre estas tradiciones.

El personalismo ha visto con claridad la necesidad de alcanzar un punto medio y ha intentado mediar entre ambas tradiciones desde su concepto primigenio de persona, que es capaz de conocer el mundo, pero desde su subjetividad de persona única e irrepetible. La tónica general de estos pensadores ha consistido en rechazar tanto una objetividad pura e inalcanzable, como un relativismo radical. La persona, el ser humano, puede conocer el mundo pero siempre

desde su subjetividad y posición particular³⁶.

Resulta importante destacar como para Juan Manuel Burgos la experiencia del hombre con la escisión del aspecto interior y exterior se encuentra en la raíz de la división de esas dos corrientes de pensamiento filosófico. En efecto, Karol Wojtyla no sólo expresó ese deseo de superar la controversia entre idealismo y realismo. También realizó un diagnóstico que al mismo tiempo apunta su solución mediante un método propio, que Juan Manuel Burgos ha denominado como «experiencia integral»³⁷.

Me atrevería a decir que la experiencia del hombre con la característica escisión del aspecto interior y exterior se encuentra en la raíz de la división de esas dos potentes corrientes de pensamiento filosófico, la corriente objetiva y la subjetiva, la filosofía del ser y la filosofía de la conciencia... se debe generar la convicción de que, en lugar de absolutizar cualquiera de los dos aspectos de la experiencia del hombre, es necesario buscar su recíproca interrelación³⁸.

¿Nos encontramos ante una visión específica de la experiencia? ¿Qué visión tiene de la experiencia Karol Wojtyla? Juan Manuel Burgos nos aproxima hacia su especificidad.

Se trata, naturalmente, de una visión específica de la experiencia, a la que hemos denominado *experiencia integral*³⁹ porque se caracteriza por poseer, simultáneamente, carácter objetivo, subjetivo, sensible e

36 Burgos, Juan-Manuel: *La fuente originaria. Una teoría del conocimiento*. Madrid: Palabra. 2022. Impreso. Pro-manuscrito del autor.

37 En diversas obras el profesor Burgos ha estudiado con detalle lo que caracteriza la experiencia integral, un concepto que Karol Wojtyla no denominó literalmente así, aunque dejó bien establecidas sus líneas fundamentales. Véanse al respecto, además de la ya citada: Burgos; 2018; 2021a y 2021b. Burgos, Juan-Manuel, *La experiencia integral. Un método para el personalismo*. Madrid: Palabra, 2015. Impreso. Burgos, Juan-Manuel. *La vía de la experiencia o la salida del laberinto*. Madrid: Rialp, 2018. Impreso. Burgos, Juan-Manuel. *Personalismo y metafísica. ¿Es el personalismo una filosofía primera?* Madrid: Ediciones Universidad de San Dámaso; 2021. Impreso.

38 Wojtyla, Karol. *Persona y acción*. Madrid: Palabra, 2017. Impreso.

39 El subrayado es nuestro.

intelectual. La experiencia wojtyliana es, además, un hecho vivencial; no es un puro proceso cognoscitivo, sino la relación vivencial con el mundo en el que se nos da experiencialmente la realidad. Solo en un segundo momento estabilizamos esa experiencia a través de la inducción generando *eidos* o unidades de significado⁴⁰.

La obra que el profesor Burgos está preparando, *La fuente originaria. Una teoría del conocimiento*, cuya edición preliminar ha tenido la bondad de facilitarnos, avanza en la descripción de lo que supone la experiencia integral y la propone como fuente originaria.

La experiencia es el medio de contacto de los hombres con la realidad, entendiendo realidad, en el sentido más amplio posible, por lo que incluye no solo cosas, objetos y personas, sino todo el mundo de la intimidad personal, propio y ajeno, en la medida en que nos resulta accesible. Es el medio originario, principal y único, pues todos los procesos cognoscitivos que tratan de la realidad —no los relativos a la ficción— dependen de él y se basan sobre él. Todo conocimiento del tipo y orden que sea tiene su base en la experiencia, pues la experiencia, simplemente, es el modo de contacto con lo real. Por eso, podemos definir o describir a la experiencia como la *fuentes originaria*: el lugar de donde todo procede, del que se alimenta cualquier fuente, embalse, pantano o surtidor. El comienzo epistemológico radical en el que todo se origina y en el que toda realidad encuentra su explicación primera y última⁴¹.

7. La experiencia sobre la película frente a teorías fílmicas que la anulan

Los planteamientos de Cavell y de Juan Manuel Burgos convergen en la reivindicación de la experiencia como base primera del conocimiento. El profesor vallisoletano es claramente explícito al respecto: «(...) *la experiencia*

40 Op. cit. *La fuente originaria. Una teoría del conocimiento*, p. 4.

41 *Íbid.*, pp. 9-10.

*integral es un saber primero y radical puesto que no es posible ir más allá en ningún sentido ya que no hay un más allá de la experiencia. Esta, en efecto, no sólo es el principal y primer medio de acceso a la realidad, sino el único»*⁴².

Ninguno de los dos predica que la experiencia sea una instancia autosuficiente de conocimiento. Cavell expone la necesidad de su educación a partir de la confianza en ella por medio de los buenos encuentros; Burgos expone la necesidad de estabilizar la experiencia por medio de la inducción y de la comprensión crítica. Pero ambos coinciden en subrayar en lo inadecuado de los intentos en los que interpretaciones o teorías busquen desplazar la experiencia del propio espectador, la libertad de conciencia que desde ella se promueve.

La reivindicación de la experiencia en el cine tiene un claro punto de encuentro con la crítica a las teorías fílmicas⁴³ que acaban aceptando una metodología positivista, tal y como ya denunciara Noël Carroll⁴⁴. Si lo que un espectador ve, debe ser sustituido por “lo que debe ver” y en este “deber” se incluye el seguimiento estricto de las premisas de una de estas teorías fílmicas —por ejemplo, psicoanalítica o sociológico-marxista—, nos encontramos con que esas teorías han desplazado la experiencia como punto de partida del conocimiento.

Sin que ello suponga negar el valor que las teorías pueden aportar al análisis de una película —algo hacia lo que algunos críticos que aman el cine están tentados a inclinarse, como es el caso de Roger Ebert⁴⁵— de lo que se trata es de evitar el peligro de una teorización que suprima la aventura personal completamente necesaria para la investigación filosófico-fílmica de enfrentarse a una película, de tener un buen encuentro con ella.

42 Op. cit. *Personalismo y metafísica. ¿Es el personalismo una filosofía primera?*, p. 134.

43 Entendiendo por tales: «Cada una de las reflexiones que tratan desde la estética, la sociología, la semiótica, la psicología, la fenomenología, el estructuralismo o cualquier otra disciplina el conjunto del hecho cinematográfico o algún aspecto, como el modo de significación del texto audiovisual, los géneros y formatos, los estilos y movimientos históricos, la recepción y los públicos, etcétera». (Sánchez-Noriega, José Luis: *Historia del Cine*. Madrid: Alianza Editorial, 2002. Impreso.

44 Carroll, Noel. “Prospects for Film Theory: A Personal Assessment”. T. E. Wartenberg, *The Philosophy of Film. Introductory Text and Readings*. Malden MA: Blackwell Publishing, 2005. Impreso.

45 Ebert, Robert: *Awake in the Dark. The best of Roger Ebert. Forty Years of Reviews, Essays and Interviews*. Chicago: The University of Chicago Press, 2006. Impreso.

Estabilizar la experiencia fílmica por medio de la inducción puede requerir el contraste con las teorías fílmicas, pero siempre como unos elementos de análisis más, no como la cancelación de la propia experiencia.

8. El trayecto cognoscitivo, también recorrido pasionalmente, que llamamos *experiencia fílmica*

Se trata de un planteamiento que en parte se ve reflejado en el espléndido trabajo de Imanol Zumalde, *La experiencia fílmica. Cine, pensamiento y emoción* (Zumalde, 2011)⁴⁶. Frente a los intentos de subordinar las películas a las pretensiones ideológicas de determinadas comunidades o a los esquemas de interpretación cerrados de determinadas escuelas, “no existe otra fórmula que describir las singulares condiciones en las que la materia de expresión audiovisual orienta al espectador en ese trayecto cognoscitivo, también recorrido pasionalmente, que llamamos *experiencia fílmica*.”⁴⁷

La experiencia fílmica como trayecto cognoscitivo y pasional sólo orienta al espectador si se parte de las singulares condiciones de la película. En consecuencia, para Zumalde el análisis textual se encuentra al servicio de la experiencia fílmica.

(...) funciona como un *potenciador del placer* de la experiencia estética porque es la herramienta que pone al descubierto con mayor aprovechamiento los resortes narrativos, discursivos y textuales que nos hacen pensar y sentir al entrar en contacto con un discurso (en nuestro, caso, fílmico). En paralelo a la lectura crítica (aquella que, tras hacer suyos los placeres del texto, se interroga sobre los fundamentos del *mundo posible* que los ha albergado), el deleite intelectual que dimana del análisis esclarecedor forma parte de esos recónditos *placeres retrospectivos* involucrados en la experiencia fílmica⁴⁸.

46 Zumalde, Imanol. *La experiencia fílmica. Cine, pensamiento y emoción*. Madrid: Cátedra, 2011. Impreso. Cfr. Zumalde, Imanol, “La emoción fílmica. Un análisis comparativo de las teorías cinematográficas”. *Revista Latina de Comunicación Social*, no. 66, 2011, pp. 326-349. Impreso. doi:10.4185/RLCS-66-2011-936-326-349.

47 *Ibid.*, p. 97.

48 *Ibid.*, p. 97.

Para algunos el cine parece brindar además la posibilidad de hacer llegar lo sagrado o lo inteligible como puro sensible. De este modo vamos a concluir esta vinculación de la experiencia con el texto filosófico fílmico acudiendo a otras coordenadas de filosofía del cine, las de Alain Badiou, que presenta el cine como una «experimentación filosófica»⁴⁹. De este modo podemos comprobar que la propuesta del personalismo fílmico y de Cavell encuentran espacios de encuentro siempre y cuando los análisis de las películas partan de su visionado atento y no las reduzcan a esquemas preconcebidos de modo apriorístico. Para Badiou el cine es un arte de la época del fin de la metafísica (en el sentido que Heidegger da a esta expresión) porque sus síntesis van contra el dualismo metafísico. Para ilustrar esta tesis cita un ejemplo.

¿Cuál es la diferencia en el cine entre lo sensible y lo inteligible? No la hay, en realidad. Lo inteligible en el cine, es sólo una acentuación de lo sensible: un color, una luz de lo sensible. También por eso el cine puede ser un arte de lo sagrado, como es un arte del milagro... el cine brinda la posibilidad de hacer llegar lo sagrado o lo inteligible como puro sensible⁵⁰.

Badiou llega a sostener que quizás el cine sea el único arte capaz de ser milagroso. En efecto, en un breve y brillante análisis de *Viaggio in Italia* (Te querré siempre, 1954) Badiou justifica esta relación del cine con el amor y el milagro.

El filme va a terminar justamente con la reconstrucción verdadera del amor. Y esa reconstrucción en realidad explicita una especie de milagro. Rossellini nos quiere decir que el amor es más fuerte que la voluntad, y que cuando ustedes hacen esfuerzos para salvar la pareja, están en una abstracción, que en realidad algo de la pareja debe salvarse por sí mismo. Como si el amor fuese un nuevo asunto y no el objeto de una negociación. En el fondo, nos quiere decir que el amor no es un contrato, que es un acontecimiento. Entonces, si puede

49 Badiou, Alain. "El cine como experimentación filosófica". Yoel, Gerardo. *Pensar el cine 1: imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2004. Impreso, pp. 23-82.

50 *Ibid.*, p. 41.

ser salvado, lo será por un acontecimiento. En la secuencia final se va a filmar el milagro, no les cuento los detalles, deben verlo. Todo sucede en medio de la multitud. Pero lo impactante es que se puede filmar el milagro. Es eso lo notable. Y quizás el cine sea el único arte capaz de ser milagroso, porque una manera de atravesar la historia del cine puede ser buscar todas las secuencias de milagros, explícitas o no, uno de los temas preferidos por el cine. Porque se puede filmar un milagro... desde el interior de lo sensible, únicamente por ligeras modificaciones del valor de lo sensible. Y particularmente por un uso de la luz⁵¹.

Dando un paso, Badiou sostiene que «el cine puede decirnos que existe realmente la posibilidad de un milagro permanente». La obra de Rossellini, como la Bresson o la de Ozu para Badiou hace visible en la pantalla la posibilidad del milagro permanente. Nosotros podemos añadir la de McCarey, Capra, Ford, Borzage o Leisen, sólo por citar algunos de los autores del personalismo fílmico.

Todo ellos parecen coincidir en que la narración fílmica les permite mostrar tanto el carácter misterioso de la vida humana, como la posibilidad de que ocurran acontecimientos que ofrecen verdadera novedad, porque escapan del cálculo o de la previsión meramente racional.

El cine puede decirnos esto: existe realmente la posibilidad de un milagro permanente. Entonces me señalarán: 'Si el milagro es permanente, ya no es un milagro'. Precisamente, el cine nos dice otra cosa. Nos dice, nos promete, pero no es el que mantiene la promesa, es que la hace. Siempre puede ocurrir el milagro, nos promete, y sigue siendo un milagro. No es porque siempre haya milagro que el milagro deviene la vida corriente. El cine es el milagro de lo visible como milagro permanente y como ruptura permanente. Entonces esto es sin duda lo que le debemos al cine, es lo que la filosofía debe tratar de entender del cine. Tal vez una experiencia, antes del cine, estaba cerca de ello: la experiencia del amor⁵².

51 *Ibid.*, pp. 41-42

52 *Ibid.*, p. 50.

La conclusión que Badiou extrae es clara y contundente: «esto es algo que el cine nos aporta: una suerte de amor en imágenes». El tratamiento filosófico del cine ha llevado a Badiou a establecer un nexo firme entre el amor y el cine, algo que sería imposible plantear sin la experiencia de la cinefilia, del amor por el cine. El texto filosófico fílmico, como comprobamos a lo largo de nuestra investigación por medio de retener nuestra mirada en cada una de las películas de La Cava, Stevens, Koster, Capra, McCarey, Leisen o Ford... nos pone en situación, según Cavell, de devolver las palabras a la pantalla, de retomar la conversación filosófica iniciada en la pantalla. O de, según Badiou, de comprobar el vínculo tan peculiar entre el cine y el amor. En definitiva de regresar, según Burgos, a la fuente originaria, a la experiencia de las personas y de la realidad al margen de la cual la tarea del conocimiento se muestra frustrada de antemano.

Hay un vínculo extraño entre el cine y el amor. No sólo porque el cine habla mucho del amor — ya lo hemos dicho —, sino porque uno y otro proponen síntesis, la síntesis entre continuidad y discontinuidad. Y tanto uno como el otro, finalmente, hacen la misma promesa, la promesa de la permanencia del milagro. En el fondo, la filosofía gira en torno a esta cuestión: ¿la verdadera vida está presente? ¿Está verdaderamente presente? ¿La verdadera vida es una vida? ¿Una vida que dura, una continuidad, un milagro pero una continuidad? Y esto es algo que el cine nos aporta: una suerte de amor en imágenes. Por eso lo amamos. Amamos que él sea este amor en imágenes⁵³.

53 *Íbid.*, p. 52.

9. Bibliografía

Aumont, Jacques, y Marie, Michel. *Análisis del film*. Trad. Losilla, Carlos. Barcelona, Buenos Aires: Paidós, 1990. Impreso.

Badiou, Alain. "El cine como experimentación filosófica". Yoel, Gerardo. *Pensar el cine 1: imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2004. Impreso.

- *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2005. Impreso.

Burgos, Juan-Manuel: *La fuente originaria. Una teoría del conocimiento*. Madrid: Palabra. 2022. Impreso.

- *La experiencia integral. Un método para el personalismo*. Madrid: Palabra, 2015. Impreso.

- *La vía de la experiencia o la salida del laberinto*. Madrid: Rialp, 2018. Impreso.

- *Personalismo y metafísica. ¿Es el personalismo una filosofía primera?* Madrid: Ediciones Universidad de San Dámaso; 2021. Impreso.

Carroll, Noel. "Prospects for Film Theory: A Personal Assessment". T. E. Wartenberg, *The Philosophy of Film. Introductory Text and Readings*. Malden MA: Blackwell Publishing, 2005. Impreso.

Cavell, Stanley: *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge MA: Harvard University Press, 1981. [Cavell, Stanley. *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*. Trad. Iriarte, Eduardo, y Cerdán, José. Barcelona: Paidós-Ibérica, 1999. Impreso].

- *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996. [Cavell, Stanley. *Más allá de las lágrimas*. Trad. Pérez Chico. Boadilla del Monte, Madrid: Machadolibros, 2009. Impreso].

- *Cities of Words: Pedagogical Letters on a Register of the Moral Life*. Cambridge, Massachusetts; London, England: Harvard University Press, 2004. Impreso. [Cavell, Stanley. *Ciudades de palabras. Cartas pedagógicas sobre un registro de la vida moral*. Trad. Alcoriza, Javier, y Lastra, Antonio. Valencia: PRE-TEXTOS, 2007. Impreso].

- *Le cinéma, nous rend-il meilleurs? Textes rassemblés par Élise Domenach et traduits de l'anglais par Christian Fournier et Élise Domenach*. Paris: Bayard, 2010. Impreso. [Cavell, Stanley. *El cine, ¿puede hacernos mejores?* Buenos Aires: Katz ediciones, 2008. Impreso].

Ebert, Robert. *Awake in the Dark. The best of Roger Ebert. Forty Years of Reviews, Essays and Interviews*. Chicago: The University of Chicago Press, 2006. Impreso.

Muñoz-Fernández, Horacio. *Filosofía y cine. Filosofía sobre cine y cine como filosofía*. Zaragoza: Pressas de la Universidad de Zaragoza, 2020. Impreso.

Peris-Cancio, José-Alfredo, "Conversaciones cavellianas sobre *Midnight* (1939) de Mitchell Leisen". *SCIO. Revista de Filosofía*, no. 10, pp. 217-317, Valencia: Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir. Impreso. Sánchez-Noriega, José Luis. *Historia del Cine*. Madrid: Alianza Editorial. Impreso.

Peris Cancio, José Alfredo y Sanmartín Esplugues, José. "Los pasos de la liberación en el texto filosófico fílmico de *Ruggles of Red Gap* de Gap de Leo McCarey (1935)". <https://proyectoscio.ucv.es/filosofia-y-cine/los-pasos-de-la-liberacion-en-el-texto-filosofico-filmico-de-ruggles-of-red-gap-de-leo-mccarey-1935/>. Accedido 31 Enero 2022.

- "La importancia de la experiencia en el texto filosófico fílmico de *Ruggles of Red Gap* de Leo McCarey (1935)", *Proyecto Scio*. https://proyectoscio.ucv.es/filosofia-y-cine/la-importancia-de-la-experiencia-en-el-texto-filosofico-filmico-de-ruggles-of-red-gap-de-mccarey-1935/#_ftn3. Accedido 31 Enero 2022.

Sanmartín Esplugues, José, y Peris-Cancio, José-Alfredo. *Cuadernos de Filosofía y Cine 05. Elementos personalistas y comunitarios en la filmografía de Mitchell Leisen desde sus inicios hasta "Midnight" (1939)*. Valencia: Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir. 2019, pp. 9-38. Impreso.

Wojtyła, Karol. *Persona y acción*. Madrid: Palabra, 2017. Impreso.

Zumalde, Imanol: *La experiencia fílmica. Cine, pensamiento y emoción*. Madrid: Cátedra, 2011. Impreso.

- "La emoción fílmica. Un análisis comparativo de las teorías cinematográficas". *Revista Latina de Comunicación Social*, no. 66, pp. 326-349, 2011. Impreso.

FILOSOFÍA DE LA TÉCNICA Y EL CUERPO EN EL CINE CHINO.
PENSAMIENTO POST-METAFÍSICO EN LA PANTALLA GRANDE

Carlos Fernando Alvarado Duque, Universidad de Manizales, Colombia.

Recibido: 2022-01-31

Aceptado: 2022-06-13

Resumen

Si pensamos las posibles relaciones entre filosofía y cine, no es factible eludir el estudio de la técnica y el cuerpo. El séptimo arte opera como una técnica óptica-narrativa y modula diferentes tipos de cuerpos a través de la pantalla. Este trabajo se interesa por revisar esta dupla de conceptos, clave en los estudios estéticos, a través de un género propio de la traducción china: el *wuxia*. Mediante una lectura hermenéutica de ocho filmes abordamos una figuración de la técnica y el cuerpo más allá de un saber-hacer o de una dimensión biológico-anatómica. Desde un pensamiento post-metafísico, se muestra la liberación del cuerpo mediante la técnica con imágenes cinematográficas en las cuales las artes marciales modifican sustancialmente las capacidades que hemos asignado al ser humano.

Palabras clave: filosofía, cine, narrativa china, cuerpo, técnica.

Abstract

If we think about the possible relationships between philosophy and cinema, it is not possible to avoid the study of technique and the body. The seventh art operates as an optical-narrative technique and modulates different types of bodies through the screen. This work is interested in reviewing this pair of concepts, key in aesthetic studies, through a genre typical of Chinese translation: *wuxia*. Through a hermeneutic reading of

eight films, we address a figuration of technique and the body beyond a know-how or a biological-anatomical dimension. From a post-metaphysical thought, the liberation of the body through technique is shown with cinematographic images in which martial arts substantially modify the capacities that we have assigned to the human being

Keywords: philosophy, cinema, Chinese narrative, body, technique.

1. Introducción

No deseamos hacer un recorrido sistemático por el cine de artes marciales chino. De hecho, no definiremos, de manera técnica, las artes marciales. Tal tarea supone un trabajo diferente y una magnitud que no podemos abarcar en este texto. Sí nos interesan dos dimensiones que están detrás (o quizás en la base) de las artes marciales (si bien sabemos, no necesariamente chinas): técnica y cuerpo en calidad de conceptos filosóficos que el séptimo arte moldea como si se tratara de un tablero de exposiciones. Nos hemos interesado por pensar esta dupla de conceptos luego de ver el documental: *Iron Fists and Kung Fu Kicks* del director Serge Ou, producido en 2019¹. Este detallado retrato del cine de artes marciales chino y su impacto en Occidente no solo ofrece un recorrido histórico, sino que revela cómo el séptimo arte, para ofrecer su propia versión de esta cultura milenaria, ha debido crear sus propios recursos técnicos para hacer justicia al trabajo del actor que, principalmente, supone una especial modificación corporal. El punto de arranque de esta tradición narrativa en imágenes en movimiento se ubica en la década de 1970 y tiene como base material la productora hongkonesa *Shaw Brothers*. Esta casa estudio se dedica, de manera ampulosa, a producir películas cuyos relatos se centran en el despliegue de las artes marciales (“boom” de finales de 1960 con su extensión a Occidente). Este esfuerzo por tejer una poética cinematográfica alrededor de una cultura que es patrimonio chino es, en gran medida, la razón por la cual los espectadores asisten masivamente a salas. Rápidamente Occidente se enamoró de este estilo de combate (si bien no conoce a fondo la filosofía que le antecede) ya

1 *Iron Fists and Kung Fu Kicks*. Dir. Ou, Serge. Australia: Wildbear Entertainment, 2019. Cine.

que, gracias al cine, visibiliza la potencia del trabajo técnico y un nuevo tipo de cuerpo que desafía lo humano.

Hemos querido hacer un recorrido por algunos de los hitos del cine chino de artes marciales comenzando en la década de 1960 para desembocar en el presente (de hecho, comenzamos con el filme que, según el documental de Serge Ou, dio origen al cine chino de artes marciales). A través de ocho películas, que permiten recorrer cinco décadas de una ostentosa filmografía, revisamos cómo las artes marciales ofician de territorio para pensar la técnica y el cuerpo de un modo no sustancialista. Con esto queremos decir que no son simplemente formas antropológicas al servicio del hombre, ni condiciones materiales de segundo orden respecto a valores simbólico-espirituales de mayor envergadura. La estructura propuesta es sencilla. Un análisis de cada película centrado en los conceptos técnica y/o cuerpo a la luz de algunas ideas post-metafísicas. Como nota aclaratoria, antes de nuestro recorrido, vale la pena señalar que los filmes seleccionados se mueven entre los géneros *wuxia* y *kung-fu*. La matización entre ambos también escapa a nuestras posibilidades. Ambos tienen las artes marciales de base, aunque con una visión del combate diferente. Nos gusta la definición de Aersten:

La liviandad corporal y fílmica del *wuxia* contrasta con la gravedad del *kung fu*. En parte como reacción industrial a las derivas del *wuxia* más fantasioso y en parte porque mantiene una relación más histórica que mitológica con el pasado cercano, el cine de *kung fu* ha tendido a enfatizar el realismo y la autenticidad de sus escenas de combate².

Ahora bien, la senda postmetafísica bien puede rastrearse a lo largo de la historia de la filosofía occidental. Si la versión oficial del filosofar apunta a la fundamentación, a cualquier variación de una piedra de toque que opere como esencia para crear un sistema, siempre hemos tenido variaciones que desafían el esfuerzo sustancialista. Basta, a manera de inventario, mencionar a Heráclito, Lucrecio, Duns Scoto, Spinoza, Nietzsche, para desembocar en un esfuerzo mancomunado por romper con el fuero metafísico en las últimas décadas. El pensar metafísico supone, en este sentido, una renuncia

2 Aersten, Víctor. "Fists of Zen and A Touch of Fury: luchas de Identidad en el seno del cine de artes marciales hongkonés". *Secuencias*, no. 46, pp. 113-132, 2017. Impreso, p. 114.

a cualquier forma de sustancia (sin perder de vista que este postulado es de tono metafísico) para dar paso a las relaciones, las variaciones, los sabotajes, las superposiciones, los devenires. No más taxonomías amparadas en una piedra de toque, tiempo de la imposibilidad de las esencias. En tal sentido, la filosofía contemporánea, en especial en el trabajo francés, como señala Llevadot (2012),³ se ha decantado por seguir este ejercicio paradójico. Se trata de operar desafiando la metafísica, sin perder de vista que es una bestia que nos muerde por la cola.

En nuestro trabajo, la apuesta por una ruta postmetafísica, como afirma Habermas (1990), citando a Beierwaltes (1885), rompe el mito identitario o de la unidad en el cual «la unidad del mundo es concebida de otro modo: como continuidad del contacto de lo particular con lo particular, como correspondencia de lo semejante y lo desemejante, como juego de reflejos y contrarreflejos, como encadenamiento, solapamiento y entrelazamiento concreto»⁴.

Por eso sostenemos que el cine chino, y su interesante trabajo estético, ofrece en obra un proceder postmetafísico. Se cuestiona la metafísica a través de las imágenes-movimiento y se revela, vía ejercicio hermenéutico, que dicho desmontaje puede seguir muy diferentes sendas. Finalmente, creemos y esperamos que este esfuerzo sea una muestra del trabajo postmetafísico extendido al territorio del séptimo arte. Una mirada desde la filosofía que convierte al cine en un espacio que evita ser comprendido de modo sustancial, de ser simplemente un reflejo de un mundo falsamente natural. Nosotros tocaremos filmes de ambos géneros sin centrarnos en una distinción discursiva entre ellos. Esperamos que la hermenéutica articulada alrededor de los ocho filmes sirva para pensar la fuerza del cine chino, durante cosa más de medio siglo, y valga para que las reflexiones filosóficas sobre técnica y cuerpo tengan un terreno fértil cuando tratan de evitar cualquier forma de sustancialización.

3 Llevadot, Laura. “El último Derrida”. *Filosofía Postmetafísica. 20 años de filosofía francesa*. Llevadot, Coordinado por Laura Llevadot y Jordi Riba, Barcelona: Editorial UOC, 2012, pp. 19-34, Impreso.

4 Habermas, Jürgen. *Pensamiento postmetafísico*. México: Taurus, 1990. Impreso, p. 40.

1. *The One-Armed Swordsman* o cómo la técnica vence a la técnica

Sin dudas, *The One-Armed Swordsman*⁵, filme dirigido por Chang Cheh en 1967, pieza clave para el crecimiento y expansión de la productora Shaw Brothers en Hong Kong, opera bajo las claves taxonómicas del cine *wuxia*. Nos interesa, en dicho marco, destacar su modulación de la figura del héroe. Este género opera, principalmente, sobre la versión de caballería oriental, centrándose en el código de honor que, en sentido estricto, sobrepasa la vida individual para dar paso a un cuerpo colegiado. En este caso nuestro protagonista, Fang Kang, encarna claramente el código de honor de los guerreros que se hereda generación tras generación. Su padre muere para proteger a su maestro, Qi Ru Feng, y este, en compensación, se hace cargo de Kang a quien entrena y trata como si fuera su propia familia. Tras ser un discípulo destacado, pierde su brazo en una absurda contienda con la hija de su maestro, Qi Pei Er. Nuestro protagonista, en consecuencia, abandona su hogar y busca una vida lejos de las artes marciales. Tras aceptar su discapacidad, modula su técnica y gracias a un folleto que revela secretos del *Kung Fu*, crea su propio estilo de combate. El filme se cierra con la derrota del enemigo declarado de su maestro quien estaba por destruir a toda su Escuela. No obstante, el discurso final, tras la victoria, recae sobre el hecho de que nuestro héroe, a razón de la ausencia de su brazo, no merece el camino de las *artes marciales*.

Nos llaman la atención dos elementos que hacen especial este filme. El primero, ya mencionado, es el cuerpo mutilado del héroe. Para efectos de las artes marciales parece, en principio, una suerte de exclusión. Fang Kang considera que su cuerpo no tiene balance lo cual le impide hacer uso adecuado de las *artes marciales*. Este hecho se exagera cuando todos sus contrincantes le menosprecian, antes de combatir con él, al percatarse de la ausencia de su brazo derecho. Esto hace que el personaje use una máscara para no ser reconocido, lo cual, como es de imaginar, no surte efecto; ocultar el rostro no invisibiliza la mutilación. Lo que descubrimos, rápidamente, es que nuestro héroe no solo se convierte en un maestro de las *artes marciales* tras entrenar arduamente en su actual condición, sino que la nueva dis-posición de su cuerpo es ventajosa, hasta el punto de que evita

5 Duwei dao. *The One-Armed Swordsman* (El espadachín mágico). Dir. Cheh, Chang. Hong Kong: Shaw Brothers, 1967. Cine.

el único golpe que podría haberle costado la vida en la batalla final. Ahora, el segundo elemento, que se aúna a un nuevo modo de hacer operar el cuerpo, es el uso de una espada partida. Metonimia de su cuerpo mutilado, es el arma que hereda de su padre. Si bien pueden verse en ella toda una simbólica de la ruptura, de la separación, nos interesa, en otra clave, el hecho de que amplifica el cuerpo y mejora la técnica cuando su propia naturaleza falla. Es decir, en teoría, la espada rota deja de ser útil. Su técnica se basa en la hoja completa que supone tanto la dimensión para abatir al oponente como el filo para penetrar su piel. Aquí, devenida falso cuchillo, rebalancea el cuerpo de nuestro héroe y le permite el triunfo. Su fuerza radica en su imperfección. Es una oda al cuerpo y a la técnica, que operan desafiando el discurso que los determina. Tenemos en pantalla la técnica como una estrategia de supervivencia, tal como la tematiza Spengler:

(...) la táctica de la vida, su superioridad o inferioridad con respecto al 'otro', ya sea la naturaleza viviente o la naturaleza inerte, decide sobre la historia de esa vida, decide si el destino de esa vida es padecer la historia de los demás o ser historia para los demás. La técnica es la táctica de la vida entera. Es la forma íntima de manejarse en la lucha, que es idéntica a la vida misma⁶.

Debemos decir que esta sobredeterminación se hace más exitosa cuando pensamos que gran parte del argumento de la película se centra en una espada, denominada *el candado*, creada por los enemigos del maestro de nuestro héroe con el fin de derrotar las espadas que usan sus discípulos. Estamos ante una técnica que invalida una técnica. La espada insignia de la escuela ha sido naturalizada hasta el punto de olvidar que la técnica que la hace funcionar puede ser falible. Por ello vemos que la nueva técnica la anula, la convierte en objeto disfuncional, para luego, con un cuchillo portado en la otra mano del oponente, matar a aquellos que creían que la falsa espada poseía una naturaleza infalible. Nuestro héroe ya no usa esta espada, a pesar de ser discípulo del maestro. La razón es funcional. Su cuerpo pierde balance con un arma de estas dimensiones. Solo empuña su

6 Spengler, Oswald. *El hombre y la técnica. Contribución a una filosofía de la vida*. Buenos Aires: Sieghels, 2015. Impreso, p. 19.

espada rota que, en consecuencia, no puede ser anulada. Es tan corta que no se presta para la nueva técnica. Fang Kang sobrevive gracias a que su cuerpo se ha modificado técnicamente y al hecho de que en las ruinas de la naturaleza (la espada destruida, insignia de una gran tradición) yace la fuerza ígnea de una nueva técnica. Cuerpo y técnica vencen porque son un sabotaje de la tradición *wuxia* que, de diversos modos, regula el cuerpo. Una desregulación forzada da paso a una victoria.

2. *Fist of Fury* o cómo hacer un puño sin órganos

Un cuerpo siempre responde a un conjunto de técnicas de organización. Bien puede decirse que es el lugar en que el discurso se encarna para adquirir una identidad. Las *artes marciales*, si bien nos ofrecen un cuerpo que sabotea el cuerpo colectivo, no escapan a esta forma de discurso. Incluso, podría decirse, suponen un cuerpo donde la disciplinarietà alcanza picos más altos. No es gratuito que el cine chino de *artes marciales* orbite con fuerza alrededor del proceso de entrenamiento del cuerpo. En *Fist of Fury*⁷, película protagonizada por Bruce Lee y dirigida por Lo Wei en 1972, nos encontramos con un cuerpo resultado del duro trabajo de la técnica. Nuestro relato comienza con la muerte de un respetado maestro de artes marciales, Huo Yuanjia, a finales de la década del treinta, justo cuando Hong Kong padece los horrores de la ocupación japonesa. Dicha muerte, descubrimos luego, es realmente un asesinato orquestado por una escuela de *artes marciales nipona* que desea eliminar la competencia. Chen Jeh, nuestro héroe, regresa al entierro de su maestro y descubre cómo sus hermanos de armas, y en general el pueblo chino, es humillado por los japoneses. Literalmente son tildados de enfermedad asiática. Esto desata su furia, la cual se traduce en una burla de las *artes marciales niponas* y en una humillación de los maestros invasores en su propia escuela.

En dicho gesto político se reconoce cómo el cuerpo, efecto de las *artes marciales*, de una técnica y un discurso, permite un modo de resistencia ante una forma de dominación. Pareciera que, cuando la palabra se agota, solo el cuerpo remodelado tiene poder sobre el adversario. Lo interesante en

7 *Fist of Fury (Puños de furia)*. Dir. Wei, Lo. Hong Kong: Golden Harvest, 1972. Cine.

esta historia es que el personaje de Bruce Lee hace todo desde las sombras. Es un proscrito, incluso en su propia escuela, que no desea una cruenta guerra por el control político ejercido en la ocupación. De allí, que veamos a Chen Jeh disfrazarse y burlar fácilmente a los japoneses. Ese juego de enmascaramiento revela que el cuerpo puede ser fácilmente modificado ante una mirada que solamente busca su eliminación. El japonés es burlado en tanto el cuerpo de su enemigo es reducido por el discurso. Esto, claro, se amplifica gracias a que nuestro héroe, alumno estrella de la escuela, domina las artes marciales a la perfección, haciendo gala del *puño de furia*, técnica especial que genera temor en sus enemigos. Durante el filme reconocemos cómo el uso de tal técnica supone un cambio de velocidad en el cuerpo de Lee, hasta el punto de que la cámara no alcanza a captar su flujo y debe retratarse su efecto, sus consecuencias, tras el ataque. El puño queda vibrando en el aire como eco de su fuerza.

Podemos entender, en tal contexto, que el cuerpo, gracias a la técnica, opera con otra organización. Resuena en el filme la idea del *Cuerpo sin Órganos* (CsO) de Deleuze y Guattari, no solo porque al momento del ataque estemos ante el cuerpo devenido puño, sino porque este abandona cualquier rasgo taxonómico que pueda reducirlo a la funcionalidad de la escritura, del saludo, de la herramienta. El puño deviene en arma que es todo el cuerpo concentrado en un solo órgano para des-organizar la corporeidad. «El CsO es lo que queda cuando se ha suprimido todo. Y lo que se suprime es el fantasma, el conjunto de significancias y subjetivaciones»⁸. Lo sabemos, las *artes marciales*, el *kung fu* en particular, han supuesto un cuerpo que desafía la organización taxonómica de Occidente, el modo en que lo corpóreo ha sido semiotizado. Es clave que los chinos, de una u otra manera, se preocupen por no perder sus tradiciones que dan lugar a un cuerpo diferente. En este filme, como en otros, la ocupación extranjera supone el riesgo de perder el cuerpo de las artes marciales. Ahora, estamos ante un CsO en términos de su capacidad de devenir arma, de operar con la velocidad de otros cuerpos no humanos y, en el caso puntual de Bruce Lee (y el personaje que encarna), de un cuerpo que desafía el discurso del *Kung Fu* al crear su propio estilo, al variar la técnica de base hasta hiperbolizarla. Todo esto, como forma de ruptura, siempre carga un cierto

8 Deleuze, Gilles, y Guattari, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2002. Impreso, p. 157.

tono de desesperanza. Al final del relato, para salvar a la escuela, Chen Jeh se entrega a las autoridades chinas (que responden al gobierno japonés). Cuando sale de la escuela para ser apresado corre directo a su muerte (una suerte de inmolación, de anulación del cuerpo) que tiene lugar mediante la técnica del arma de fuego de los policías.

3. *The 36th Chamber of Shaolin* o cómo hacer un cuerpo colegiado

Sugeríamos la importancia que el cine de *artes marciales* chino presta al trabajo técnico sobre el cuerpo en términos de formación. Es decir, gran parte de los filmes de este género se centran o revelan parcialmente el trabajo sobre el cuerpo en una clave colegiada para hacerlo devenir otro. Por eso el arquetipo del maestro y el alumno supone una clave narrativa recurrente. *The 36th Chamber of Shaolin*, que el director Liu Chia-Liang produjo en 1978⁹, es un retrato de la formación técnica sobre el cuerpo. En este caso, el protagonista Liu Yude (luego Monk San te), quien busca resarcir los abusos contra su familia, se hace miembro de un templo Shaolin para aprender artes marciales. Sin restar importancia al resultado, que se reconoce en los enfrentamientos finales del filme, la fuerza del filme yace en el proceso de formación. No se trata simplemente de aprender un conjunto de técnicas, como si fuese un trabajo acumulativo, sino de cómo la relación de simultaneidad entre la técnica (su propia espiritualidad según la cultura china) y el cuerpo suponen una transformación. Por ello nuestro protagonista, para generar el cambio, debe transitar por 35 cámaras diferentes, cada una de las cuales está destinada al aprendizaje, a hacer operar el cuerpo de otro modo.

Si bien no vemos las 35 cámaras, el director se encarga de mostrarnos las suficientes con el fin de resaltar la importancia que estas poseen para que al *arte marcial* devenga en táctica de supervivencia. Por ello, el aprendizaje incorporado se hace a partir de actividades cotidianas; el cuerpo se regula en la funcionalidad del monje que, colegiadamente, mantiene el templo como institución. La segunda cámara, por mencionar una de tantas, supone llevar agua a un lugar elevado para hacer funcionar un molino. Este ejercicio

9 *Shao Lin san shi liu fang* (*The 36th Chamber of Shaolin* (*Las 36 cámaras de Shaolin*). Dir. Chia-Liang, Liu. Hong Kong: Shaw Brothers, 1978. Cine.

implica fuerza y equilibrio que le imponen al cuerpo la tarea de desafiar la fuerza de gravedad. El resultado lo vemos después, en combate, cuando Liu Yude/Monk San hace devenir la carne en viento, al hacer de la levedad un rasgo del cuerpo. Este proceso implica pensar el cuerpo tecnificado para reorganizar los órganos motores y prensores. Nuestras piernas, destinadas a la locomoción, y nuestros brazos, al prendimiento del mundo, se convierten en armas, claro está, pero principalmente en un vector que logra plegar sobre el cuerpo rasgos de la animalidad (estilo del mono, del tigre, de la mantis, la grulla, etcétera), haciendo emerger otra corporalidad.

El cuerpo colegiado de Liu Yude/Monk San es el resultado de la inscripción sobre sí de las lecciones de los diferentes maestros responsables de cada cámara. Cuerpo colegiado que se activa cuando entra en batalla porque en-carna las diversas técnicas con una memoria somática. Insistimos en esto porque, tal vez diferente a la opinión común, las *artes marciales* chinas abrazan una visión totalmente artificial del cuerpo. Con esto queremos decir que no se trata simplemente de pensar que en el cuerpo yacen potencias a desarrollar. Por el contrario, se cree que el cuerpo puede, solamente cuando se pliega una técnica sobre él. En tal medida el cuerpo abandona cualquier forma de naturaleza. «Aunque cada sociedad decide qué entidades materiales deben ser consideradas como naturales (...) hay rasgos comunes en la *función* que cumplen tal repertorio que nos permite entender lo natural como la invención de sedimentaciones sociotécnicas»¹⁰. Esto lo comprobamos en la última prueba de nuestro protagonista para terminar su entrenamiento. En ella debe vencer a uno de sus maestros que duda de sus logros alcanzados en poco tiempo. Se enfrenta a él más de una veintena de veces, derrotado en cada ocasión. Estudia sus fracasos y la solución es crear un arma adecuada a su propio estilo y capaz de vencer el estilo de su maestro. Vemos la técnica en su más pura expresión. Por su puesto, sale victorioso gracias al instrumento, gracias a la técnica materializada. No puede decirse que sea su cuerpo (como una naturaleza dinámica) el que triunfa. Por el contrario, el cuerpo “natural” fracasa. Triunfa el arma como prótesis del cuerpo, el cuerpo como prótesis del arma. La técnica que se materializa y en-carna en el uso en un bello canto

10 Duque, Félix. *Filosofía de la técnica de la naturaleza*. Madrid: Tecnos, 1986. Impreso, p. 25.

del cine chino al cuerpo colegiado de las artes marciales.

4. *Police Story* o el cuerpo en fuga

¿Puede el cuerpo de las *artes marciales* des-organizarse? Creemos que esta es la pregunta que resuelve el cine de Jackie Chan en 1985, en particular su filme *Police Story*¹¹, el cual protagoniza y dirige. En este caso, el *kung fu* se sitúa en el presente (no se trata de una película *wuxia*), por ello no presenciamos la reverencia a la técnica de combate plegada sobre el cuerpo ni a través de la relación entre maestro y alumno, ni en la importancia de las escuelas de *artes marciales*, ni en motivo del honor que permite que el cuerpo devenga colectivo. Nuestra historia se inscribe temáticamente en el género policiaco, tonalmente en la comedia. La historia supone la protección de una joven mujer, Selina Fong, asociada con una mafia local, para que pueda testificar en contra de Chu Tao sin ser ajusticiada. Nuestro protagonista, Chan Ka Kui, es un joven policía que no desea esa tarea para sí y que, sin duda, no se ajusta a la figura del héroe trágico. De hecho, no se teje entre él y la chica bajo su cuidado el tradicional romance propio del melodrama chino. Nuestro relato nos muestra los vericuetos de una relación no deseada, puesto que Selina Fong no cree, inicialmente, que necesite protección. Tras ser atacados en varias ocasiones acepta la ayuda del joven policía para garantizar su supervivencia y, posteriormente, el triunfo del trabajo policiaco.

En este marco, el *kung fu* puede parecer accesorio. No obstante, es el engranaje del filme gracias a que Chan Ka Kui evidentemente lo domina, lo cual revela otro modo de organizar el cuerpo y una variación en el tono de género del filme. Lo encontramos, claro, en diversos combates cuerpo a cuerpo con miembros de la mafia para proteger a la joven chica. Es interesante que no se mencione, al interior del relato, la técnica de combate, no se hable del *Kung-fu* como arte marcial. Parece que este sistema técnico ha sido naturalizado en un contexto que, en principio, se rige por las armas de fuego, no por el cuerpo modificado para el combate. Es otra técnica de supervivencia la que se esperaría en un filme policiaco situado

11 *Jing Sha Gu Shi (Police Story)*. Dir. Chan, Jackie. Hong Kong: Golden Harvest, 1985. Cine.

históricamente a finales del siglo XX. Esta naturalidad evita el discurso propio del género *Wuxia* (o de otras variaciones del cine de *artes marciales*). Lo más interesante es que podemos ver el esplendor del cuerpo tecnificado, de la maestría de nuestro protagonista para que su cuerpo devenga máquina de combate, velocidad no humana, modificación de la materialidad que le rodea. Pero lo vemos, en escala comparativa, de manera imperfecta. En sentido estricto, su cuerpo, en apariencia, pareciera no dominar la técnica. Por momentos pareciera un aprendiz de *artes marciales* que no ha alcanzado la maestría. Lo cual, sabemos, no es cierto. Nada más lejos de la realidad. Es precisamente la técnica que desterritorializa el modelo del *Kung Fu* la que produce este cuerpo turbulencia. Su virtud es burlar la perfección y triunfar con el desequilibrio técnico.

Schaeffer señala que el cuerpo, pensando siempre en la imagen, responde, históricamente, a una suerte de modelo que no puede alcanzar. El cuerpo es siempre modelado, es decir, construido a semejanza de una suerte de arquetipo ideal que, en consecuencia, de su dimensión inmaterial jamás se actualiza con precisión. «La imagen no puede hacerse cargo de ese cuerpo animal —materia pura, viviente o cadavérica— producido por la anatomía y la fisiología que hasta el momento se rehúsa a emanciparse»¹². En este caso, podemos decir que se trata del cuerpo que, en ese gesto de copia, hace una trasgresión. En otras palabras, lo copia, pero lo modifica, lo cual genera la turbulencia. El cuerpo, en lugar de operar siguiendo un cosmos ordenado, abraza el caos. Su imagen no es la del control del hábitat. Es la del hábitat que modifica y es modificado por el cuerpo turbulento. Para ello queremos hacer alusión a la escena final del filme. Nuestro héroe, Chan Ka Kui, debe no solo salvar a Selina Fong, sino recuperar un maletín con las pruebas para dismantelar al grupo mafioso. Se enfrenta, así, a un pequeño ejército y luego de diversos combates logra su cometido. Todo ello tiene lugar en un moderno Centro Comercial. El lugar es clave porque es la antípoda del templo y, al mismo tiempo, su continuación. Lugar sagrado y profano simultáneamente. En dicho escenario vemos cómo el cuerpo turbulento aprovecha cuanto objeto hay en el entorno para el ataque y la defensa. La técnica del cuerpo combativo sale triunfante porque hace de los objetos extensiones, convierte la piel en una suerte de prótesis de la

12 Schaeffer, Jean-Marie. *Arte, objetos, ficción, cuerpo. Cuatro ensayos sobre estética*. Buenos Aires: Biblos, 2012. Impreso, p. 115.

materialidad espacial. El cuerpo nos encanta precisamente en su (aparente) imperfección. Estamos ante un gesto que desafía al *Kung-Fu* del cuerpo colegiado. Bien podemos decir que asistimos al *Kung-Fu* del cuerpo en fuga.

5. *Once Upon a Time in China* o cómo burlar a la máquina

Bien podemos decir que *Once Upon a Time in China* del director Tsui Hark, producida en 1991¹³, opera en el rango del cine *Wuxia*. No obstante, desborda el género para entrar en el terreno de la narrativa épica. Con ello queremos manifestar que el tradicional relato que revela al héroe, hijo de las *artes marciales* que defiende al pueblo, se escala en el marco de la historia China. Puntualmente, tiene como trasfondo la ocupación británica de Hong-Kong en el siglo XIX. Este siglo, que se reconoce por el triunfo de la máquina, tiene a los trenes y a las armas de fuego como portaestandartes. Por eso no es extraño que en el filme ambos oficien de alegoría de los ocupantes occidentales. Los británicos (y también los americanos) colonizan oriente amparados en el saber mecánico industrial que usan como forma de control y dominio. Así, Wong Fei-Hung, maestro de las *artes marciales* y responsable de una pequeña clínica local, trata de combatir los excesos políticos que han supuesto los occidentales, hasta el punto de dejar al descubierto el esclavismo asociado a la fiebre del oro. En este contexto, nuestro protagonista representa una resistencia a Occidente en la medida en que cuestiona qué tanto de sus tradiciones pueden desaparecer tras el contacto con los extranjeros. Las *artes marciales* están en riesgo ante la presencia de la máquina y esto se constata en varios momentos del filme en que se muestra y dice que el cuerpo no puede vencer a un arma de fuego.

Nos interesa, entonces, sugerir que el cuerpo devenido táctica de supervivencia, gracias al *Kung-Fu*, debe enfrentarse a la técnica de la caza a distancia en-carnada tanto en el fusil como en el cañón. Estamos ante el cuerpo orgánico que parece ser vencido por los cuerpos mecánicos. Si bien el corolario del filme no ofrece salida a este combate más allá del amor por la tradición, de la memoria viva en los oficientes de las *artes marciales*, hay una estrategia de otro orden para pensar este conflicto. Las *artes marciales*

13 *Once Upon a Time in China* (*Érase una vez en China*). Dir. Hark, Tsui. Hong Kong: Film Workshop, 1991. Cine.

son retratadas en el filme en términos dramáticos. Con esto queremos señalar que, a diferencia de otros modos de hacer visible el cuerpo en combate, aquí se opta por hacer evidente la coreografía. Sabemos, en términos de producción, que todas las batallas del cine de artes marciales suponen una composición de base. Pero en este caso, el velo se corre parcialmente para que este proceso de modulación del cuerpo y la cámara se haga visible. En tal medida, los combates son más cercanos a la dramaturgia del circo, del teatro, de la danza, que a la batalla bélica (cruda y virulenta por naturaleza). Este gesto, aparentemente estilístico, realmente implica un canto a la batalla como parte de un ritual. Mientras que el combate con armas, retratado en su crudeza, con una dura música incidental, sugiere la ruptura de cualquier forma ética. «En el ritual, el cuerpo se debe ubicar de cierta y determinada manera, cumplir con ciertos y determinados gestos y signos preestablecidos. El ritual implica la sumersión del cuerpo en el campo de lo simbólico. El símbolo mismo es allí representado, teatralizado, mediante el cuerpo»¹⁴.

En esta misma línea, el director no reduce el combate a las espléndidas habilidades de los actores, ni a las increíbles coreografías. Suma a ellas la presencia de la cámara, el trucaje propio de la escritura en imágenes. Recursos que logran que el combate permita amplificar los cuerpos más allá de sus propias potencias físicas (de por sí expandidas gracias al Kung-Fu). Posiblemente podamos reconocer en ello que la técnica cinematográfica se convierte en aliada para que el cuerpo del guerrero enfrente a la máquina mecánica. Ironía que deja en evidencia que el cine, máquina industrial por excelencia, se sabotea a sí misma (lo cual siempre ha hecho), al privilegiar la visibilidad orgánica (que supuestamente le es vedada). Es de destacar el combate final en que Wong Fei-Hung se enfrenta a otro maestro de las artes marciales, «Iron Vest» Yim, en medio de un conflicto de mayor escala (casi bélico) con los americanos. Dicha contienda ofrece la más increíble coreografía en la que los cuerpos (virtualmente) levitan gracias a que hacen uso de largas escaleras para combatir en el aire. Este recurso, que recuerda el bambú modificado, solidificado, permite que el cuerpo se extienda y, al mismo tiempo, adquiere flexibilidad. La dramaturgia en

14 Parodi, Ricardo. "Cuerpo y cine. Reporte fragmentario sobre extrañas intensidades y mutaciones del orden corporal". *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*. Compilado por Yoel Gerar, Buenos Aires: Manantial, 2004, pp. 73-102. Impreso, p. 92.

pantalla supone una muerte para el retador. «Iron Vest» Yim perece, luego del combate, alcanzado por una de las balas de los soldados americanos. Un extraño anuncio del fin de una era, el triste colofón que anuncia que las artes marciales parecieran morir ante Occidente. Lo interesante es que el cine oficia, cuando pensamos en la película, en una forma de regreso. Máquina asociada a la destrucción del oriente ancestral es la coartada para su retorno, coreográfico, a la pantalla.

6. *Crouching Tiger, Hidden Dragon* o cómo hacer un cuerpo gaseoso

El cine *wuxia* que, como hemos dicho, tiene a las *artes marciales* como base de sus relatos, se ha decantado por una oda al cuerpo gaseoso. Contra el cuerpo que opta por la gravedad, por el peso que permite que el espectador reconozca (a pesar de que el cine es bidimensional) su volumen, su dureza, su fuerza física, esta veta genérica del cine chino hace una oda a la levedad. *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (2000)¹⁵, del director Ang Lee, ofrece, comenzado el nuevo siglo, un retrato de cuerpos ligeros que implican la extraña paradoja de parecer espectros. El espectro recuerda siempre la imagen carente de carne, el sueño de los muertos por adquirir nuevamente una dimensión física. En esta película presenciamos cómo los cuerpos de los maestros de *artes marciales*, mientras más hábiles son, más cercanos están de parecer fantasmas. Prácticamente no podemos oírlos cuando se mueven. Son tan silenciosos que, en el mejor de los casos, solo producen un pequeño rumor que conlleva cierto tono terrorífico (propio del espectro que, en teoría, no produce sonidos). Estos cuerpos pueden elevarse del suelo sin dificultad alguna, de hecho, parecen desafiar la ley de la gravedad y responder a una física cualitativa que dicta que los cuerpos livianos buscan su lugar natural: el cielo. Queremos hacer notar que todo el tiempo los cuerpos signados por un dominio profundo de las *artes marciales* tienden a negar sus propias coerciones y, de cierto modo, desaparecen. No es de extrañar que estemos ante un relato trágico signado por la muerte.

Nuestra historia tiene como *leitmotiv* (idea que se repite en diferentes

15 *Wò hù cáng lóng* (*Crouching Tiger, Hidden Dragon; El tigre y el dragón*). Dir. Lee, Ang. Taiwán, Hong Kong, China y Estados Unidos: Columbia Pictures y TriStar Pictures, 2000. Cine.

momentos) a la legendaria espada denominada: *El destino verde*. Su propietario, Li Mu Bai, legendario maestro de las artes marciales, la dona a un viejo amigo porque le invade un afán por sustraerse del mundo del combate. No obstante, el arma es robada por una joven guerrera, Jen Yu (hija del Gobernador), quien se destaca por su increíble talento y porque tiene como maestra a Zorra de Jade, enemiga mortal de Li Mu Bai. Estamos ante una historia de intrigas, venganza, amor prohibido y muerte. Al final, el maestro muere salvando a Jen Yu de la Zorra de Jade. Deja este mundo en los brazos de Yu Shu Lien, otra maestra de las artes marciales, a quien ha amado, sin confesárselo, gran parte de su vida. Jen Yu, luego de ello y al final del filme, abandona al hombre que ama (un bandido llamado Nube Oscura) y se lanza al vacío desde lo alto de un templo *Wudan*. La vemos caer lentamente, casi levitando. Ambos personajes mueren (o aparentan morir). Un cuerpo abandona su vitalidad para devenir espectro, el otro deviene espectro en vida sin que tengamos certeza sobre su muerte. Uno y otra, durante la historia, operan como cuerpos gaseosos. Li Mu Bai ha buscado toda su vida la nada misma, el abandono del mundo físico siguiendo enseñanzas espirituales. Jen Yu deja una vida privilegiada que le impide tomar decisiones por sí misma, una prisión en medio de la opulencia.

La maestría del director se centra en que el retrato visual del cuerpo gaseoso no teme la levitación literal en pantalla, en explorar potencias que, en apariencia no son suyas gracias a las *artes marciales*. «El trabajo creado, cualquiera que fuera - exige al cuerpo que se transforme: le exige infinitas metamorfosis. Entre las metamorfosis y el poder de sus virtualidades, el cuerpo pone en juego su potencia»¹⁶. Si bien el cine *wuxia* ha celebrado el cuerpo que se levanta, en este caso no solo se va más allá de ese impulso, sino que se celebra el vuelo físico. En una de las primeras batallas entre Jen Yu y Yu Shu Lien presenciamos cómo el cuerpo de la joven guerrera se eleva del suelo y su contrincante debe regresarlo al piso con sus pies. Con un marcado acento por el cuerpo femenino, por dar a las guerreras la misma capacidad de levitación sugiriendo que el problema del cuerpo espectral no responde al género, presenciamos un segundo combate entre ambas donde se modifican sus cuerpos para operar como remolinos, girar con la fuerza del viento, horizontalizar la anatomía para convertirse en lanza.

16 Serres, Michel. *Variaciones sobre el cuerpo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011. Impreso, p. 138.

Finalmente, el combate entre Jen Yu y Li Mu Bai, en el cual la supremacía del maestro no tiene igual, toma como lugar un bosque de bambú. En dicho espacio las copas de estos particulares árboles son el escenario para que los cuerpos se enfrenten. Ambos guerreros caminan sobre las hojas sin caer al suelo, apenas siquiera vemos un leve movimiento de los tallos. Espectros aéreos que tras este ejercicio de devenir naturaleza son flexibles como el bambú mismo. Flexibilidad que estriba por momentos en el balanceo de un lugar a otro y luego en la exaltación de la dureza del tronco que no rompe el viento. Cuerpos gaseosos que celebran poéticamente la renuncia al cuerpo mismo, por extraño que suene, en las *artes marciales*. La búsqueda de un más allá de lo corporal a través de la celebración del cuerpo mismo en medio de los cielos. Nietzsche¹⁷ decía que un bailarín toca el cielo con los pies. Ang Lee nos muestra como los maestros de las Artes Marciales tocan el cielo al posarse sobre un bosque de bambú.

7. *The Grandmaster* o las manos que nos tocan

Tenemos ahora un *bio-pic* de Ip-Man, famoso maestro de *artes marciales* que tuvo entre sus muchos alumnos a Bruce Lee. El director Wong Kar-Wai nos presenta, en el año 2013, en *The Grandmaster*¹⁸, al legendario maestro que ha perfeccionado el estilo *Wing Chun* el antes y el después de la ocupación japonesa. No obstante, si bien sobresale la solemnidad y sabiduría del gran maestro, la puesta en escena se decanta por escenarios nocturnos con una marcada estética ruinosa propia de la poética del cineasta hongkonés. Esto se complementa con la fuerza del invierno que el personaje evoca como la estación que define su vida durante este periodo. Sabemos que pierde su posición social y se ve forzado a trabajar hasta que, luego de la guerra, abre su escuela de *artes marciales*. En este periodo el director se decanta por retratar el conflicto con Gong-Er, maestra de las *artes marciales* (hija de un reputado maestro a punto de jubilarse) y última protectora de la técnica de las 64 manos. Entre ambos maestros se teja una relación especial marcada por la rivalidad, la admiración y el amor imposible. Todos estos rasgos

17 Cf. Nietzsche, Friedrich. *Estética y teoría de las artes*. Madrid: Tecnos, 1999. Impreso.

18 *Yut doi jung si (The Grandmaster)*. Dir. Kar-Wai, Wong. Hong Kong y China: Block 2 Pictures, et al., 2013. Cine.

suponen un encuentro y desencuentro de cuerpos. Bien podemos notar que nuevamente la poética de Kar-Wai se hace presente mostrando cómo, en medio del mundo moderno, el tacto parece vedado.

Derrida ha puesto en evidencia la importancia de la mano para el pensamiento postmetafísico. Mientras se ha pensado que el ojo guía la intelección, se ha olvidado que la mano guía la técnica. La mano, dicho con rapidez, hace lo que el ojo puede ver. Gracias a ella se funda toda la metafísica. No es extraño que en el retrato de Ip-Man que hace Kar-wai dé una importancia central a la mano del maestro. No solamente por su sistema de posiciones que hace que la carne devenga expresiva o porque la famosa técnica de Gong-Er se denomina de las 64 manos, sino porque las manos se convierten en sinécdoque del cuerpo. En combate conducen todo el con-tacto entre oponentes, reorganizan la materia, destruyen fácilmente objetos de magnitudes épicas (deshaciendo madera, cemento, metal) y, al mismo tiempo, tienen la sutileza de la escritura, los gestos de cordialidad entre oponentes y, en este caso, la privación del toque afectivo. Maravillosa es la escena en que el padre de Gong-Er, maestro que busca un sucesor, le solicita a Ip-man que le arrebatase un pan que tiene sostenido en su mano y extendido en su dirección. Presenciamos un juego en que la mano guía la mirada y se convierte en poesía en movimiento. Ambas manos danzan alrededor del pan sin casi tocarlo. Es un combate de ideas desplegado gracias al con-tacto y la materia. Al final sabemos que Ip-Man ha vencido porque el pan, todavía en la mano del maestro se parte en dos y una mitad cae al suelo.

Lo clave en dicha escena es que las manos no se tocan. La cercanía es total pero siempre hay distancia. Dicho gesto se sobredimensiona en el encuentro de artes marciales entre Ip-Man y Gong-Er. Casi en clave de danza, los cuerpos combaten desterritorializando el movimiento biológico, las disposiciones sociales. Kar-Wai se concentra en los planos detalle de las manos que combaten, que evitan el golpe de la mano oponente, que desvían el otro cuerpo, que impiden el con-tacto. La mano, a pesar de todo, opera negativamente. No hay toque sino resistencia al toque mediante el toque. Un bello plano en que ambos cuerpos vuelan por los aires muestra los rostros de ambos guerreros a pocos centímetros de distancia. El tono es afectivo-amoroso. El preámbulo a un beso imposible. Nuevamente el tacto se prohíbe, los cuerpos no se tocan. Pareciera que a mayor maestría el cuerpo supone cada vez menos fisicidad, menos un entre-dos. El tocar, como sugiere Derrida, siempre está diferido por la técnica. La técnica supone

una mediación y, al mismo tiempo, el único modo de con-tacto. En nuestra historia, Ip-Man quiere conocer la técnica de las 64 manos. Nunca se le revela. Gong-Er se la lleva a la tumba. Entre ellos no hay con-tacto directo, solo mediado por la técnica del combate, por las manos hipostasiadas de las artes marciales. «Pues en el corazón de todos los debates en curso y de todos los que nos esperan en lo relativo al ‘cuerpo propio’ o a la ‘carne’, en el corazón de la sincopa, entre el tocar y lo intocable esta la intrusión originaria, la intrusión sin edad de la técnica, es decir, del trasplante o de la prótesis»¹⁹.

8. *Shadows* o cómo burlar un cuerpo

A partir de la idea del *doppelgänger* (doble de una persona viva) el director Zhang Yimou en 2018 nos ofrece, en el filme *Shadows*²⁰, un relato sobre conspiraciones para acceder al poder. En este relato de época se enfrentan dos pueblos para apoderarse de un reino. Haciendo eco del *Ying* y el *Yang*, como formas complementarias de una misma unidad, se busca recuperar lo que ha sido desunido y se reconoce que en la parte opuesta siempre yace un complemento irrenunciable. En este filme, el Comandante Ziyu de Peixan declara la guerra al reino de *Yan* con el fin de recuperar la ciudad de Jing (ocupada por los últimos veinte años) sin consentimiento por el Rey Peiliang. Esto supone la degradación de su rango militar, lo cual lo empuja a hacer varias maniobras para sobrevivir en la corte. La principal es conseguir un doble que lo suplante. De hecho, es su *doppelgänger* (de nombre real Jingzhou) quien declara la guerra. El verdadero Comandante Ziyu, herido en batalla, se vale de su doble para hacerse del reino. Dentro de la cultura de la época los dobles son denominados “sombra”, por ser la copia proyectada de un original. Jingzhou, en calidad de la sombra del Comandante Ziyu, es manipulado durante todo el relato y destinado a morir en batalla. Sin embargo, las diferentes acciones que tiene lugar le permiten reclamar su derecho de existencia para asesinar tanto al rey como al verdadero Comandante. Sus palabras, luego de que se le dice que la

19 Derrida, Jacques. *El tocar*, Jean-Luc Nancy. Buenos Aires: Amorrortu, 2011, p. 169.

20 *Shadows* (Sombras). Dir. Yimou, Zhang. China: Village Roadshow Pictures Asia, et al., 2018. Cine.

sombra no es nada sin el original, revela la fuerza del doble. Tras asesinar al Comandante Ziyu le pone una máscara para que nadie lo reconozca. Al hacerlo le dice: «Comandante (...) sin el real (...) todavía hay una sombra».

Queremos revisar dos aspectos de esta historia que se centran en el cuerpo. El primero está asociado a la sombra que supone que el cuerpo, de múltiples formas, sale de sí mismo, opera por exteriorización técnica. Como lo señala Stiegler (2002): «La prótesis es lo que se coloca delante, es decir, lo que está fuera, afuera de aquello ante lo que se coloca. Pero si lo que está fuera constituye el mismo ser de ese afuera de donde eso se encuentra, entonces este ser está *fuera de sí*. El ser del hombre es (ser) fuera de sí»²¹. En este caso Jingzhou (la sombra) debe actuar como el verdadero Comandante Ziyu y tiene que alcanzar una similitud física en calidad de máscara que sostenga la ilusión. Esto se hace notorio al tener que ser herido en su pecho para ostentar una cicatriz igual a la que posee el original. Clement Rosset sostiene en su obra que el hombre determina, luego de aceptar ciertas condiciones, qué es real para, luego de ello, crear una ilusión que opera respecto a dicha realidad inicial. Tal ejercicio supone siempre un juego de duplicación, una forma especular que tiende a la puesta en duda de quién copia a quién. La tendencia social es a abrazar la ilusión y sentirnos cómodos en ella. En este caso a Jingzhou, doble del Comandante Ziyu, se le recuerda que, en comparación con el verdadero Comandante, que ha caído presa de la locura, es mucho más real. La sombra deviene, literalmente, cuerpo. Al final de la historia sale de palacio y anuncia a todos que el rey ha muerto y que él ha matado al asesino. Ahora está en el poder. Se convierte, como deseaba el original, en el cielo de Peixan. El cuerpo no está más condicionado por el mito de la interioridad. Se torna en un cuerpo que sabe que la realidad, en calidad de sombra, en calidad de doble, siempre puede ser plegada sobre cualquier materialidad. El rey legítimo es un simulacro.

El segundo aspecto que nos interesa está vinculado por el tipo de combates. Como si se tratara de una oda a la técnica que opera por mimesis con la naturaleza, tenemos en los combates el uso de unos singulares paraguas (objetos técnicos). Parte de la lucha entre los pueblos se sostiene en la unión de contrarios. Se señala que para vencer a Yang (comandante enemigo), que opera como si fuera fuego, se necesita del agua

21 Stiegler, Bernard. *La técnica y el tiempo 1. El pecado de Epimeteo*. Fuenterrabía: Hirú, 2002. Impreso, p. 284.

para apaciguar su furia. El agua oficia de contrario. Por eso para vencer deben adaptar sus técnicas de combate a la dimensión hidráulica. El agua supone un flujo femenino que puede, gracias a su capacidad de torsión material, resistir armas que optan por la dureza. De este modo se preparan combatiendo con paraguas que permiten la reorganización del agua como si se tratara de energía que, al cambiar de rumbo, puede ser domesticada. En la batalla real las armas tienen la forma del paraguas, pero están hechas de cuchillas afiladas. Permiten la función original, pero se fusionan con el filo de la espada dinámica. Y eso lo constatamos al ver cómo su flexibilidad les permite atacar desde diferentes francos. Incluso, estos creativos objetos se convierten en caparazones que, gracias al movimiento fluido, permiten que el cuerpo de los guerreros descienda por colinas como si se trataran de carros armados que resisten el embate del enemigo. Este gesto, que bien puede ser una licencia de la ficción, interesa en tanto este filme no exalta el cuerpo del guerrero por su habilidad, por la técnica plegada sobre sí mismo, sino por la técnica externa que literalmente crea la simbiosis con el arma. Con dicha sombrilla, combate Jingzhou (el *doppelgänger* del comandante) contra Yang. Al final lo derrota a pesar de que está en evidente desventaja en términos de maestría. Es el uso del arma convertida en control acuático la que, en el último momento, flexibilizando la hoja de metal, permite el golpe certero a su contrincante. Es la técnica del cuerpo que se exterioriza en el doble, como el cuerpo que se simbiotiza con la más creativa arma, lo que permite el desenlace de esta historia signada por la ilusión en que, sabemos, vivirá la nación nuevamente unificada sin saber que serán gobernados por una sombra.

9. Conclusiones

Es evidente que las figuraciones en torno al cuerpo y a la técnica a partir del tejido de una filosofía **postmetafísica**, en una estrecha imbricación en el cine Chino, van más allá de meras representaciones antropológicas y materiales para, a través de la imagen cinematográfica, en este caso, mostramos marcas estéticas en torno a valores espirituales de dicha cultura. Se encierran ilusiones fantasiosas, escenarios mágicos (género *wuxia* emergente a finales de la década del veinte), con temas violentos y sobrenaturales, estilística tradicional fusionada con elementos contemporáneos, contenidos morales, etcétera, los cuales evolucionan, a

mediados de los sesenta, con la introducción de elementos que resaltan la condición humana con un registro más complejo de la puesta en escena.

Ahora bien, frente a la *figuración filosófica de la técnica y el cuerpo más allá de un saber-hacer o de una dimensión biológico-anatómica*, que nos propusimos indagar, podemos enfatizar en la utilización de un juego retórico (metonimia, hipérbole, símil, alegoría, entre otras) para refigurar la relación cuerpo-técnica, la cual se visibiliza en: el triunfo del cuerpo (cuerpo-arma) sea por la mediación de la técnica, su producción directa o por el posicionamiento de su propia habilidad; el triunfo de la técnica como arma de sobrevivencia y simbiosis cuerpo-técnica. De igual manera, la semiotización de lo corpóreo nos remonta a la posibilidad de una estética particular que podemos identificar como estética fundada en la armonía sensorial y existencial a través del arte (en el mundo oriental), lo cual presupone un mundo espiritual propio, arraigado en prácticas milenarias.

De igual manera frente a la pregunta que nos hacíamos en torno a *¿cómo las artes marciales ofician de territorio para pensar filosóficamente la técnica y el cuerpo de un modo no metafísico? (o ¿cómo se des-organiza el cuerpo y se estructura la técnica en tanto dimensión organizativa del cuerpo?)* podemos señalar que éstas como territorio, en este cine, ofician de telón de fondo para, paradójicamente, desterritorializarse por los juegos del cuerpo en una coreografía con tono majestuoso. Como bien enfatiza Lewim²², *artes marciales* que dan cuerpo a narrativas mediadas por el misticismo oriental que, a la vez, perfeccionan la técnica del combate. *Artes marciales* que, para Wang²³, impregnan discursos que han evolucionado culturalmente. En pocas palabras, el hábitat territorializa los cuerpos (cuerpo en fuga), el cuerpo se territorializa posicionándose como arma (cuerpo turbulento), el cuerpo colegiado territorializa el cuerpo (cuerpo en formación), el cuerpo desterritorializa el movimiento (danza de resistencia).

22 Lewin, Gabriel. "Cyborg vs Kung fu: cine oriental, tecno narrativas y coreografía marciales". *Actas del I Encuentro Latino Americano de Investigadores sobre cuerpos y polaridades en las Culturas*, Rosario: Editorial investigación en Artes Escénicas y Performáticas de la Universidad Nacional del Rosario, 2012, pp. 1-27. Impreso.

23 Cf. Wang, Xin. "Cine como espejo social: el análisis de la narrativa de la película *La casa de las dagas voladoras* de Zhang Yimov". *Fonseca, Journal Communicatio - Monográfico 1*, 2012, pp. 281-298. Impreso.

10. Bibliografía

Aersten, Víctor. "Fists of Zen and A Touch of Fury: luchas de Identidad en el seno del cine de artes marciales hongkonés". *Secuencias*, no. 46, 2017, pp. 113-132. Impreso.

Deleuze, Gilles, y Guattari, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2002.

Derrida, Jacques. *El tocar, Jean-Luc Nancy*. Buenos Aires: Amorrortu, 2011.

Duque, Félix. *Filosofía de la técnica de la naturaleza*. Madrid: Tecnos, 1986.

Habermas, Jürgen. *Pensamiento postmetafísico*. México: Taurus, 1990.

Llevadot, Laura. "El último Derrida". *Filosofía Postmetafísica. 20 años de filosofía francesa*. Llevadot, Coordinado por Laura Llevadot y Jordi Riba, Barcelona: Editorial UOC, 2012, pp. 19-34. Impreso.

Lewin, Gabriel. "Cyborg vs Kung fu: cine oriental, tecno narrativas y coreografía marciales". *Actas del I Encuentro Latino Americano de Investigadores sobre cuerpos y polaridades en las Culturas*, Rosario: Editorial investigación en Artes Escénicas y Performáticas de la Universidad Nacional del Rosario, 2012, pp. 1-27. Impreso.

Nietzsche, Friedrich. *Estética y teoría de las artes*. Madrid: Tecnos, 1999.

Parodi, Ricardo. "Cuerpo y cine. Reporte fragmentario sobre extrañas intensidades y mutaciones del orden corporal". *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*. Compilado por Yoel Gerar, Buenos Aires: Manantial, 2004, pp. 73-102. Impreso.

Schaeffer, Jean-Marie. *Arte, objetos, ficción, cuerpo. Cuatro ensayos sobre estética*. Buenos Aires: Biblos, 2012.

Serres, Michel. *Variaciones sobre el cuerpo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.

Spengler, Oswald. *El hombre y la técnica. Contribución a una filosofía de la vida*. Buenos Aires: Sieghels, 2015.

Stiegler, Bernard. *La técnica y el tiempo 1. El pecado de Epimeteo*. Fuenterrabía: Hirú, 2002.

Wang, Xin. "Cine como espejo social: el análisis de la narrativa de la película *La casa de las dagas voladoras* de Zhang Yinov". *Fonseca, Journal Communicatios – Monográfico* 1, 2012, pp. 281-298.

11. Filmografía

Duvei dao. The One-Armed Swordsman (El espadachín mágico). Dir. Cheh, Chang. Hong Kong: Shaw Brothers, 1967.

Fist of Fury (Puños de furia). Dir. Wei, Lo. Hong Kong: Golden Harvest, 1972.

Iron Fists and Kung Fu Kicks. Dir. Ou, Serge. Australia: Wildbear Entertainment, 2019.

Jing Sha Gu Shi (Police Story). Dir. Chan, Jackie. Hong Kong: Golden Harvest, 1985.

Once Upon a Time in China (Érase una vez en China). Dir. Hark, Tsui. Hong Kong: Film Workshop, 1991.

Shadows (Sombras). Dir. Yimou, Zhang. China: Village Roadshow Pictures Asia, et al., 2018.

Shao Lin san shi liu fang (The 36th Chamber of Shaolin (Las 36 cámaras de Shaolin)). Dir. Chia-Liang, Liu. Hong Kong: Shaw Brothers, 1978.

Wò hu cáng lóng (Crouching Tiger, Hidden Dragon; El tigre y el dragón). Dir. Lee, Ang. Taiwán, Hong Kong, China y Estados Unidos: Columbia Pictures y TriStart Pictures, 2000.

Yut doi jung si (The Grandmaster). Dir. Kar-Wai, Wong. Hong Kong y China: Block 2 Pictures, et al., 2013.

CHAPLIN Y EL CAPITALISMO:
EL TIEMPO FABRIL Y LA FÁBRICA DE SUEÑOS

Carlos Oliva Mendoza, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Recibido: 2021-08-02

Aceptado: 2022-06-05

Resumen

En este ensayo se revisa la relación de Charles Chaplin con algunas de las formas del capitalismo industrial, basicamente a partir de sus películas *La quimera de oro* (1925) y *El circo* (1928). Dos películas que han recibido especial atención dentro de la tradición marxista americana y europea. Sumado a ese esfuerzo, he intentado plantear que Chaplin trabaja, con mucha precisión, la crítica a las formas fabriles y psicóticas del capitalismo industrial. Al hacerlo, pone en cuestión tanto las tecnofacturas bolcheviques como el cooperativismo norteamericano. Incluso, en su trabajo hay todo un transfondo crítico sobre la estructura nacional. Finalmente, señalo que la forma cinematográfica de Chaplin, quizá más actual que la de Hitchcock o Fellini, llega incluso a poner en cuestión una forma parasitaria del capitalismo industrial, el amor romántico.

Palabras clave: capitalismo industrial; cine americano; José Carlos Mariátegui; John Kraniauskas; marxismo contemporáneo.

Abstract

In this essay, I review Charles Chaplin's relationship to some forms of industrial capitalism. Basically, I focus on *The Golden Rush* (1925) and *The Circus* (1928). Films that have had a special attention in the American, and European Marxist tradition. In addition to that effort, I argue that Chaplin

works with great precision on criticizing to manufacturing and psychotic forms of industrial capitalism. He takes this critical movement to Bolshevik technologies as well North American warlike corporatism. In his work, there is a deeply critical background even to the national structure. Finally, I point out that Chaplin's cinematographic form, perhaps more actual than Hitchcock or Fellini, goes so far as to question a parasitic form of industrial capitalism: the form of romantic love.

Key words: Industrial capitalism; American cinema; José Carlos Mariátegui; John Krniauskas; and Contemporary Marxism

En la actuación del payaso hay una obvia referencia a la economía. Con sus movimientos bruscos imita tanto a las máquinas que empujan el material como al "boom" económico que empuja las mercancías.

Walter Benjamin

1. Introducción

El objetivo de este ensayo es estudiar una serie de dimensiones del capitalismo, a partir de la obra cinematográfica, específicamente, de algunas escenas y representaciones contenidas en la obra de Charles Spencer Chaplin (1889-1977). Su trabajo, en este texto, está presupuesto como una crítica al capitalismo. Una crítica muy diferente a la de otros paradigmas cinematográficos que también tienen en mente el curso del capital: el realismo trágico, que pienso en la obra de Fellini; el documental ficcional del dinero, sofisticado y dominado plenamente por Hitchcock; o el testimonio de la forma natural, inscrito en la gran obra de Kurosawa. Apenas aludo a estas representaciones artísticas en mi texto, y en general lo hago sólo para resaltar la crítica cómica, ligera, cotidiana, pero potencialmente absoluta que diagrama la cinematografía chapliniana. Es una crítica que prefigura nuestra capacidad, permanente y espontánea, de abandonar el esquema civilizatorio del capitalismo.

Este trabajo se sostiene en tres ensayo notables y disímbolos: el

infranqueable texto de Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1935)¹; el pequeño escrito, provocador y brillante, de José Carlos Mariátegui, “Esquema de una explicación de Chaplin” (1921)²; y la increíble síntesis de la relación entre el capitalismo y Chaplin, y las subsecuentes propuestas, que hace Jonh Kraniauskas en “Mariátegui, Benjamin, Chaplin: para reírse del americanismo” (2012)³.

Quizá por seguir textos tan diferentes es que he optado por un esquema ensayístico y fragmentario, aunque creo que esto también se debe a la experiencia motriz del propio cine, que nos permite —de forma diabólica— dislocar imágenes y escenas, para recrearlas con independencia de todo el filme o para que éstas mismas regresen por sus fueros a nuestra memoria y a nuestros relatos sociales, en el propio mundo del capital. He intentado experimentar, no pocas veces, esa forma de mirar a la hora de escribir.

Para tratar de guiar un poco la lectura, sólo un poco, pues cada lectura es siempre una potencia infinita, quiero hacer una breve síntesis a partir de cada acápite que he escrito.

El cine tiene una dimensión curativa y una dimensión psicótica. En la obra de Chaplin, ambas anclan como comedia. El secreto de ese anclaje está en que el director, actor, productor y guionista de sus obras sabe que tras la gran historia de la industria (cinematográfica) americana (y soviética) hay una configuración primaria del capital, que consiste en la acumulación originaria de riqueza y en la estratificación salarial o dineraria. Estos dos elementos nunca desaparecen, es más, se reactualizan de forma cruel en toda la historia del capitalismo, por esto los enfrenta con un filo cómico y no esencialmente trágico o épico.

Una representación de estas actualizaciones está dada tanto en *La quimera de oro*⁴ como en *El circo*⁵; en ambas obras, Chaplin muestra la

1 Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. “Introducción” de Bolívar Echeverría. Trad. E. Wikert, Andrés. México: Itaca, 2003. Impreso.

2 Mariátegui, José Carlos). “Esquema de una explicación de Chaplin”. *El alma matinal. Y otras estaciones del hombre hoy*. Lima: Amauta, Lima, pp. 55-62. Impreso.

3 Kraniauskas, John. “Mariátegui, Benjamin, Chaplin: para reírse del americanismo”. *Políticas literarias. Poder y acumulación en la literatura y el cine latinoamericanos*. México: FLACSO, pp. 43-54. 2012. Impreso.

4 *La quimera del oro*. Dir. Chaplin, Charles. Estados Unidos: United Artists, 1925. Cine.

5 *El circo*. Dir. Chaplin, Charles. Estados Unidos: United Artists, 1928. Cine.

estratificación dineraria que marcan tanto los oficios como nuestro lugar dentro de la dinámica del capitalismo, pero lo que es más interesante es que muestran cómo un personaje tan poderoso, como aquel mimo que en el fondo no está interesado en una vida de entrega calvinista al capital, acaba regulando muchas de sus acciones, grandes, pequeñas, cobardes o nobles, dentro de la dinámica misma de la circulación de mercancías.

Ahora, esta dinámica está simbolizada en el oro —en la búsqueda del oro— y en que produce, de facto, una vida circense, o sea, una vida cercada, dentro de un círculo que está imantado por un centro muy poderoso: la mercancía dineraria, el constructo cultural, civilizatorio y bélico que llamamos oro.

Dentro de este circo electrizado por el flujo de capitales y sus destellos auráticos —dorados—, plenamente decadente después del fin del siglo XIX, es que aparecen con toda su fuerza los esquemas de resistencia y confrontación de Chaplin. En primer lugar, todo este ejercicio de simbolización y acumulación de riquezas se estabiliza como una tecnología moderna de primer orden, John Kraniauskas la llama una “modernidad transcultural”; donde se establece tanto el fordismo bélico norteamericano como el realismo bolchevique. En ese cruce, se tiene que performar la potencia cinematográfica, lo que, si bien sucede desde su mismo origen con los hermanos Lumière y Méliès, alcanza un punto de concreción sin par con la obra de Sergei Eisenstein. *El acorazado Potemkin*⁶, por ejemplo, es una obra de 1925, *El chico*⁷, primer largometraje de Chaplin, es exhibido en 1921. Y es que, en cierto sentido, Chaplin no desarrolla una gran obra, sino una representación serial que va avanzando y profundizando su crítica a la sociedad de guerras, el mundo del siglo XX, mientras que Eisenstein sí crea grandes obras que dan paso a otras creaciones divergentes. Es, precisamente, en la obra holística de Chaplin donde se detectan los elementos espontáneos de resistencia: la prelación de la imagen frente al cine sonoro, la participación activa del espectador, y el juicio crítico expresado como risa y diversión.

¿Cuáles son los límites y alcances de esos paradigmas críticos? En

6 *El acorazado Potemkin*. Dir. Eisenstein, Serguéi M. Unión Soviética: Goskino, 1925. Cine.

7 *El chico*. Dir. Chaplin, Charles. Estados Unidos: Charles Chaplin y First National Picture, 1921. Cine.

primer lugar, reactualizan la crítica al mito bohemio del capital. Quizá uno de los personajes más bohemios de la propia historia haya sido Engels, quien, por muchos años, vivía como capitalista de día y como bohemio revolucionario de noche. Ese mito, bien conocido por Engels y Marx, que indica que la riqueza está dada por la gracia y que sólo depende de nuestro trabajo, ahorro e inteligencia para caer en la blanca gracia del capital, es el que Chaplin derruye: el capital está ahí como una construcción de despojo, acumulación, monopolio y, subsecuentemente, mercadeo y robo de trabajo. Esto se ve con claridad meridiana desde un perfecto bohemio, Chaplin, que rehúye siempre, de día y de noche, el trabajo y que, sin embargo, puede despojar —generalmente cuando no trabaja— y puede ser despojado —especialmente cuando, enamorado, se pone a trabajar—. Esos son motivos centrales de *El buscador de oro*⁸ y *El circo*⁹.

Ahora, cuáles son sus límites, básicamente que el esquema circense del capital ya no está configurado dentro del capitalismo industrial. Donde se creía que el mito de la producción se desentrañaba desde las mercancías eje: la fuerza de trabajo y el medio de producción. Desde ese esquema, la crítica de Chaplin es prognóstica o proyectiva, adelanta, como lo hizo Marx, que tras de la producción y el consumo, acecha siempre la mercancía nodal: el dinero y su circulación siempre actualiza un esquema de despojo, intervención de la naturaleza y acumulación. El problema es que en la actualidad esa crítica acontece en un mundo donde el circo ya no es un cercado nacional, un dominio industrial o una serie de ideologías. Esos eran los objetivos de la crítica de Chaplin. No, ahora, el circo es un planeta donde el capital avanza en sus esquemas tecnológicos de despojo, sus innumerable y cruentas guerras, sus territorios amurallados y sus devastadoras migraciones, sus calendarios puntuales de enfermedad y mortandad. El circo del capital es del tamaño del mundo.

8 Op. cit. *La quimera de oro*.

9 Op. cit. *El circo*.

2. Cine, capital y crueldad

La comicidad, escribió André Bazin, es consecuencia de una observación cruel¹⁰. Esto no implica necesariamente que lo cómico esconda siempre un trasfondo negro y pesimista; uno que mantuviera en latencia el conocimiento del hecho cruel. Sin embargo, esa observación permance en toda observación cómica y, en cualquier momento, puede transformar toda la representación. Quien vivió y recreó una y otra vez esta tensión es Charles Chaplin. El mimo más famoso de la historia moderna tensa a tal grado la relación entre comicidad y crueldad que lleva *la experiencia curativa* del cine hacia *la experiencia psicótica*. Una y otra vez hace patente la observación cruel. No permite la instalación cinemática de la fábrica de los sueños, sino que insiste en que la estructura fabril, burocrática, empresarial e industrial del capitalismo es esencialmente psicótica y el cine debe reflejarla tal cual es.

La representación de la obra que hace Chaplin es cruel, y por esto mismo su comicidad es franca; tiene como objetivo hacer patente la posibilidad de que el hecho cruel, en cualquier segundo, domine la escena. Georges Sadoul lo ha caracterizado con mucha precisión:

Chaplin es bueno, tierno, caritativo. Pero esas cualidades no excluyen las contrarias. A veces es cobarde: en *Behind the Screen*¹¹ interrumpe la batalla con un armisticio del que se aprovecha para abrumar a su adversario bajo tartas de crema. Chaplin también es cruel: en una escena de *The Pawnshop*¹², después de haber sido robado por un viejo estafador, abre como una caja de conserva el despertador que un pobre hombre quiere dejar en prenda, desmonta todas las ruedas y, negándose a prestarle ni un centavo, le devuelve todos aquellos

10 Bazin, André Bazim. ¿Qué es el cine? Madrid: Ediciones RIALP, 2014. Impreso, p. 16.

11 *Behind the Screen*. Dir. Chaplin, Charles. Prod. Caulfield, Henry. Estados Unidos, 1916. Cine.

12 *The Pawnshop*. Dir. Chaplin, Charles. Prod. Caulfield, Henry. Estados Unidos, 1916. Cine.

restos envueltos en un pañuelo.¹³

Esta mezcla de sentimientos, producto de la propia dinámica social, se observa de forma clara en *Tiempo modernos* (1936).¹⁴ Ahí la experiencia fabril, espasmódica e incluso esquizofrénica del capitalismo, no puede ser contenida por nadie, y el protagonista la encarna sin remedio. Simplemente hay que recordar el permanente tic que desarrolla con su llave de tuercas. Todo lo tiene que ajustar, fuera o dentro de la fábrica, como ajustamos toda nuestra vida a las dinámicas mercantiles del capital.

De esa tesitura es el trabajo de *La quimera de oro* (1925) y *El circo* (1928), donde el extraviado y extra-vagante Charlot busca oro en el Polo Norte y un salario en el circo. En ambas películas es central un impulso por la riqueza que le permita, básicamente, sobrevivir. Sin embargo, sumado al *espíritu de sobrevivencia*, el modelo de búsqueda chaplinesco ya se encuentra cruzado —y enloquecido— por las experiencias de la *acumulación originaria de capital*. Hay algo que siempre lo mueve más allá de la sobrevivencia, por esto puede surgir con facilidad un Charlot cobarde o cruel. José Carlos Mariátegui lo detecta muy temprano: «Charlot podía partir a Alaska, enrolado en la codiciosa y miserable falange que salía a descubrir el oro con sus manos en la montaña abrupta y nevada. No podía quedarse a obtenerlo, con arte capitalista, del comercio, de la industria, de la bolsa. La única manera de imaginar a Charlot rico era ésta»¹⁵.

3. El oro y la vida

Pensemos brevemente en la siguiente idea: *existe un modo natural de producción no mercantil*. Es el mundo animal, vegetal o mineral, eso que solemos englobar en la idea del “modo o forma natural”, que produce

13 Sadoul, Georges. *Historia del cine mundial. Desde los orígenes*. Trad. M. Torner, Florentino. Siglo XXI, México, 2010. Impreso, p. 120.

14 Un trabajo importante sobre esta obra de Chaplin es el que ha escrito Radetich, Natalia. “La mirada etnográfica de Charles Chaplin: la crítica del capitalismo en *Tiempos modernos*”. *Culturales*, vol. 7, 2019, e452. Epub.

15 Mariátegui, José Carlos. “Esquema de una explicación de Chaplin”. *El alma matinal. Y otras estaciones del hombre hoy*. Lima: Amauta, 1979, pp. 55-62. Impreso, p. 57.

—o crea— para “regularse” y, eventualmente, “destruirse”, dentro de un equilibrio que no comprendemos y quizá nunca podremos comprender a cabalidad. Es claro, sin embargo, que *no es un sistema de acumulación de riqueza o de bienes*. En el discurso cinematográfico, y en general en muchas de las formas del arte moderno, la aparición de animales, niños y niñas suele recargar las representaciones hacia formas de convivencia no mercantificadas o, por lo menos, a escenificar una contradicción entre formas artificiales y civilizatorias frente a *formas naturales de producción, circulación y consumo de bienes*. Esta actitud aniñada y animalizada que atraviesa las cintas de Chaplin suele disparar constantemente la contradicción de la representación entre formas mercantiles y formas naturales de reproducción. Por ejemplo, en *El circo*¹⁶, aquella escena donde él resguarda su comida, pero, al ver que la trapecista (Merna Kennedy) tiene hambre, termina por dársela. O cuando se sienta a la mesa con Big Jim McKay, el otro buscador de oro, y se comen un zapato hervido, Chaplin la suela, las agujetas y los clavos, imaginariamente la grasa, la pasta, y chupa los huesos, mientras que Jim comería la carne.

En ambos casos, una *producción para el consumo no mercantil* implicaría no compartir, sino tan sólo en la medida en que el código animal o vegetal indiquen que compartir implica la reproducción de toda la comuna animal o vegetal. Pero Chaplin comparte, entre otras cosas, porque hay una simbolización de riqueza grabada en la trapecista y en el gambusino. Son dos figuras sin suerte, en ese momento, pero ya establecidas en el sistema laboral y plutocrático de la sociedad. El encanto de la trapecista y la fuerza del gambusino se imponen “naturalmente” y él debe ceder la mejor parte. Así desarrolla dos formas sociales primarias, pero complejizadas en el sistema social mercantil, *la lástima y el miedo*.

El asunto no termina ahí, sino que este primer momento, donde se muestra la simbolización de capitales, prefigura la entrada en ese juego de símbolos. Paradójicamente, dentro de ese sistema, y sin saberlo, pues es nulo su profesionalismo circense o su capacidad para encontrar oro, Chaplin se muestra como el más capaz en los modelos profesionales de sobrevivencia e incluso alcanza grados de perfección. Al no perder una inercia de *comunalidad natural*, por ejemplo, en su inconsciencia o desamparo

16 Op. cit. *El circo*.

frente a la muerte —como una hormiga que puede ser aniquilada en cualquier momento— termina siendo millonario en *La quimera de oro*¹⁷ y es el mejor payaso y funámbulo en *El circo*¹⁸. Este nada que perder o tener todo ganado, propio del mundo natural, le da un poder inalcanzable en el mundo artificial de la obtención civilizatoria de capitales. Esta es una de las claves más poderosas del mundo chapliniano: la narración se hace desde un personaje descentrado y desinteresado en la vida del capital. Se trata de un mimo cínico, que no está interesado en la estructura eje del capital: el trabajo que produce mercancías, para tener hogar, seguridad, estabilidad, y quizá hasta ganancias y ahorros.

Hay, entre muchas, dos escenas que quiero recordar. En *El circo*¹⁹, cuando se da cuenta de que la trapecista está enamorada del funámbulo y que, además, aquél no llegará al show —pues se fugará con ella— decide subirse a la cuerda floja. Es una escena divertidísima y a la vez cruel, porque no podemos perder de vista que, en principio, va a morir, pero no deja de ser increíblemente cómica. Su poder y capacidad de divertirnos adviene de mostrar que el dominio de la cuerda, el arte profundo del funámbulo, surge del miedo, aquí sí a morir, y no del profesionalismo.

Se trata de una venganza compleja. Esa actuación sólo acontecerá una vez. No puede ser repetida ni reproducida, es una representación que se encabalga entre la supervivencia que mandata y genera la forma natural —como cuando cualquier insecto huye de los seres humanos— y su ridícula escenificación humana. No hay dignidad en la escena ni tampoco tragedia, sino una revelación de lo cómica y falaz que llega a ser la acción humana, incluso al alcanzar la perfección.

La otra escena que quiero recordar es el famoso montaje de la casa que vuela por la montaña. Una escena de cuatro minutos. En *La quimera de oro*²⁰: los vientos del norte han volado la casa y la han colocado junto a un precipicio; escena que preludia el encuentro del oro. Big Jim Mckay es un capitalista elemental, no le interesa la ganancia extraordinaria o la obtención de plusvalor, él sólo quiere encontrar una fuente de riqueza

17 Op. cit. *La quimera del oro*.

18 Op. cit. *El circo*.

19 *Íbid.*

20 Op. cit. *La quimera del oro*.

originaria para seguir siendo un pequeño señor feudal dentro del mundo del capital. De ahí su pinta ordinaria y, a la vez, atrayente y atractiva.

La casa pues se balancea en el precipicio, ambos se dan cuenta que dependen del equilibrio, Big Jim echa todo a perder al intentar salir con demasiada premura y termina cargando su peso hacia el abismo. Al deslizarse la casa y ser sostenida sólo accidentalmente por un nudo, las cosas cambian. Ambos fallan en su intento de salvarse y las cosas regresan al orden jerárquico, Big Jim entiende que deben ayudarse y, al ser impulsado por su compañero, logra salir. Después, mucho después realmente porque al salir encuentra el oro y eso literalmente lo en-ajena, salva a Chaplin en el último momento. Una representación perfecta es que, al salir de la casa y ver el oro, Big Jim agradece haber encontrado el metal y no salvar la vida. Ese gesto muestra, rápidamente, el rol superior del oro —y el dinero— frente a la vida, en el mundo del capital.²¹

4. Oro y valor de uso

En la tercera década del siglo XX, hace ya casi 100 años, Mariátegui escribía: «La búsqueda, la conquista del oro, el gold rush ha sido el capítulo romántico, la fase bohemia de la epopeya capitalista. La época capitalista comienza en el instante en que Europa renuncia a encontrar la teoría del oro para buscar sólo el oro real, el oro físico»²².

A partir de esta renuncia, para el marxista peruano la historia del capitalismo estaría imbricada con la historia de América. Las “grandes estaciones del itinerario” del capital serían Canadá y California:

Sin duda la revolución capitalista fue, principalmente, una revolución tecnológica: su primera gran victoria es la máquina; su máxima invención, el capital financiero. Pero el capitalismo no ha conseguido nunca emanciparse del oro, a pesar de la tendencia de las fuerzas productoras a reducirlo a un símbolo. El oro no ha cesado de insidiar su cuerpo y su alma. La literatura burguesa ha negligido,

21 La escena puede verse en este enlace: (<https://www.youtube.com/watch?v=HdwBYrkV6hk>). Consultado el 15 de junio de 2022.

22 Op. cit. “Esquema de una explicación de Chaplin”, p. 56

sin embargo, casi totalmente este tema”.²³

¿Por qué el oro, símbolo por excelencia de la riqueza y acumulación de capital, “insidia” al propio capital?

El oro, en última instancia, como todo aquello que existe, es un cuerpo que no puede ser reducido a otro cuerpo de forma absoluta... no puede ser un equi-valente *perfecto* de nada. No puede ser reducido a símbolo; siempre, como toda mercancía, contiene un *factum* material: una forma y un cuerpo que insidian y perturban la posibilidad de su reducción a ser un puro “valor de cambio”. En este sentido, el oro, como símbolo de riqueza, de acumulación de riqueza e incluso de producción de riqueza, siempre guarda un valor de uso. El oro también es una cosa útil o inútil.

Recordemos, por ejemplo, lo que comentaba Hipias a Sócrates, en uno de los diálogos platónicos: «(...) este hombre es muy simple y no entiende nada de objetos bellos. Si le respondes que lo bello por lo que él pregunta no es otra cosa que el oro, se quedará confuso y no intentará refutarte. Pues todos sabemos que a lo que esto se añade, aunque antes pareciera feo, al adornarse con oro aparece bello»²⁴.

A partir de esta idea, se da la contrucción platónica de la famosa desventaja del cucharón de oro frente al cucharón de palo. Platón muestra que la riqueza, en última instancia, es una idea relativa al uso que se da a los objetos en cada tiempo y en cada espacio. Con esa respuesta, el griego refutaba ya la falacia de equiparar el oro a un estándar social y estético, sin hacer caso a su valor de uso o a su utilidad. Esta misma idea es la que vuelve a poner en juego Mariátegui al seguir a Marx.

23 *Ibid.*, p. 56.

24 Platón. *Hipias mayor. Diálogos I*. Madrid: Biblioteca Básica Gredos, Madrid, 2000, pp. 265-309. Impreso, p. 285.

5. Psicosis y sueños en la modernidad transcultural

En *Políticas literarias*²⁵, un trabajo complejo y erudito sobre la acumulación de capital y la resistencia o participación formal y corporal a través del cine y la literatura en América latina, el crítico y filósofo inglés John Kraniauskas se refiere a la ya temprana y avasalladora configuración del americanismo a través del cine, y a la importancia que tiene Chaplin, en la obra de Mariátegui, para decodificar y resistir ese gran proyecto del capital: el americanismo sajón. Para Kraniauskas, son tres las “condiciones de existencia” de un “modernismo transcultural” que se comparten en los primeros decenios del siglo XX. Las refiero:

1. Como sugiriera Mariátegui en el primero de los *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, existe «un capitalismo internacional en vías de hegemonización por el capital corporativo y la fuerza militar estadounidenses, y que se refleja en Europa y América Latina como ‘americanismo’»²⁶.
2. El «movimiento comunista internacional institucionaliza una contraesfera pública, produciendo e imponiendo modelos de producción y consumo cultural (el ‘realismo’, por ejemplo) en sus territorios, forjando identidades proletarias internacionalizadas como los sujetos nuevos de la libertad»²⁷.
3. Al participar, «tanto en las experiencias contemporáneas del mundo del capital, como en las del mundo del trabajo —es decir, en el fordismo (o ‘americanismo’) y en el comunismo— el cine comparte las mismas tecnologías de la maquinofactura, que como medios de producción industrial (y cinematográfico) enfrentan y conforman a la clase obrera en lo que Flores Galindo denomina ‘el tiempo fabril’ (como a los actores en la ‘fábrica de los sueños’)»²⁸.

25 Kraniauskas, John. “Mariátegui, Benjamin, Chaplin: para reírse del americanismo”. *Políticas literarias. Poder y acumulación en la literatura y el cine latinoamericanos*. México: FLACSO, 2012, pp. 43-54. Impreso.

26 *Ibid.*, p. 46.

27 *Ibid.*, p. 47.

28 *Ibid.*, p. 47.

Desde esta perspectiva, lo que estaría constituido es una esfera y una contraesfera de identidades: el realismo revolucionario de la lucha proletaria frente al poder militar y corporativo del americanismo. Más interesante aún es el tercer punto que detecta Kraniauskas: el papel que juega, en esta confrontación, el cine.

La cinematografía es una mercancía que crea y fija en gran medida las identidades del siglo XX. Es uno de los últimos productos mitológicos del capitalismo industrial. En este contexto, el teórico inglés señala que la maquinofactura del cine reproduce y representa el enfrentamiento y la conformación de la clase obrera *en* el tiempo fabril. Este hecho da todo su sentido a la famosa afirmación de Walter Benjamin: ir al cine es cobrar una doble venganza, por un lado, del tiempo fabril y su sistema de aparatos, por el otro, de la humanidad que actúa cada día para ese sistema industrial y sus aparatos:

Actuar bajo la luz de los reflectores y satisfacer al mismo tiempo las exigencias del micrófono es una prueba de desempeño de primer orden. Representar esta prueba de desempeño significa mantener la humanidad ante el sistema de aparatos. El interés en este desempeño es inmenso puesto que es ante un sistema de aparatos ante el cual la mayor parte de los habitantes de la ciudad, en oficinas y en fábricas, deben deshacerse de su humanidad mientras dura su jornada de trabajo. Son las mismas masas que, en la noche, llenan las salas de cine para tener la vivencia de cómo el intérprete de cine toma venganza por ellos no sólo al afirmar *su* humanidad (o lo que se les presenta así) ante el sistema de aparatos, sino al poner esa humanidad al servicio de su propio triunfo²⁹.

La fábrica de los sueños, propiamente podríamos decir, del sueño, consiste en soñar que se puede estar fuera del tiempo fabril. Esto lo logra la o el intérprete que, si bien actúa para los aparatos dirigidos, no para el público, crea la ilusión de que no sólo está actuando para el público, como lo hace constantemente Chaplin al mirarnos en sus filmes, sino que crea la

29 Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. "Introducción" de Bolívar Echeverría. Trad. E. Wikert, Andrés. México: Itaca, 2003. Impreso, p. 68.

meta-ilusión de poder generar una realidad no fabril, no industrial.³⁰

En esa fábrica de sueños, el cine americano muestra una realidad — construida industrialmente— donde el capitalismo es controlado por la voluntad subjetiva de sus actores y de sus actrices. La película que despliega esta voluntad y poder por antonomasia es *Casa blanca* (1942)³¹. O, por el contrario, una realidad maquinal y psicótica, donde la industria del capital corre sin ningún baremo; eso que prefigura todo el cine de acción y que ya está plenamente codificado en *El ciudadano Kane* (1941)³².

Fatalmente, como señala Benjamin, se pone a la humanidad al servicio de su propio triunfo: actuar día a día frente al sistema industrial del capitalismo. Es sublime, pues, acudir a la función. Uno recrea en el cine la fábrica de los sueños y el triunfo de su propia voluntad. Olvida por un momento el diario regreso a la esquizofrenia fabril y urbana o disfruta al ver que su desgracia es la desgracia de todos y todas; por lo menos, en ese momento, uno se puede sentar a ver y disfrutar la acción. Esto explica, tal vez, esa frase tan común en el mundo: *a mí no me gusta el cine*, que bien podría traducirse como: *a mí no me gusta el capital industrial* o *a mí no me gusta mi vida fabril*. No hay que olvidar que, sin abandonar el esquema de la vida en el capital, los «medios de producción del ‘tiempo fabril’ tienen dos inflexiones psicosociales: la primera es psicótica y se experimenta en el trabajo; la segunda es curativa y se experimenta en el cine (la fábrica de los sueños)»³³.

30 Este recurso propio de Chaplin es constante en la historia del cine. Por ejemplo, Fellini lo usa de manera permanente. Entre muchas escenas, es un recurso usado de manera magistral en la última toma de *Las noches de Cabiria*. Dir. De Laurentiis y Fellini, Federico. Italia: Paramount Pictures. 1957. Cine, cuando la protagonista, Giulietta Masina, nos mira al enfocarse ella misma en la cámara. En el cine mexicano, por citar otro ejemplo, es una constante de Germán Valdés Tin Tan, quizá el momento más logrado es aquella escena de *El rey del barrio* (1950), donde mirando hacia la cámara y hacia el espectador, un policía se pregunta cuánto “ratero millonario” estará viendo la película y, segundos después, Tin Tan, viendo al público, ofrece una disculpa apenas audible: “no hay pedo con usted”. La escena puede verse en este enlace, en el minuto 74, <https://www.youtube.com/watch?v=igjsaC9XGgE> (visto el 15 de junio de 2022). Uno de los momentos donde este recurso se muestra con total nitidez y se lleva al extremo es *Un domingo maravilloso* (1947) de Kurosawa. Hacia el final de la película Yuzo (Isao Numasaki) y Masako (Chieko Nakakita) después de enfrentar todos los fracasos imaginables para establecer un hogar y una relación actúan para nosotros, a través de una cámara situada aparentemente en nuestro control y nos demandan una reacción.

31 *Casa blanca*. Dir. Curtiz, Michael. Estados Unidos: Warner Bros. 1942. Cine.

32 *El ciudadano Kane*. Dir. Welles, Orson. Prod. Shaefer, George. Estados Unidos: Mercury Production y RKO Pictures. 1941. Cine.

33 Op. cit. “Mariátegui, Benjamin, Chaplin: para reírse del americanismo”, p. 49.

6. El cine sonoro, el espectador y la risa

Frente a esa realidad, que se proyecta como un *mapamundi* de la primera mitad del siglo XX en sí misma, Chaplin, y a partir de él Benjamin, desarrolla tres ideas de resistencia que, como señala Kraniauskas, serán después retomadas y sublimadas por Brecht en otras formas de arte antihollywoodense, y también de un arte que se proyecta contra el realismo proletario.³⁴

Voy a glosar e intentar proyectar las ideas que expone Kraniauskas al seguir a Benjamin³⁵.

- a) El antagonismo hacia el cine sonoro. Antagonismo que nos mostraría la compleja resistencia —que no pocas veces termina siendo contraproducente— fincada en la exacerbación de la imagen. El objetivo profundo de esta propuesta sería intentar mostrar la resonancia internacional, generalmente emotiva, frente a la configuración identitaria de las empresas nacionales, conculcadas en ese momento por los proyectos proletarios y americanistas.³⁶
- b) El papel que juega el público como parte de la crítica, como

34 Chaplin marca una forma de resistencia ejemplar y primaria al capitalismo industrial que es proyectado en la mercancía cinematográfica. Es una resistencia que podemos llamar bohemia y, en su punto más radical, una forma exiliada, como se ve en *El circo* o en *La quimera del oro*, por más que en la última cinta hay un azaroso y aparente triunfo de riquezas. Nadie lo concibe, como dice Mariátegui, «en la posesión de una libreta de ahorros». Véase Op. cit. “Esquema de una explicación de Chaplin”, p. 57. Las otras tres formas ejemplares y paradigmáticas de resistencia al capitalismo industrial cinematizado son las de Eisenstein, a través del montaje, Hitchcock, con la holística del encuadre, y Fellini, a partir del documental de realidad que fractura el filme. El otro paradigma, que me gusta ejemplificar en la historia del cine con Kurosawa, ya no es propiamente una resistencia, sino un modelo cinematográfico que utiliza la forma industrial para mostrar una forma social natural que no se reifica en el sistema industrial. Previamente a Kurosawa se encuentra Yasuhiro Ozu y después de él, Takeshi Kitano.

35 Op. cit. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 48.

36 Sumado a esto, hay un hecho técnico importante. Una proyección sonora y visual se rige por la norma de transmitir 24 fotogramas por segundo, mientras que en el cine mudo se usaban 16 fotogramas por segundo. Esto es, la proyección era más lenta que el promedio de nuestra experiencia visual del movimiento (24 fotogramas o imágenes por segundo es lo que nos hace percibir la representación de movimiento). Así, en el cine mudo tenemos un margen de control mayor de la obra, la vemos siempre ralentizada y por eso nos causa casi inmediatamente una sensación de confort y control. Uno de los secretos de Chaplin es, a través de la actuación y la experiencia circense, hacernos equiparar el movimiento de los

participante de la obra e, incluso, como experto. Al apostar por una sensacionalidad no discursiva, sino visual y sonora, lo público acontece como volición y no como racionalidad identitaria o creación de identidades. Esta estética primaria estará en el fondo de todas las estéticas que intentan romper la idea del arte como ejercicio de contemplación ilustrada, performada o académica. Este es el núcleo de un arte no óptico o de una estética espontánea y salvaje que, después, intenta transformarse en una diversidad de ejercicios de arte conceptual.

- c) La explotación internacional y revolucionaria de la risa. En última instancia, el medio de enunciación privilegiado es el gesto de la risa. A medias entre la carcajada y la burla y la tristeza y la depresión, es el medio para gestar un punto de conciencia muy particular. Difícil de alcanzar en solitario, la risa parece ser un constructo comunitario. Incluso en soledad, la risa sólo se puede producir por una obra comunitaria que no responde a la máquina industrial.

Hay una crítica a todo este esquema que aparece muy temprano. En la crítica de Theodor W. Adorno a Benjamin la risa no sería un gesto comunitario en este contexto, como yo he dicho, sino lo “peor del sadismo burgués”. Kraniauskas la sintetiza en los siguientes términos: «Para Adorno, la grandeza de Chaplin es más difícil, y más negativa. Esto es porque sus películas revelan que, de hecho, la risa expresa la subordinación al capital, celebrando la violencia hacia el otro, inherente a la lucha por la existencia bajo su mando. Aquí, la risa es ‘psicótica’»^{37, 38}.

Como puede observarse, la postura de Adorno es una crítica holística

16 fotogramas con una experiencia incluso más rápida que aquella que producirían los 24 fotogramas por segundo.

37 Op. cit. “Mariátegui, Benjamin, Chaplin: para reírse del americanismo”, p. 50.

38 La cita exacta se encuentra en la correspondencia del 18 de marzo de 1936 y dice lo siguiente: «Usted ha sacado al arte de los rincones de sus tabúes, pero parece como si temiera la barbarie que así ha irrumpido y se amparase erigiendo lo temido en una especie de tabuización inversa. La risa del espectador de cine —sobre esto hablé con Max y seguro que se lo habrá dicho— no es ni buena ni revolucionaria, sino que está llena del peor sadismo burgués». Adorno Theodor W. y Walter Benjamin (1998). *Correspondencia (1928-1940)*. Editorial Trotta, Madrid, 1998, p. 136.

al sistema industrial del capitalismo. La idea de que la risa es el último fenómeno que se logra desprender del internacionalismo de la imagen y del papel activo del y de la espectadora, trata de ser devastada por Adorno, quien siempre apostará por una criticidad clásica e ilustrada para confrontar y resistir dentro del capitalismo. No respondamos ahora a Adorno, sino que vayamos a explorar la función de payaso, conductor y artífice de la risa psicótica y curativa, y constante presencia en la cinematografía de Chaplin.

7. La vida de payasos: destrucción, dinero, (¿fracaso o huida?).

La construcción de la idea psicótica de la moción cinematográfica tiene que ver, de forma neurálgica, con la figura del payaso. Pensemos tan sólo en los martillos y las hachas que aparecen en *Los payasos* (1970)³⁹ de Fellini. Es esa figura psicótica que destroza lo mercantil, pero, como bien lo muestra el cine de Hitchcock, requiere y necesita de la mercancía para llevar a cabo cualquier destrucción. La gran diferencia entre un cineasta y otro es el elemento por destruir. En Fellini, la mercancía eje que se destruye es un bien. Por ejemplo, *La dulce vida* (1960)⁴⁰ termina por acabar con este bien mercantil: el Don Juan y *paparrazzi* que representa Marcelo Mastroiani. Mientras que en Hitchcock se trata siempre de la mercancía dineraria, o de intercambio, lo que conduce a una destrucción sin mediación entre mercancías simples. Podríamos enunciarlo así: mientras en el cine de Fellini siempre se destruye un bien, en el cine de Hitchcock se destruye toda posibilidad de relación entre los bienes. De ahí una esencia real, trágica, triste, en Fellini. Y la esencia realista, épica y cruel, en Hitchcock.

Muy por el contrario, la figura de sacrificio encarnada por el payaso chaplinesco no deja lugar a la distancia documental del realismo ni al encuadre del intercambio ciego del capitalismo. Ahí vuelve a surgir la idea de Benjamin sobre el tiempo de la venganza —y la felicidad— del trabajador y la trabajadora. Ellos y ellas no se identifican inmediatamente

39 *Los payasos*. Dir. Fellini, Federico. Prod. Scardamaglia, Elio. Italia: Radiotelevisione Italiana y Compagnia Leone Cinematografica; Francia: Office de Radiodiffusion Télévision Française, Alemania: Bavaria. 1970. Cine.

40 *La dulce vida*. Dir. Fellini, Federico. Prod. Amato, Giuseppe. Italia: Riama Film, Pathe Consortium Cinéma y Gray Films, 1960. Cine.

con el personaje absolutamente real que cobrará fuerza en el cine italiano de posguerra ni, tampoco, con los personajes subsumidos siempre por el dinero y su necesidad estructural de configurar la vida social, como se muestra en *Psicosis* (1960)⁴¹ o de manera absoluta en *Los pájaros* (1960)⁴², donde precisamente la ausencia de dinero implica la ausencia de comprensión y control de una naturaleza aviar que no responde a ninguna mediación dineraria. Ahí Hitchcock describe nuestra distancia absoluta con el mundo natural —sólo comprensible como nuestro enemigo—. Por el contrario, en la clave chaplinesca, la obrera y el obrero se burlan de sí mismos, de su reducción psicótica que les impone el mundo fabril. Tienen, como dice Kraniauskas, una «liberación catártica de la disciplina laboral ‘psicótica’ impuesta por la maquinofactura; es decir, de la experiencia de la clase trabajadora como capital variable que su cuerpo ‘espasmódico’ imita y del cual huye»⁴³.

Es en este sentido que Benjamin comprenderá cómo, en ese reducto de humanidad —y naturaleza— que deja el proyecto de la acumulación del capital, la desesperada reacción de defensa es la risa catártica del absurdo, en que se convierte la vida de uno mismo, anclada a las políticas económicas del capitalismo.

La idea del payaso chaplinesco, dentro del capitalismo industrial, preludia una crisis y permite ver una forma de ruptura permanente con el capitalismo americano. Bien podríamos decir que, si en el cine de Hitchcock la ruptura es imposible y en el cine de Fellini hay una ruptura íntima, real, pero que no interfiere, al final, con el sistema, en la cinematografía de Chaplin, por el contrario, hay una fractura interna y permanente en el funcionamiento del capital, una ruptura que invita siempre a abandonar el curso lógico del capital.

En este contexto puede entenderse la importancia del hecho circense en la configuración de la cinematografía, frente a la fotografía y el teatro:

(El) circo es espectáculo bohemio, arte bohemio por excelencia. (...) El circo, aunque de manera y con estilo distintos, es movimiento

41 *Psicosis*. Dir. Hitchcock, Alfred A. Estados Unidos: Shamley Productions, 1960. Cine.

42 *Los pájaros*. Dir. Hitchcock, Alfred. Estados Unidos: Alfred J. Hitchcock Productions, 1963. Cine.

43 Op. cit. “Mariátegui, Benjamin, Chaplin: para reírse del americanismo”, pp. 49-50.

de imágenes como el cinema. La pantomima es el origen del arte cinematográfico, mudo por excelencia, a pesar del empeño de hacerlo hablar. Chaplin, precisamente, procede de la pantomima, o sea del circo. El cinema ha asesinado al teatro, en cuanto teatro burgués. Contra el circo no ha podido hacer nada⁴⁴.

Si el circo preludia realmente al cine, y no la fotografía, los comportamientos del capital, como industria cinemática paradigmática en el intercambio de mercancías, tendrán que ser, como es cada vez más claro, agónicos y circenses.

Si lo artístico, en el cinema, es sobre todo lo cinematográfico, con *El Circo* Chaplin ha dado como nunca en el blanco. *El Circo* es pura y absolutamente cinematográfico. Chaplin ha logrado, en esta obra, expresarse sólo en imágenes. Los letreros están reducidos al *mínimum*. Y podría haberseles suprimido totalmente, sin que el espectador se hubiese explicado menos la comedia⁴⁵.

La comedia del capital, esta esfera agónica y circense —la moción de imágenes que están ligadas al circo, propiamente a su elemento circulatorio cerrado de sentido— se ha pues deformado al paso de la historia del cine y del capitalismo. Los comportamientos agónicos y circenses, que representaban a un maduro estado del capitalismo industrial, haciendo énfasis en que la fábrica de los sueños se sostenía realmente sobre la fábrica psicótica y febril, han dado paso a enfatizar un agonismo destructivo de toda la esfera del capital y un montaje circense de la violencia fraticida, una de las pocas salidas que le quedan a las corporaciones fraternas y a las industrias arrinconadas frente a los modos del capitalismo financiero⁴⁶. En este sentido, la lucha pública o agonismo es criminal y el circo es un

44 Op. cit. “Esquema de una explicación de Chaplin”, pp. 58-59.

45 *Íbid.*, p. 59.

46 En este contexto hay que situar al cine de payasos americano y mundial, desde *It*. Prod. Bacino, Mark y O’Connor, Matthew. Estados Unidos: Warner Bros, 1990. Miniserie, hasta *The Joker*. Dir. Phillips Todd. Prod. Cooper, Bradley. y Tillenger, Enma. Estados Unidos: DC Films, Village Road, Bron Creative, 2019. Cine, o la sublimación de todo este cine de payasos realizada por el coreano Boon Joo-ho en *Parásitos*. Dir. Boon, Joon-ho. Prod. Sin-ae, Kwak. Corea del Sur: CJ Entertainment, 2019. Cine.

hecho ya cotidiano, propio de la comunicación mediática-virtual. Las y los payasos actuales pueden carecer de disfraz.

Un ejemplo de esta degradación ya es trabajada por Mariátegui a partir de su idea del payaso inglés:

El clown inglés representa el máximo grado de evolución del payaso. Está lo más lejos posible de esos payasos muy viciosos, excesivos, estridentes, mediterráneos, que estamos acostumbrados a encontrar en los circos viajeros, errantes. Es un mimo elegante, mesurado, matemático, que ejerce su arte con una dignidad perfectamente anglicana. (...) La risa y el gesto del clown son una nota esencial, clásica, de la vida británica; una rueda y un movimiento de la magnífica máquina del Imperio. (...) El arte del clown significa el domesticamiento de la bufonería salvaje y nómada del bohemio, según el gusto y las necesidades de una refinada sociedad capitalista. (...) El clown ilustra notablemente la evolución de las especies⁴⁷.

Si esto es así, la pregunta central es porqué este payaso o clown no puede resistir al capitalismo americano. ¿Qué acontece para que Europa sea, una vez más, vencida? ¿Por qué ese payaso sofisticado, domesticador y refinado es absorbido por América... dicho en los términos del capital: por qué ceden las estructuras clásicas del capitalismo?

Mariátegui detecta el hecho con precisión:

Aparecido en una época de exacto y regular apogeo británico, ningún clown, ni aún el más genial Chaplin, habría podido desertar de su arte. La disciplina de la tradición, la mecánica de la costumbre, no perturbadas ni sacudidas, habrían bastado para frenar automáticamente cualquier impulso de evasión. El espíritu de la severa Inglaterra corporativa era bastante en un período de normal evolución británica, para mantener la fidelidad al oficio, al gremio. Pero Chaplin ha ingresado a la historia en un instante en que el eje del capitalismo se desplazaba sordamente de la Gran Bretaña a Norteamérica. El desequilibrio de la maquinaria británica, registrado

47 Op.Cit. "Esquema de una explicación de Chaplin", p. 69.

tempranamente por su espíritu ultrasensible, ha operado sobre sus ímpetus centrífugos y secesionistas. Su genio ha sentido la atracción de la nueva metrópoli del capitalismo⁴⁸.

Se trata de un desplazamiento temprano de las estructuras del capitalismo, un temprano readvenimiento de los poderes de especulación de capitales, frente a la industria, que experimentará un necesario repunte bélico, tanto en Europa como en los Estados Unidos, y que será fundamental para el establecimiento de la cultura cinematográfica nacional y mundial. En ese contexto, el arte de Chaplin es ejemplar. Un cine hecho con recursos mínimos, donde se privilegian las tomas abiertas, en el que tiene poca importancia la iluminación, los viajes de la cámara y se reprime la dialogicidad. Se trata de ensayos del cuerpo, hasta casi alcanzar la perfección, justo como en el trabajo diario de obreras y obreros frente a las máquinas.

8. El mito bohemio del capital

Desde la perspectiva de Kraniauskas, Mariátegui utiliza a Chaplin, a quien considera el “antiburgués por excelencia”, para volver a escribir «el mito burgués de la acumulación originaria —que se encuentra, por ejemplo, en la obra de Adam Smith— como drama bohemio»⁴⁹. Por esto Mariátegui anota: «Era lógico, por tanto, que Chaplin sólo fuera capaz de interesarse por la empresa bohemia, romántica del capitalismo: la de los buscadores de oro»⁵⁰.

Frente a este mito nocturno de fuerzas empedernidas donde cada uno tiene, en la sociedad de competencias individuales, lo que merece, Kraniauskas nos recuerda que según:

Marx, el mito de la llamada acumulación originaria sugiere que el capital viene al mundo ya hecho, apareciendo o adquirido en la

48 Op. cit. “Esquema de una explicación de Chaplin”, pp. 60-61.

49 Op. cit. “Mariátegui, Benjamin, Chaplin: para reírse del americanismo”, p. 57.

50 Op. cit. “Esquema de una explicación de Chaplin”, p. 57.

forma de riqueza, el atributo del burgués, *toujours déjà* presente, a la espera de que lo ponga a trabajar en su provecho. En contraste, Marx muestra la violencia real y constitutiva del capital como relación social detrás del mito. Por su parte, Chaplin se queda en el terreno del mito burgués. Pero sólo (como muestra Mariátegui) para transgredirlo. Como en las novelas de Roberto Arlt (otro contemporáneo), el vagabundo se hará rico a través del no trabajo y la aventura amorosa: tomará el oro y, después... huye. El cuerpo de Chaplin siempre está trabajando (Benjamin), pero, al mismo tiempo —como ocurre con los héroes de Arlt—, resiste a la subsunción y mercantilización capitalista al fugarse⁵¹.

Chaplin, como lo ve el filósofo inglés, siempre se ve obligado a trabajar, no tiene otra opción ni hay otro remedio. Empeña su cuerpo en la industria, gira incansablemente sobre el punto más violento de producción mercantil, la fábrica. Todo escenario en el que actúa es realmente una fábrica. Sin embargo, sus películas no son ni documentales ni meras repeticiones o rizomas de realidad. Esto lo logra por un hecho que ya señaló Kraniauskas y que también enuncia Mariátegui: «El elemento sentimental, erótico, interviene en su desarrollo como medida matemática, con rigurosa necesidad artística y biológica»⁵². Ese elemento es el que abre, por un tiempo determinado y finito, el drama dentro del universo que recrea Chaplin. El mismo filósofo peruano indica que, como don Quijote, Chaplin no puede emprender su aventura bohemia sin enamorarse o, quizá, sin pensar que está enamorado. Se trata de otra recreación perfecta del capitalismo industrial, el invento del amor romántico y la permanencia de la familia como sucedáneo del intercambio y posesión de mujeres. En esa representación es crucial que Chaplin siempre concrete o fracase la relación amorosa de forma accidental. Al ver sus películas nos damos cuenta que así como pudo concretarse una relación amorosa, de forma accidental, pudo también fracasar. Rompe así el elemento central de la fábrica de los sueños o del *American Way of Life*: el mito del amor racial, familiar y destinal. Esta es otra clave de la identificación del mundo, a través del tiempo, con el cine

51 Op. cit. "Mariátegui, Benjamin, Chaplin: para reírse del americanismo", p. 51.

52 Op. cit. "Esquema de una explicación de Chaplin", p. 57.

de Chaplin. Nos cuenta un secreto que todos y todas, en algún momento de nuestra vida, nos hemos revelado con meridiana claridad: el verdadero amor es una forma natural del azar.

9. Bibliografía

Adorno, Theodor W. y Benjamin, Walter. *Correspondencia (1928-1940)*. Editorial Trotta, Madrid, 1998. Impreso.

Bazin, André Bazim. ¿Qué es el cine? Madrid: Ediciones RIALP, 2014. Impreso.

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. "Introducción" de Bolívar Echeverría. Trad. E. Wikert, Andrés. México: Itaca, 2003. Impreso.

Kraniauskas, John. "Mariátegui, Benjamin, Chaplin: para reírse del americanismo". *Políticas literarias. Poder y acumulación en la literatura y el cine latinoamericanos*. México: FLACSO, 2012, pp. 43-54. Impreso.

Mariátegui, José Carlos. "Esquema de una explicación de Chaplin". *El alma matinal. Y otras estaciones del hombre hoy*. Lima: Amauta. 1979, pp. 55-62. Impreso.

Platón. *Hippias mayor. Diálogos I*. Madrid: Biblioteca Básica Gredos, Madrid, 2000, pp. 265-309. Impreso.

Radetich, Natalia. "La mirada etnográfica de Charles Chaplin: la crítica del capitalismo en *Tiempos modernos*". *Culturales*, vol. 7, 2019, e452. Epub.

Sadoul, Georges. *Historia del cine mundial. Desde los orígenes*. Trad. M. Torner, Florentino. Siglo XXI, México, 2010. Impreso.

10. Filmografía

La dulce vida. Dir. Fellini, Federico. Prod. Amato, Giuseppe. Italia: Riama Film, Pathe Consortium Cinéma y Gray Films, 1960. Cine.

Parásitos. Dir. Boon, Joon-ho. Prod. Sin-ae, Kwak. Corea del Sur: CJ Entertainment, 2019. Cine.

Behind the Screen. Dir. Chaplin, Charles. Prod. Caulfield, Henry. Estados Unidos, 1916. Cine.

Tiempos modernos. Dir. Chaplin, Charles. Estados Unidos: United Artists, 1936. Cine.

El chico. Dir. Chaplin, Charles. Estados Unidos: Charles Chaplin y First National Picture, 1921. Cine.

El circo. Dir. Chaplin, Charles. Estados Unidos: United Artists, 1928. Cine.

La quimera del oro. Dir. Chaplin, Charles. Estados Unidos: United Artists, 1925. Cine.

The Pawnshop. Dir. Chaplin, Charles. Prod. Caulfield, Henry. Estados Unidos, 1916. Cine.

Las noches de Cabiria. Dir. De Laurentiis y Fellini, Federico. Italia: Paramount Pictures. 1957. Cine.

El acorazado Potemkin. Dir. Eisenstein, Serguéi M. Unión Soviética: Goskino, 1925. Cine.

Psicosis. Dir. Hitchcock, Alfred A. Estados Unidos: Shamley Productions, 1960. Cine.

Los pájaros. Dir. Hitchcock, Alfred. Estados Unidos: Alfred J. Hitchcock Productions, 1963. Cine.

It. Prod. Bacino, Mark y O'Connor, Matthew. Estados Unidos: Warner Bros, 1990. Miniserie.

The Joker. Dir. Phillips Todd. Prod. Cooper, Bradley. y Tillenger, Enma. Estados Unidos: DC Films, Village Road, Bron Creative, 2019. Cine.

Los payasos. Dir. Fellini, Federico. Prod. Scardamaglia, Elio. Italia: Radiotelevisione Italiana y Compagnia Leone Cinematografica; Francia: Office de Radiodiffusion Télévision Française, Alemania: Bavaria. 1970. Cine.

Casa blanca. Dir. Curtiz, Michael. Estados Unidos: Warner Bros. 1942. Cine.

El ciudadano Kane. Dir. Welles, Orson. Prod. Shaefer, George. Estados Unidos: Mercury Production y RKO Pictures. 1941. Cine.

LA MUERTE REAL ES ABURRIDA:

FALSOS DOCUMENTALES DE TERROR ENTRE-DOS-MUERTES

Sergio J. Aguilar Alcalá¹, Extimidades: Teoría Crítica desde el Sur Global, México.

Recibido: 2022-02-05

Aceptado: 2022-06-13

Resumen

Este artículo analiza tres falsos documentales de terror que, en tanto tales, presentan un encuentro con la heterotopía de todo proyecto falso documental. Lejos de plantearse como una “mezcla” entre ficción y no ficción, el falso documental supone un espacio excesivo, una dimensión negativa que está entre-dos-muertes, inherente a todo proyecto documental. Estas reflexiones se asientan en ideas clave de Michel Foucault y Jacques Lacan para estudiar cuál es la apuesta filosófica del falso documental, en tanto un acontecimiento que (re)escribe las coordenadas políticas del cine documental.

Palabras clave: falso documental, entre-dos-muertes, psicoanálisis, heterotopía, cuerpo.

Abstract

This article analyzes three fake horror documentaries which, as such, present an encounter with the heterotopy every fake documentary is.

1 Sergio Aguilar Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1712-753X>

Far from being considered a “mix” between fiction and non-fiction, fake documentary is an excessive space, a negative dimension that inhabits between-two-deaths, inherent to every documentary project. These reflections are built upon key insights from Michel Foucault and Jacques Lacan in order to study which is the philosophical bet of fake documentary, as an event that (re)writes the political coordinates of documentary cinema.

Keywords: fake documentary, psychoanalysis, between-two-deaths, heterotopy, body.

1. Introducción

En el panorama contemporáneo del cine de terror están de moda producciones conocidas como *elevated horror* o *art horror*, un término conocido y criticado por igual², tanto por críticos de cine como realizadores. Las películas que son ubicadas en esta etiqueta tienen una estética propia, son relativamente numerosas y populares, con una línea de marketing y producción especial (la popularizada por la casa productora A24), y entre ellas podemos mencionar las realizadas por los directores Jordan Peele, Ari Aster, David Robert Mitchell, y Robert Eggers. Esto es lo que está de moda en el terror actual más popular, me parece, compitiendo con la nunca terminada moda de los asesinos seriales. No obstante, en este texto me gustaría centrarme en un momento también algo particular del cine de terror de la primera década de este siglo, uno que no parece haberse estudiado demasiado y donde se tuvo un fructífero diálogo entre dos fenómenos que estaban muy de moda en ese entonces: el falso documental

2 Puedo remitir a la discusión llevada a cabo en Bradley, Laura. “This Was the Decade Horror Got ‘Elevated’”. *Vanity Fair*, 17 Septiembre. www.vanityfair.com/hollywood/2019/12/rise-of-elevated-horror-decade-2010s. Accedido 2 Mayo 2022; Ehrlich, David. “The Evils of ‘Elevated Horror’”. *IndieWire Critics Survey*. IndieWire, 25 Marzo 2019, <https://www.indiewire.com/2019/03/elevated-horror-movies-us-1202053471/>. Accedido 2 Mayo 2022; y Gislason, Lor. “Why Elevated Horror Is an Unnecessary and Elitist Term”. *Horror Obsessive*, Septiembre 2021, <https://horrorobsessive.com/2021/09/04/why-elevated-horror-is-an-unnecessary-and-elitist-term/>. Accedido 2 Mayo 2022.

de terror y el *found footage*³. En ellos podemos hallar la explotación de cierta fisura en las condiciones de enunciación del documental, que los coloca como algo más complejo que una simple ‘mezcla’ entre ficción y no ficción.

En este texto haré una breve exposición de una teoría del falso documental que permita entender al género más allá de su lugar como supuesto híbrido de la ficción y no ficción, indicando la implicación que el espectador tiene en el visionado. Esto permitirá adentrarnos en un tema esencial de tres películas que se analizarán: el estado *entre-dos-muertes* del sujeto. Estas películas apuntan a un espacio más allá de la vida y no tan allá en la muerte, pero a condición de no entender este espacio como una mezcla o un intermedio. El falso documental no es un espacio entre la ficción y la no ficción, sino una heterotopía, pues contiene un deslizamiento del sentido que no puede ser captado por la dicotomía ficción/no ficción, habitando un espacio, así como el sujeto humano, entre-dos-muertes.

2. Falso documental: entre-realidad-y-deseo

La discusión sobre el falso documental necesariamente trae a colación fundamentales preceptos de la teoría documental y los modos de representación. Es muy complejo intentar elucidar un camino sin tener que atravesar el denso bosque que esta discusión supone, por lo que quisiera centrarme en algo que he llamado en otro lugar la hipótesis del tercer espacio⁴.

En las discusiones del falso documental, se entiende por hipótesis del tercer espacio al lugar que aquel ocupa frente a la ficción y no ficción: una supuesta mediación, lugar de mezcla entre ambos. Esta idea se resume en una especie de forma aritmética, indicada por Gary Rhodes y John

3 Dejaré en este texto de lado las películas *found footage*, que por muy numerosas razones no considero sean falsos documentales. Sobre la distinción entre *found footage* y falso documental, ver Aguilar Alcalá, Sergio J. “El espectáculo, la cámara, la autoría y la vigilancia en el *found footage*”. *Contratexto. Revista de la Facultad de Comunicación*, no. 34, 2020a, pp. 21-49. Impreso.

4 Aguilar Alcalá, Sergio J. “Del falso documental a lo falso de los documentales: el falso documental como síntoma del documental”. *adComunica. Revista científica de estrategias, tendencias e innovación en comunicación*, no. 19, 2020b. Impreso, pp. 41-59. DOI: 10.6035/2174-0992.2020.19.4

Springer⁵: realidad ficcional + forma documental = falso documental.

El grave problema de la hipótesis del tercer espacio es que asume un reconocimiento, por parte de la audiencia, de cuándo una realidad es no verdadera; es decir, parece asumir que cuando vemos una película siempre nos queda claro que no estamos viendo un documental sino una ficción. Quizá esto resulta evidente para falsos documentales como *No Men Beyond this Point* (2015)⁶, que cuenta lo que sucedió en el mundo desde la década de los 50 cuando dejaron de nacer hombres; y probablemente funcione para falsos documentales como *Mermaids: The Body Found* (2012)⁷, que relata las experiencias de un grupo de biólogos marinos que se toparon y examinaron el cadáver de una sirena. Pero resulta bien problemático sostener esto con productos como *I'm still here* (2010)⁸, en el que vemos a un Joaquin Phoenix personaje interactuando con el mundo extradiegético, imposibilitando entender qué escenas son actuadas y prescritas y cuáles simplemente espontáneas, o en una película más popular, tratar de distinguir a los actores de los sujetos extrañados ante el comportamiento del reportero kazajo en *Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan* (2006)⁹.

Me parece que el falso documental no supone un ejercicio de negación de la ficción o de la no ficción, ni un ejercicio de mezcla de ambos campos, sino una dimensión negativa al interior de la discursividad del documental: no negativa en sentido de “lo contrario”, sino de colapso del sentido al interior del propio sentido documental, es decir, un síntoma que manifiesta aquello que el discurso documental ofusca. El falso documental no supone un tercer espacio, o un espacio que está en medio de otros dos, sino un *otro*

5 Rhodes, Gary D. y Springer, John Parris: “Introduction”. *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. Ed. Gary D. Rhodes y John Parris Springer. Jefferson: Mcfarland & Co., 2006. pp. 1-9. Impreso, p. 4.

6 *No Men Beyond This Point*. Dir. Sawers, Mark. Canadá: Samuel Goldwyn Films, 2015. Cine.

7 *Mermaids: The Body Found*. Dir. Bennett, Sid. Estados Unidos: Discovery Communications y Animal Planet, 2012. Cine.

8 *I'm still here*. Dir. Affleck, Casey. Estados Unidos: Magnolia Pictures y Netflix, 2010. Cine.

9 *Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan*. Dir. Charles, Larry. InterCom y Netflix, 2006. Cine.

espacio, una heterotopía, tal como las caracterizó Michel Foucault¹⁰.

Para Foucault, estudiar el espacio no sería ubicarlo sólo como una extensión definida, sino también en función de los desplazamientos que posibilita y las relaciones que sostiene con otros espacios. Hay dos tipos de espacios en particular que siguen una lógica distinta a los espacios tradicionales, pues «suspenden, neutralizan o invierten el conjunto de relaciones que se hallan, por ellos, designadas, reflejadas o reflectadas. Espacios, en cierto modo, vinculados con todos los demás, aun cuando contradicen todos los demás emplazamientos»¹¹. Estos espacios son las utopías y las heterotopías, y son los segundos los que tienen una existencia material en nuestro mundo, una localización precisa que podemos apuntar.

Los falsos documentales funcionan precisamente así, como un otro espacio que escapa de la comprensión como algo en medio de la ficción y la no ficción: es otro espacio que, parafraseando a Foucault, suspende, neutraliza o invierte las relaciones de ficción y no ficción que lo designan, reflejan o reflectan. No es que haya duda sobre si el falso documental pertenece a la ficción o a la no ficción, sea un híbrido, simultáneamente esté en uno y en otro, o alternadamente se presente en uno o en otro: su existencia simplemente escapa a la lógica dicotómica que intentaría calificarlo como ficción o como no ficción (o como se explicará más adelante, su existencia es la fisura del edificio dicotómico de la ficción y la no ficción). Mientras que la hipótesis del tercer espacio apuesta por entenderlo salvando la dicotomía, la propuesta heterotópica apuesta por entenderlo sobrepasando la discusión dicotómica (lo cual no pretende ser entendido como un escepticismo pseudoposmoderno donde 'ficción y no ficción se confunden'). Son espacios que, en el terreno del arte representativo, podrían ser llamados anamórficos.

La anamorfosis es el proceso en el que una imagen, aparentemente no visible o comprensible, adquiere sentido con una nueva posición por parte del espectador. El caso paradigmático, estudiado en varias ocasiones por Jacques Lacan -especialmente en el *Seminario XI*¹²-, es el de la pintura

10 Foucault, Michel. "Espacios otros". *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, no. 9, 1999, pp. 15-26. Universidad Autónoma Metropolitana. México. Impreso.

11 *Ibid.*, p. 18.

12 Lacan, Jacques. *Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1987. Impreso.

de Hans Holbein *Los embajadores* (1533): frente a nosotros dos hombres, ataviados de ropas de alta clase y objetos de navegación, y con una mancha amorfa en medio de ellos. Es cuando nos movemos de lugar cuando notamos que esa mancha amorfa se transforma en un cráneo, y perdemos de vista a los embajadores. Es decir, en tanto que uno no puede ver ambos objetos de manera clara a la vez, sino que al ver uno (hombre o cráneo) se pierde el otro, me parece que la pintura ciertamente incluye, en cada posición, *otra* posición potencial, una posición que no existe, sino que *ex-siste*, es decir, está presente pero no puede presentarse en la configuración simbólica (o posición) desde la que la percibimos. Es así que *el falso documental ex-siste como un síntoma*: no puede hallarse al interior del edificio documental, es la “formación de compromiso” con la que el documental ofusca el problema inherente de su funcionamiento.

La razón por la que esta pintura interesó tanto a Lacan es porque señala cierto deseo de ver en el sujeto, quien se ve a sí mismo incluido en ella: la pintura, de algún modo, incluye otra posición potencial desde la cual puede ser vista. Esto resulta esencial, pues el modo de salir del atolladero ficción y no ficción ya no sería con la referencia a la realidad extradiegética (como en la aritmética de la hipótesis del tercer espacio), sino con la inclusión del deseo del espectador. El punto de partida, así, es la distinción entre tres niveles: el objeto filmado, la representación de ese objeto en el discurso audiovisual, y la participación del espectador en el visionado de ese objeto.

Los primeros dos son los más evidentes de distinguir. *El objeto filmado es aquello que estuvo frente a cámara y fue filmado*, sea la salida del Sol por la mañana, un gato durmiendo, una manifestación civil en la calle. Estos objetos existen en el mundo más allá de la diégesis documental, y son aquellos con los que se construyen los eventos afílmicos y profílmicos¹³. Por su parte, *la representación del objeto es el objeto cinematográfico como tal*, es decir, el registro mismo de la salida del Sol para un documental sobre el universo, del gato durmiendo para un video casero, de la manifestación civil para un reportaje noticioso. La distinción entre el objeto y la representación del objeto es la más importante y fundamental distinción que nos permite

13 Se entiende por *afílmico* un evento que habría tenido lugar haya estado una cámara grabándolo o no (por ejemplo, la salida del Sol por la mañana). Un evento *profílmico* es aquél que tiene lugar para que una cámara lo esté grabando (por ejemplo, una entrevista hecha para un documental).

entender a la ficción audiovisual y la materialidad del cine: es evidente que cuando grabamos un video de nuestro perro y se lo mandamos a alguien por mensajería del teléfono, le queda claro a esta persona que está viendo un video del perro, no al perro¹⁴.

Una teoría del cine documental que enfatice, o peor aún, no supere, esta primera distinción está condenada a ofrecer solamente aproximaciones ingenuas, pues cuando la discusión se queda en la pugna entre el objeto frente a su representación, la pregunta que se deriva simplemente es *¿qué tan cierto es lo que dice un documental?*, es decir, nos quedamos en la evaluación cuantitativa del material fílmico en función de su ‘correspondencia’ con el mundo fuera de la película.

La siguiente distinción es bastante más interesante. Tomemos la siguiente situación propuesta por Gregory Currie¹⁵ para introducirnos: «When I take off my glasses, the screen before me looks blurred, but my experience is not as of a blurred screen; my experience is of something sharp which I cannot see properly; the blurring I take to be a projection onto the world caused by my defective vision»¹⁶.

Lo que nos señala es que con facilidad podemos distinguir la representación de un objeto (el hecho cinematográfico) de *mi participación en esa representación*. Así entonces, dejamos al objeto de lado, no es algo que pertenezca al terreno del análisis cinematográfico, ni a una teoría del documental que pretenda erigirse como algo más allá de una valoración o calificación. Cuando la discusión es la pugna entre la representación del objeto y la experiencia de esa representación entonces la pregunta se convierte en una reflexión cualitativa: *¿cómo se expresa un documental?* Es así que se entendería al análisis cinematográfico como un caso por caso,

14 Vale preguntarse si en verdad es tan claro esto, en un mundo lleno de *fake news*, de visceralidad en nuestras reacciones en redes, de una alarmante falta de reflexión y comprensión lectora. A pesar de las buenas intenciones de varios teóricos de pasados lustros, la comunicación digital no parece haber hecho mucho por la democratización y construcción de ciudadanía, a menos que por ello se entienda la capacidad de susceptibilidad y consumo.

15 Currie, Gregory. “The Representation of Experience in Cinema”. Subjectivity. Filmic Representation and the Spectator’s Experience. Ed. Dominique Chateau. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011, pp. 41-51. Impreso.

16 Traducción: Cuando me quito los lentes, la pantalla frente a mí parece borrosa, pero mi experiencia no es de una pantalla borrosa; mi experiencia es de algo nítido que no puedo ver adecuadamente; aquello borroso entiendo que es una consecuencia sobre el mundo causada por mi visión deficiente.

filme por filme, no como una evaluación universal para todos los espacios donde nos topemos con el discurso audiovisual, y que además no supone un discurso sobre el objeto-tema de la película, sino un discurso para el espectador. Es decir, en el discurso audiovisual, más allá de ser las imágenes de algo, son las imágenes hechas para causar un efecto en el espectador: *las imágenes incluyen el punto de visionado del espectador*.

En cuanto al falso documental, éste ya no se constituye como un objeto solamente estético o expositivo, sino ético, en el sentido de que *incluye un deseo del sujeto que lo mira*, un sujeto que está implicado en la propia estructura del filme. El falso documental no se estudia desde la oposición de la verdadera realidad vs. lo que se nos narra (un espacio entre-ficción-y-no-ficción), sino en la dimensión de lo que se nos narra vs. el modo en que nosotros, como espectadores, estamos implicados en esa narración (es decir, un espacio entre-cine-y-espectador). Esto no supone, necesariamente, un espectador sofisticado o que conoce las transgresiones (como la hipótesis del tercer espacio nos señalaba), ni un espectador ingenuo y maleable, sino un espectador implicado en la narración. Es el deseo del espectador el que abre este otro espacio: el espacio del falso documental es un espacio heterotópico en tanto que incluye, estructuralmente, el deseo del espectador implicado en su visionado. Así, la materialidad del objeto cinematográfico, incluyendo la implicación del espectador en ella, ofrece una salida para entender la naturaleza del falso documental más allá de una posición de valoraciones cuantitativas ('esto es verdadero', 'esto es falso', 'esto miente un poco', 'esto es más o menos cierto').

Bajo este panorama, quisiera hacer una lectura de tres falsos documentales de terror, que nos ofrecerán diferentes modos de desestabilización de un punto fijo de mirada, ya sea vía la implicación del propio realizador (*S&man*), vía el disfraz (*The Poughkeepsie Tapes*), o vía la reescritura de la memoria (*Lake Mungo*). Me parece que responden a un modo especial de comprender lo que el cine de terror, a través de sus temáticas, es capaz de ofrecer para la construcción de una nueva modalidad del lenguaje audiovisual.

3. *S&man*: entre-cine-y-cuerpo

Al inicio de *S&man* (2006)¹⁷ nos relata el narrador, que es el propio director del filme, la historia de un voyeurista que vivía entre sus vecinos, quien los espió con una cámara por meses, quizás años. Cuando lo descubrieron, metieron una demanda colectiva en su contra, pero en cuanto entendieron que debían de hacerse públicas las evidencias en su contra, es decir, en la corte debían de hacerse públicos los videos que grabó de sus vecinos sin que lo supieran, tomaron colectivamente la decisión de retirar los cargos.

El filme incluye extractos de entrevistas a expertos: Carol Clover, académica de los estudios de cine famosa por su trabajo con el cine *slasher*; Meg Kaplan, psicóloga clínica especializada en trastornos sexuales; y Richard Krueger, psiquiatra forense. Esta “voz de la razón” trata de ofrecer un diagnóstico y explicación a la fascinación que se siente por el cine de terror, y las similitudes de este placer con el placer que siente un asesino. Como veladamente indican hacia el final de la cinta, no pueden ofrecer una respuesta convincente frente a este problema.

También hay entrevistas a personalidades del mundo de la producción independiente de cine de terror pseudo-*snuff*: películas compuestas, casi en su totalidad, por (la simulación de) actos de tortura, violaciones, asesinatos y todo tipo de parafilias que involucren vómitos, heces fecales, orina, etc. El productor Fred Vogel y la actriz Debbie D aparecen a cámara narrando anécdotas personales y las razones por las que están en el negocio de hacer películas con una videocámara casera en la que se simula un secuestro y tortura de alguna desafortunada y atractiva chica. El director Bill Zebub confiesa ante cámara que hace este tipo de cine para que pervertidos le den dinero, no porque le interese hacer arte.

Además de estas personalidades, Petty conoce a Erik, un joven con sobrepeso que también vende sus películas, la serie *S&man*, cada entrega con el nombre de una mujer a la que le acosa por la calle durante días hasta que le secuestra y asesina frente a cámara. Petty siente atracción por él del mismo modo que por Vogel o Zebub, pero al darse cuenta de que evade sus preguntas y no explica sus métodos de trabajo como realizador, poco a poco empieza a caer en la cuenta de que Erik no vende falsos documentales

17 *S&Man*. Dir. Petty, J. T. Estados Unidos: Magnolia Pictures, 2006, Cine.

de un acosador, sino que vende videos de genuinos asesinatos cometidos por él mismo.

¿Cómo dibujar la línea de un acto auténtico de uno simulado en una ficción? Quizá la apuesta no sea por ubicar alguna pista visual (pues las habilidades y tecnologías bien podrían engañarnos), o preguntarle al realizador (quien, en caso de estar a nuestro alcance, podría mentir). La apuesta más bien está en nuestro deseo, en la posición ética donde nos ubicamos frente a lo que estamos viendo, es decir, de qué modo estamos implicados en la narración audiovisual. No haciendo omisión de la dimensión política del placer voyeurista, Clover nos pregunta qué tipo de cine de terror puede haber después de las fotos de Abu Ghraib¹⁸: el terror ya no vendría de actos repulsivos, sino de establecer una identificación cómplice con la mirada que pone en escena, y se divierte, ante las torturas contra prisioneros de guerra. Por ello, nos comenta la investigadora, sí es posible identificarse incluso con una cámara incorpórea que cae al piso: mientras que entremos en el contrato de la ficción, se puede soportar lo que allí acontece.

Por su parte, Bill Zebub confiesa que grabar muertes en cine es mucho mejor que ver una muerte en vivo, porque la muerte real es aburrida: «It is very boring to watch real deaths. In a movie it looks exciting and dramatic. It's got this music and everything. But just seeing that hand-held shaky camera, it's almost dehumanizing»¹⁹. Esto contrasta con los videos de Erik, que apenas tienen edición que conecta con elipsis sus acosos a mujeres en la calle, y cuya cámara estática mientras asesina a sus víctimas está cubierta de una frialdad precisamente por mostrar el acto desde una postura 'aséptica'. Así, se dibujan los dos extremos: por un lado, una espectacularidad del acto, por medio de acercamientos, efectos especiales y música para dramatizar las escenas de tortura, asesinatos y violaciones (lo que hacen Zebub y Vogel, cineastas de cine de ficción); por otro lado, una minimización de recursos

18 El escándalo de las fotografías de Abu Ghraib fue el filtrado de fotografías donde soldados estadounidenses montaron complejos teatros de tortura contra prisioneros políticos en la cárcel de Abu Ghraib en Irak. En varias de estas fotos se ve a soldadas y soldados burlándose de prisioneros que son arrastrados con una correa, a los que se electrocuta o se humilla desnudándolos.

19 Traducción: Es muy aburrido ver muertes reales. En una película se ve emocionante y dramático. Tiene música y todo. Pero ver sólo esa cámara en mano temblorosa, es casi deshumanizante. Véase *Íbid.*

audiovisuales para causar un impacto igual de repulsivo (lo que hace Erik, cineasta de sus propios asesinatos reales).

La última toma de la película, que es de la última entrega de la serie de Erik, es un plano sin cortes, sin música, sin movimiento, de una mujer atada a un poste al que le cortan la garganta y sorprende, precisamente, por su alto efecto deshumanizante. Regresando a la anécdota del voyeurista del vecindario de Petty al que todos sus vecinos terminaron dejando en paz, habría que recordar que acercarse demasiado a los sujetos, quitando un artificio del espectáculo con música, efectos especiales o encuadres shockeantes podría terminar por privarles de su propia humanidad: curiosamente, es todo el artificio del espectáculo cinematográfico lo que garantiza cierta distancia fantasmática y permite mantener a raya lo real del cuerpo, es decir, la película presenta aquel espacio *entre-el-fantasma-del-cine-y-lo-real-del-cuerpo*.

4. *The Poughkeepsie Tapes*: entre-cámara-y-máscara

The Poughkeepsie Tapes (2007)²⁰ se apropia parcialmente de la lógica del *found footage*, vista desde otro ángulo, al narrar la historia alrededor de los videos hallados de un sádico asesino serial. De ese modo, el *found footage* se vuelve una estrategia entre varias: hay entrevistas explícitas (a agentes del FBI, policías, familiares de las víctimas, psicólogos), dramatizaciones de los hechos (en su mayoría narradas con sombras y siluetas, o con una cámara desenfocada), imágenes digitales (mapas donde se dibuja la ruta de los vehículos o dónde fueron apareciendo cadáveres), metraje de archivo falsificado (que simulan ser noticieros, aparecen logotipos de canales de noticias y reporteros que son actores con micrófono en mano dando primicias) y tomas de protección (de los lugares representativos y varios edificios en Poughkeepsie). El propio metraje encontrado, las siniestras cintas del asesino halladas en su casa, si bien impactantes, son un eje más sobre el que se construye una narración más compleja.

Aunque se presenta como un sobrio retrato de la búsqueda policíaca por un asesino (no hay una voz en off que editorialice el caso), hay sutiles

20 *The Poughkeepsie Tapes*. Dir. Erick Dowdle, John. Estados Unidos: MGM Distribution Co. y Orion Pictures, 2007. Cine.

comentarios formales que acompañan la presentación de evidencia, por más evidencia policiaca y forense que ésta sea. Por ejemplo, los metrajes de video de las torturas y asesinatos no están exentos de música extradiegética que espectaculariza los hechos, o una edición discontinua en la cámara que se agita y tiene sucesivos cortes tras breves segundos de película, o un *jump scare* para pasar de entrevistas a uno de estos impactantes videos. Esto es indicativo de estrategias del cine de terror en general, que buscan enfatizar la agresividad y peligros del mundo diegético en el que se desarrollan las acciones: tal parece que durante los asesinatos de algún lado espectral sale música de violines y la cámara falla terriblemente justo en los momentos en que se golpea a la víctima.

Por supuesto, aquí es donde se evidencia el artificio. Se tienen dos lecturas posibles: por un lado, la película, como el cine de terror en general, quiere hacer grande el espectáculo del miedo y la muerte, por lo que se nos invita a pensar que si no hubiera esos cortes (esas interrupciones en la imagen o esa música extradiegética), nos sentiríamos menos interesados en lo terrible que está sucediendo al ser narrado de modo no espectacular (una cámara estática que no se mueve y sólo escucha, de modo poco nítido, lo que está sucediendo), así que aquí habría que preguntarse qué tipo de espectador somos que necesitamos incentivos sensoriales para que nos parezca entretenida la tortura. Por otro lado, quizá agregar estos efectos a la imagen y el audio lo que se hace es ocultar lo insoportable que sería ver esto que está teniendo lugar, que es la evidencia de una cruel tortura sobre una joven, y en ese caso, habría que preguntarse qué tipo de espectador es aquel que se somete voluntariamente (y parece gozar) a esta tortura visual que han llamado los críticos y algunos analistas *torture porn*²¹.

El asesino de Poughkeepsie usa una máscara para torturar a sus víctimas que recuerda a las imágenes de la peste negra en la Edad Media. También cubre su rostro con la propia videocámara, con la que se acerca a una niña para secuestrarla. Así, ubicamos dos cámaras en esta película: la que usa el asesino y la del propio filme. La cámara del asesino es un agente

21 Véase Hills, Matt. "Cutting into Concepts of 'Reflectionist' Cinema? The Saw franchise and Puzzles of Post-9/11 Horror". *Horror After 9/11. World of Fear, Cinema of Terror*. Ed. Aviva Briefel y Sam J. Miller. Austin: The University of Texas Press, 2011, pp. 107-123. Impreso., quien ubica modos en los que, a través del cine de terror, la tortura se ha convertido en entretenimiento.

esencial de sus crímenes en todas sus fases: capturar a la víctima, torturarla, asesinarla y disponer del cadáver, con toda razón, son eventos profílmicos, pues el asesino sólo tiene el interés de cometer sus actos homicidas *porque serán grabados*. En cierta medida, lo que le interesa es grabar el homicidio, no sólo el homicidio en sí: esto es la materialidad de lo profílmico en el dispositivo audiovisual. Los investigadores se la pasan ofreciendo intentos de explicación del comportamiento criminal, psicologizándolo, y demuestran así lo fallido de estos intentos: diferentes profesionales de perfiles criminales llegaban a conclusiones disímiles.

La cámara de *Poughkeepsie* aprovecha hacer un comentario sobre cómo los videos encontrados inciden en el universo diegético donde existen, hasta el punto de una banalización del mal, al traducir la tortura sobre una joven y el secuestro de una niña en estadísticas, trámites policíacos y encabezados amarillistas. Tal parece que el asesino, con sus inteligentes métodos, sólo aprovecha lo ridículo de las condiciones ya dadas. Dice un agente del FBI, explicando el porqué era tan elusivo el criminal y por qué el hecho de que los homicidios hayan tenido lugar en condados distintos afectaba la investigación, que éste es un asesino que entiende de burocracia. Este comentario irónico sobre los procesos legales en la búsqueda de un asesino sigue una lógica de desmitificación del aparato de justicia, que no persigue ciegamente el bien y atrapar al crimen, y que se refleja en la lógica de la propia película. Lejos de la presentación ‘objetiva’ del caso, hay sutiles momentos en los que la narración deja entrever su propia postura para entretener y hacer un espectáculo de los hechos, de modo que alertan el deseo del espectador que está como vaivén entre el reconocimiento aséptico de los hechos criminales y el goce que produce enterarse de los mismos. Además de las intervenciones ya mencionadas sobre las evidencias de los crímenes, están los puentes de sonido que unen la pista de audio de la víctima rogando que se le perdone la vida con los idílicos paisajes de Poughkeepsie, así como grabar las entrevistas a los expertos con una lógica un poco inusual (planos holandeses, abruptos zooms al sujeto de la entrevista), y, claro, el propio hecho de interrumpir el metraje instantes antes de algo que claramente resultó fatal para la desafortunada persona en turno (justo cuando se va a dar el golpe final, la cámara ‘falla’).

Así, la cámara del asesino es una máscara espectacularizante que en realidad esconde el hecho de que lo que realmente interesa es la grabación, no el asesinato. Y a su vez, la cámara del filme nos muestra, en su enunciación, que lo importante es la espectacularización del relato de los

hechos y de la investigación policíaca, no simplemente dar cuenta de la misma. La cámara entonces es máscara que permite al asesino desatar su violencia, y es máscara que permite al documental dar cuenta de los hechos ofuscando cierto goce que obtiene del relatar los hechos: se habita en un espacio *entre-cámara-y-máscara*.

Esta cámara-y-máscara también funciona como comentario a la multiplicidad de identidades del criminal, que se burla de la policía modificando continuamente su modo de asesinar, haciéndoles creer que distintos asesinatos se tratan de distintos asesinos. Para llevar esta burla a la policía a un nivel insospechado, el último crimen mostrado en el filme es cuando el asesino se hace pasar por policía, y tras ofrecer llevarla a una estación de combustible, sube a su auto a una mujer cuyo vehículo se averió en medio de la noche. El asesino está al tanto de esa confianza ciega en la (máscara de la) institución policíaca, así que cuando le pregunta a esta víctima por qué creyó que era un policía, obtiene la respuesta evidente: *porque parece uno*. Burlándose, le recuerda que no debería de subirse al auto de un extraño, en un ominoso eco con las niñas scout que le dijeron que no tienen permitido entrar a casas de extraños (y quienes son las únicas que se salvaron estando tan cerca de él).

En este sentido, se entiende que el engaño ya no está en función de presentar como verdadero algo que es falso, sino en emular la artificialidad la que funciona aquello que es verdadero (con simplemente ponerse un uniforme y pintar un auto, por ejemplo). No se necesita un agente externo que se oponga a la institución policíaca: ésta, en tanto institución, ya carga las grietas que la destruyen y que demuestran su impotencia justo cuando se enfrenta a un mal imparable.

5. *Lake Mungo*: imagen entre-objeto-y-deseo

Lake Mungo (2008)²² inicia con fotografías antiguas donde parecen haber fantasmas. La voz de una joven dice “Siento que algo malo va a pasarme. Siento que algo malo ha pasado, no me ha alcanzado, pero está en camino”. La historia aquí es la de la triste muerte de la joven Alice Palmer, quien

22 *Lake Mungo*. Dir. Anderson, Joel. Australia: Arclight Films, 2008. Cine.

estaba nadando en las inmediaciones de un dique junto a su familia, y desapareció de un momento a otro. La búsqueda inicia, y su cadáver es hallado unos días después, en el fondo del cuerpo de agua.

En la familia, cada quien a su modo está tratando de sobrellevar la muerte de la joven: la madre, June, tiene pesadillas recurrentes en las que su hija está de pie frente a ella en su cama; el padre, Russell, entra al cuarto de su hija para tener el encuentro (que se descarta como consecuencia del estrés emocional) con su fantasma; el hermano, Matthew, inicia una afición por la fotografía. Tras mandar a revelar varias imágenes del patio de su casa, nota que en una de las esquinas aparece Alice. Poco después, un hombre llamado Bob Smeet revela una foto donde también parece estar Alice en el dique donde, supuestamente, murió.

Esto hace que los Palmer inicien una petición para exhumar el cadáver que enterraron y hacer pruebas de ADN para saber si no era otra persona la que hallaron en el río. Se confirma tras las pruebas que sí es Alice la que estaba enterrada. Entonces, ¿quién está en la foto?

Matthew deja grabar las cámaras en su casa durante la noche, y en uno de los videos, una sombra pasa corriendo. Convencidos de que Alice está manifestándose, la madre empieza a ver a un espiritista, Ray Kemeny (de quien se revelará más adelante, ya había prestado sus servicios a la propia Alice). En la primera de las sesiones, ella imagina entrar a la casa, ir al cuarto de Alice y verla ahí, sola y triste. Empezando a sentir más paz tras estos encuentros, lleva al hombre a la casa, y en compañía de su hijo y esposo, se practica una sesión para conectarse con el más allá y el espíritu de la hija. Mathew deja grabando una cámara, y se registra la espectral aparición de Alice al final del pasillo. En todos estos casos, una estética propia del cine de terror nos acompaña: música extradiegética que acentúa el misterio, lentos zooms con música *in crescendo* mientras se acercan al espectral rostro de la joven vigilando al final del pasillo.

Es hasta que el matrimonio Withers revela un video que estaba grabando precisamente el mismo día que Smeet tomó la foto en el dique que se entiende lo que sucedió. La cámara panea de izquierda a derecha, mostrando primero al propio Smeet con su cámara fotográfica y luego el lugar donde se supone apareció Alice para la cámara. Se sabe así que quien aparece allí es Mathew, usando el suéter de su hermana, un día que fue al dique para recordarla.

Aquí es donde la película da un primer giro interesante, porque en lugar de irse tras el camino común de una película de terror sobrenatural

(el fantasma de Alice regresa por asuntos no cerrados, etc.), se empiezan a explicar todos los hechos sobrenaturales previos: el hermano admite haber falsificado y truqueado la fotografía del patio y los videos de sus apariciones en la casa.

Es aquí donde se inserta un muy inteligente comentario sobre las imágenes de archivo y la memoria selectiva que afecta nuestra atención en el detalle, comentario que atraviesa toda la película. Cuando se fueron presentando las fotos y videos, tal parecía ser la viva manifestación de un fantasma, pero tras estas explicaciones y ver de nuevo el material de archivo, caemos en cuenta de que las pistas para demostrar su falsedad siempre estuvieron ahí, igual de obvias que antes pero ahora sí las notamos (lo plástica que se ve Alice truqueada encima de la fotografía, la silueta del hermano donde creíamos que era la hermana ahora sí es muy evidente). Por su parte, el cambio de perspectiva con la foto y video del dique no estaban manipulados, sino que la nueva perspectiva ofrecía otra información.

Ubicamos aquí una primera dimensión de nuestro acercamiento a la imagen: la brecha entre el objeto auténtico y la representación que, con herramientas audiovisuales, hacemos del objeto. Esta dimensión cree en una posibilidad de representación más acabada, es decir, que hay representaciones que capturan “más” del objeto, o que, con más información, con otros puntos de vista, con otros modos de representar, podemos obtener una mejor imagen del objeto. Esta es una perspectiva que informa los estudios pop, algo ingenuos, de la comunicación y de la imagen, donde se sigue apostando por un positivismo de la representación: hay representaciones más completas y menos completas, mejores y peores.

Este positivismo de la representación trata, en el caso de *Lake Mungo*, de controlar el caos que en la memoria y los recuerdos introduce la muerte de un ser querido, caos que intentamos preservar bajo nuestras propias condiciones y preferencias, y que responde a cierta obsesión por almacenarlo todo. El espiritista grabando obsesivamente todas sus sesiones por años, o los múltiples videos caseros de Alice creciendo insertados a lo largo de toda la película, son modos de hacer patente que sí existen los fantasmas entre nosotros: son los recuerdos de quienes ya no están y que se manifiestan en las fotografías, videos, objetos que dejan a su paso por este mundo. Estas fotografías suponen una ambivalencia: mientras que la imagen fotográfica petrifica al vivo, a su vez otorga vida al muerto, introduce una incertidumbre difícil de lidiar. Tras enterarse de las relaciones sexuales que sostenía Alice con sus vecinos, escuchamos a una amiga señalar que ella conocía a una

Alice, que su madre conocía a otra Alice, y que quizá había una Alice que nadie llegó a conocer: lo que notamos es una lamentación de la incapacidad de las representaciones de dar cuenta de la totalidad del sujeto, misma que nos topamos con la imagen, que carga con una gran ambigüedad (una foto al principio de la película muestra a una dulce joven inocente en compañía de su novio adolescente y sus amigas; la misma foto más adelante, tras enterarnos del comercio sexual que tenía con sus vecinos, muestra a una joven muy misteriosa, por no decir algo perversa).

Esto nos lleva a otra ambivalencia: las fotografías, ¿capturan imágenes o crean imágenes? La respuesta habita entre dos posibilidades: al crear, captura, y al capturar, crea; en cualquier caso, no hay una clara división entre estas actividades al hablar de imágenes. Esta ambivalencia, este estar-entre-dos, la sufre la propia Alice a cada momento, continuamente habitando entre-dos-muertes: al principio, desaparece en el lago, pero no es declarada muerta *aún* (eso es hasta que se halla el cadáver); luego, estando muerta, *aparece* en las fotografías y videos; luego, con la duda de si era ella la enterrada, parece habitar la posibilidad de que *siga viva* a pesar de haber sido enterrada; luego, tras confirmarse con ADN su cadáver, es dada por muerta *una segunda vez*; y finalmente, *ella misma se dará por muerta* al enterrar su teléfono, con la última revelación del filme (comentada más adelante).

¿Qué es este espacio *entre-dos-muertes*, entre-dos-posibilidades? No es un espacio localizable con la geometría, no es un lugar con características positivas dadas, sino un espacio abierto a través de una vista de paralaje, de la inclusión de un deseo del espectador que alimenta la naturaleza de la imagen. Esta es la segunda dimensión, mucho más interesante, del acercamiento al audiovisual: ya no se trata de la brecha entre el objeto auténtico y la representación que hacemos de él (dígase, en esta película, Alice que ya no está y la foto que tenemos de ella); sino entre la representación del objeto y el deseo nuestro que alimenta esa representación, de nuestra inclusión en la representación misma (ver una foto de Alice con la nostalgia tras su muerte o con la esperanza de su potencial vida). En tanto que la imagen tiene una propia materialidad, ajena a la materialidad del objeto auténtico, se activa un deseo del espectador que está ajeno también a ese objeto auténtico: esa incertidumbre en la imagen, la equivocidad del sentido de una grabación casera o una fotografía familiar (familia feliz, familia alienada, buenos vecinos, perversos vecinos) es parte de la constitución misma de la materialidad de la imagen.

Esto es algo que la película nos muestra: los múltiples trucos de la falta

de perspectiva, la necesidad de imágenes más nítidas, los múltiples trucos de Matthew para falsear imágenes que son muy verosímiles al momento, pero claramente artificiales una vez que sabemos que son falsas. Los problemas aquí son la capacidad tecnológica de falsear las imágenes, así como un deseo que tenemos hacia su recepción y lectura.

Con el descubrimiento del diario de Alice inicia la última parte de la película, que empieza a unir los hilos en una serie de repeticiones. Por fin nos enteramos qué es el lago Mungo y qué relación tiene con Alice. Meses antes se había ido a un campamento allí, y al regresar, su madre recuerda que no tenía su celular ni su brazalete favorito, a lo que no le dio mayor importancia. Los amigos muestran un video de esa noche en el campamento, donde aparece Alice enterrando su celular en las cercanías del lago.

Los Palmer viajan allí, encuentran el celular y el último video guardado: en un momento en que se encuentra sola, Alice graba con su celular una figura terrorífica que se acerca a ella. Es hasta que la tiene a pocos centímetros de distancia que notamos que la figura es ella misma, deformada como cuando fue hallada en el lago tras morir. Alice se va corriendo, alejándose de su propio cadáver, de lo que ella se convertiría unos meses después. Así, a Alice se le regresa una mirada desde una otredad bastante radical: ella misma muerta. Ese estado entre-dos-muertes es llevado a niveles delirantes: dos Alice, dos cuerpos, dos muertes. Ella lo entiende, pues parece estar al tanto de que las imágenes tienen una existencia material muy grande, una realidad que exceden a la vida de quien en ellas aparece, una dimensión que cohabita en nuestro mundo. Por eso ejecuta el funeral de la primera de las muertes al enterrar el teléfono, la muerte que ya llegó (en la imagen), a la espera de la que no ha llegado aún (la del cuerpo), precisamente el diálogo con el que abrió la película.

Hacia el final de la película, los Palmer han cerrado el traumático episodio y deciden mudarse. June sostiene una última sesión con el espiritista, que resulta ser un espejo de una de las sesiones con la joven. Se muestran ambas sesiones intercaladas: Alice narró que soñaba cómo su madre entraba a su habitación, pero ésta no la podía ver, como si no supiera que ella estaba allí; mientras que la madre cuenta que va a la habitación, y al abrir la puerta ya no hay nadie adentro. Una circularidad que continúa con el motivo del borramiento entre el antes y el después, Alice y la madre, dentro y fuera, viva y muerta.

Si bien todo aparenta cerrarse con esta edición que intercala narraciones

del mismo encuentro, pero desde la perspectiva de dos personas, la cinta regresa a su dimensión como película de terror en la última toma: aparece de nuevo la fotografía de la familia mudándose de la casa, tras haber sanado el dolor de la pérdida de Alice, sólo que ahora hacemos un zoom a una de las ventanas de la casa vacía, donde puede verse a la propia joven. Inician los créditos, y se van intercalando estas mismas fotografías y videos, pero genuinamente tocados por apariciones espectrales: en la foto que Matthew falsificó montando a la hermana en una esquina, sí aparece ella en el otro extremo del cuadro; en el video de los Whitters donde está Matthew usando la ropa de Alice, aparece Alice en otro lugar; en uno de los videos que Matthew nunca presentó como apariciones de su hermana, efectivamente ella está.

Así, la cinta nos recuerda que el tema principal no es la falseabilidad de las imágenes de archivo, sino la materialidad de la imagen misma para constituir, más allá de los medios e intenciones con las que se creó, una realidad propia.

A varios de los entrevistados se les pregunta si creen en fantasmas, a lo que responden con un no directo entre risas, o con un no dubitativo, como queriendo ocultar su afirmación. La reflexión que la película nos trae es que sí existen los fantasmas: no en su dimensión de seres espectrales, manifestaciones de otro plano donde habitan los muertos; más bien, los fantasmas habitan en las huellas que tenemos donde extendemos la vida de los muertos, mismas que a los vivos nos petrifican, y el vehículo privilegiado de este estado entre-dos-muertes, de acuerdo a *Lake Mungo*, es la materialidad fantasmagórica de la imagen, que no habita entre el objeto de la imagen y la imagen como objeto, sino entre *la-imagen-como-objeto-y-el-deseo-del-espectador*.

6. Conclusiones: entre-cine-y-cuerpo

En las tres películas se comparten preguntas similares: ¿qué relación guardan las cintas con los acontecimientos a partir de las cuales se configuraron? ¿Una cinta de video puede ser suficiente para señalarnos si lo que vemos es real o falso? ¿Una cinta de video puede funcionar como prueba de un crimen? ¿Una cinta de video puede ayudarnos a recordar más fielmente a un ser querido ya fallecido?

La respuesta a estas preguntas puede ser afirmativa en muchas

dimensiones. En su dimensión tradicional, el esfuerzo más importante del cine documental es ese intento de proveer una imagen tenga una relación directa y transparente con lo que estamos viendo. Los documentales, en su acepción más clásica, se erigen como esa voz de la astucia de la Razón en el cine, por suponerse como algo que sí tiene conexiones con el mundo más allá de la película, por lo que la causalidad de sus imágenes es un asunto esencial y definitorio. Mientras que el documental expositivo tradicional del discurso científico está enclavado en la causalidad de la imagen (la relación entre el objeto auténtico y la representación cinematográfica), una lectura más propia de la materialidad cinematográfica sería la mirada investida en la imagen, es decir, un deslizamiento del sentido del objeto auténtico al acto de ser parte de esa representación misma.

Esto es lo que parece proponerse en una película de terror que marca una especie de parteaguas en el *torture porn* a raíz de la enorme polémica que hubo a su alrededor y que podríamos considerar que cierra la década tanto cronológica como estéticamente. Se trata de *A Serbian film* (2009)²³: un exactor porno en problemas económicos acepta trabajar para un misterioso nuevo director. El actor es drogado y pierde la conciencia por tres días. Al despertar, va trazando sus pasos para ir recordando, *a través de una videocámara y lo ahí registrado*, las atrocidades de las que fue parte. No interesa tanto relatarlas (las razones de su prohibición en varios países ya las señalan), sino en especial preguntarse qué rol tiene la filmación aquí para la constitución de la memoria: es a través del dispositivo audiovisual que él recuerda lo que ha reprimido, es decir, *la cámara cinematográfica es una especie de prótesis del cuerpo y la memoria*.

Del otro lado de la moneda, se encuentra el segundo trabajo del mismo director serbio, su contribución a la película ómnibus *The ABCs of Death* (2012)²⁴, en la que *el cuerpo y la memoria se convierten en una prótesis del cine*. Se trata del segmento *R is for Removed*, en el que un misterioso hombre está esposado en un hospital, y de cuyo cuerpo le remueven pedazos de celuloide que van revelando y armando una película. Dos hombres visitan con frecuencia el lugar, y mientras esperan lo extraído durante el día, ven el famoso cortometraje de los hermanos Lumière, *La llegada de un tren a*

23 *A Serbian film*. Dir. Spasojević, Srđjan. Serbia: Unearthed films. Cine.

24 *The ABCs of Death*. Dir. Spasojević, Srđjan et. al. Estados Unidos: Magnet Releasing, 2013. Cine.

la estación de la ciudad (1896)²⁵, y en un momento uno de ellos se asusta al ver el tren acercándose (como en la curiosa, aunque apócrifa, leyenda). El paciente logra escapar en un punto, y llega a una estación de trenes, donde empieza a empujar uno de ellos. Ahí acaba el cortometraje.

Vemos aquí una posibilidad de reescritura de la naturaleza del cine. En su más poderosa acepción, el cine no supone simplemente la presentación de algo lejano en el tiempo o en el espacio (ver cómo era el mundo antes o cómo es un país lejano hoy), ni supone simplemente una especie de demostración de nuestras propias fantasías (sean estas de fobias, de dramas, eróticas o monstruosas). Quedarse en este nivel de discusión, del cine como algo que habita entre el objeto y su representación, sería no reconocer el poder del hecho cinematográfico en tanto tal, que como Alain Badiou ya explicó²⁶, supone un acontecimiento filosófico por tres razones: 1) porque supone un momento en que se tiene que hacer una *elección*, entre-dos-posibilidades, de la que no podemos recular o ignorar; 2) porque nos recuerda la *distancia* que hay entre el poder y la verdad, entre-dos-espacios que no tienen medida común; y 3) porque nos señala la *excepción* que desestabiliza la vida ordinaria, el momento de ruptura, entre-un-antes-y-un-después en el que nos vemos forzados a afrontar las consecuencias del acontecimiento.

De ese modo, el falso documental podría supone un acontecimiento filosófico si lo entendemos como una *excepción* que desestabiliza el edificio documental, como esa heterotopía que marca una *distancia* imposible de surcar con la ficción y con el documental (y que demuestra los límites de la hipótesis del tercer espacio), y que por ello nos fuerza a *elegir*: entre el mundo de los objetos y su representación como una posibilidad asentada en la fantasía de una realidad objetiva, o entre la materialidad de la representación y mi deseo como espectador, posibilidad asentada en una ética frente al material; o para ponerlo en términos de aquella leyenda del tren que se acerca a la estación en la primera función pública de cine, entre asombrarnos con la llegada de un tren o asombrarnos con *La llegada del tren*.

25 *La llegada de un tren a la estación de la ciudad*. Dir. Lumière, Auguste y Lumière, Louis. Francia: Société Lumière, 1896. Cine.

26 Badiou, Alain: *Pensar el cine 1: imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires: Manantial, 2004. Impreso, pp. 23-27.

7. Bibliografía

Aguilar Alcalá, Sergio J. "El espectáculo, la cámara, la autoría y la vigilancia en el *found footage*". *Contratexto. Revista de la Facultad de Comunicación*, no. 34, 2020a, pp. 21-49. Impreso.

Aguilar Alcalá, Sergio J. "Del falso documental a lo falso de los documentales: el falso documental como síntoma del documental". *adComunica. Revista científica de estrategias, tendencias e innovación en comunicación*, no. 19, 2020b, pp. 41-59. DOI: 10.6035/2174-0992.2020.19.4

Badiou, Alain: *Pensar el cine 1: imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires: Manantial, 2004. Impreso.

Bradley, Laura. "This Was the Decade Horror Got "Elevated". *Vanity Fair*, 17 Septiembre 2019, www.vanityfair.com/hollywood/2019/12/rise-of-elevated-horror-decade-2010s. Accedido 2 Mayo 2022.

Currie, Gregory. "The Representation of Experience in Cinema". Subjectivity. Filmic Representation and the Spectator's Experience. Ed. Dominique Chateau. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011, pp. 41-51. Impreso.

Ehrlich, David [en línea]. "The Evils of 'Elevated Horror'". *IndieWire Critics Survey*. IndieWire, 25 Marzo 2019, <https://www.indiewire.com/2019/03/elevated-horror-movies-us-1202053471/>. Accedido 2 Mayo 2022.

Foucault, Michel. "Espacios otros". *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, no. 9, 1999, pp. 15-26. Universidad Autónoma Metropolitana. México. Impreso.

Gislason, Lor. "Why Elevated Horror Is an Unnecessary and Elitist Term". *Horror Obsessive*, Septiembre 2021, <https://horrorobsessive.com/2021/09/04/why-elevated-horror-is-an-unnecessary-and-elitist-term/>. Accedido 2 Mayo 2022.

Hills, Matt. "Cutting into Concepts of "Reflectionist" Cinema? The Saw franchise and Puzzles of Post-9/11 Horror". *Horror After 9/11. World of Fear, Cinema of Terror*. Ed. Aviva Briefel y Sam J. Miller. Austin: The University of Texas Press, 2011. pp. 107-123. Impreso.

Lacan, Jacques. *Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1987.

Rhodes, Gary D. y Springer, John Parris: "Introduction". *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. Ed. Gary D. Rhodes y John Parris Springer. Jefferson: Mcfarland & Co., 2006. pp. 1-9. Impreso.

8. Filmografía

Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan. Dir. Charles, Larry. InterCom y Netflix, 2006. Cine.

I'm still here. Dir. Affleck, Casey. Estados Unidos: Magnolia Pictures y Netflix, 2010. Cine.

La llegada de un tren a la estación de la ciudad. Dir. Lumière, Auguste y Lumière, Louis. France: Société Lumière, 1896. Cine.

Lake Mungo. Dir. Anderson, Joel. Australia: Arclight Films, 2008. Cine.

Mermaids: The Body Found. Dir. Bennett, Sid. Estados Unidos: Discovery Communications y Animal Planet, 2012. Cine.

No Men Beyond This Point. Dir. Sawers, Mark. Canadá: Samuel Goldwyn Films, 2015. Cine.

A Serbian film. Dir. Spasojević, Srđan. Serbia: Unearthed films. Cine.

S&Man. Dir. Petty, J. T. Estados Unidos: Magnolia Pictures, 2006, Cine.

The ABCs of Death. Dir. Spasojević, Srđan et. al. Estados Unidos: Magnet Releasing, 2013. Cine.

The Poughkeepsie Tapes. Dir. Erick Dowdle, John. Estados Unidos: MGM Distribution Co. y Orion Pictures, 2007. Cine.

“SABER LEER, SABER VER”: ENSAYO SOBRE LA CEGUERA

Marcela Croce, Universidad de Buenos Aires, Argentina.

María José Rossi, Università degli Studi di Torino, Italia.

Recibido: 2022-02-05

Aceptado: 2022-06-27

Resumen:

El artículo toma como punto de partida las películas *El lector* de Stephen Daldry (2008) y *La ceremonia* de Claude Chabrol (1995). El objetivo es mostrar cómo el desenlace trágico, en ambas tramas, tiene su origen en la incapacidad de leer de sus protagonistas. Esa incapacidad no remite a una simple ceguera, tampoco se trata solo de analfabetismo. El supuesto es que la fatalidad se desencadena, en un caso, por no poder leer una situación y atenerse a la literalidad de lo dicho; en el otro, por ignorar los detalles que permiten comprender el todo. Si *El lector* muestra cómo algunos proyectos políticos demenciales pudieron ser llevados a cabo por la complicitad ingenua de los que no alcanzan a descifrar su papel en el mundo, la arquetípica ignorancia burguesa de clase en *La ceremonia* imposibilita leer las huellas del resentimiento de los sectores subalternos. El resultado en ambos casos es la cerrazón de los mundos, su incompreensión mutua, el aislamiento de los protagonistas y la muerte, tanto de los individuos como de lo común.

Palabras clave: lectura, literalidad, visión, ceguera, tragedia.

Abstract:

The article takes as its starting point the films *The Reader* by Stephen Daldry (2008) and *The Ceremony* by Claude Chabrol (1995). The aim is to show how the tragic outcome, in both plots, has its origin in the inability of their protagonists to read. This disability does not refer to simple blindness, nor is it just illiteracy. The assumption is that fatality is triggered, in one case, by not being able to read a situation and stick to the literal meaning of what was said; in the other, for ignoring the details that allow us to understand the whole. If *The Reader* shows how some insane political projects could have been carried out by the naive complicity of those who are unable to decipher their role in the world, the archetypal bourgeois class ignorance in *La ceremonia* makes it impossible to read the traces of resentment of the subaltern sectors. The result in both cases is the closure of the worlds, their mutual misunderstanding, the isolation of the protagonists and the death of both individuals and the common.

Key words: reading, literality, vision, blindness, tragedy.

1. Introducción

La cuestión acerca de la posibilidad o de la imposibilidad de leer, de capturar o desviar el sentido, de interpretar unos signos o silenciarlos, de traducir un texto o velarlo, de descifrar una partitura social o que ella se retraiga y permanezca muda, han sido motivos filosóficos densamente explorados. También la literatura y el cine han sabido incursionar por esas lides en sabia complicidad. Pero los lenguajes con que esos diferentes registros abordan la cuestión rehúsan la pureza: mientras que la filosofía elabora visuales alegorías, el cine ensaya tramas sensibles sobre escrituras previas; al trazo escrito pero silente sobreimprime imágenes elocuentes. Desde los prisioneros habitantes de las profundidades de una gruta —obligados, sin saberlo, a percibir sombras y ecos, y a los que Platón señala el camino del ojo para su liberación¹—, a los príncipes

1 La famosa alegoría de la caverna de Platón es, en efecto, una narración que refiere las dificultades que entraña la visión (el conocimiento), los obstáculos pedagógicos que el principiante encuentra en su camino a la verdad y los desafíos políticos que supone llevar la

de Hobbes — a los que el filósofo pone a disposición su *Leviatán* para que aprendan a leer el corazón de los hombres leyendo en el propio² —, no hay texto filosófico inaugural que no sugiera una indicación que ilumine el rumbo del pensar recién emprendido; un consejo para que la interpretación torne productiva la travesía y no se estrelle o devenga hueca; el señalamiento de una manera nueva de indagar.

Tampoco hay filme que se precie de tal que no sea al mismo tiempo una reflexión acerca de lo que implica ver. Porque eso es lo que acecha al incapaz, al analfabeto, al ciego: la pérdida de sí, la locura e incluso la muerte. Una mala lectura, que no se opone necesariamente a una lectura “correcta”, supone efectos catastróficos para el que persiste en ella. Y no es que haya una única manera de leer, de recolectar los frutos del logos. El peligro es permanecer obstinadamente ciego frente a lo que ocurre “delante de los propios ojos”.

Nos proponemos examinar cómo se articulan la visión y la ceguera; a qué conduce la imposibilidad de desciframiento, ya sea debido a la obstinación, al encuadre que da una cierta posición social (las típicas “anteojeras” de clase), o al clima de una época que se sirve de sus ciegos para llevar a cabo sus cometidos. La película *El lector* de Stephen Daldry (2008)³, basada en la novela homónima de Bernhard Schlink, y *La ceremonia* de Claude Chabrol (1995)⁴, inspirada en *Un juicio de piedra*, de Ruth Rendell, pero cuyo título reenvía a *Las criadas* de Jean Genet, nos muestran las vicisitudes y la fatalidad en la que incurren aquellos que se encuentran incapacitados para leer. No es cuestión de clase social: la ceguera no hace distinciones. El recorrido — como habrá de demostrársenos a nosotros, lectores de esos textos y de

luz a quienes aún permanecen a oscuras: “¿Y al llegar a la luz, podrán sus ojos deslumbrados distinguir uno siquiera de los objetos que nosotros llamamos verdaderos?”, inquiriere casi con ingenuidad el aprendiz (Platón. *La República*. Buenos Aires: Eudeba, 1988. Impreso. p. 383). Los tres planos (saber, pedagogía y política) se superponen a través de un lenguaje altamente alegórico y rico en imágenes. Véase Platón (1988). *La República*, Buenos Aires, Eudeba.

2 «Quien ha de gobernar una nación entera debe leer, en sí mismo, no a este o aquel hombre, sino a la humanidad». Véase Hobbes, Thomas. *Leviatán*. México D.F.: FCE. Impreso, p. 5.

3 *El lector*. Dir. Stephen Daldry. Estados Unidos y Alemania: The Weinstein Company, 2008. Cine.

4 *La ceremonia*. Dir. Claude Chabrol. Francia y Alemania: Argentina Video Home, MK2 Diffusion et al., 1995. Cine.

esos filmes —, exige, como regla primera, el apartamiento de la literalidad. En esto nos preceden, desde luego, los primeros en darnos a leer de una manera no convencional: Nietzsche, Marx y Freud⁵. Ellos nos enseñaron, no a necesariamente a leer *sospechando*, sino a detectar las fantasmagorías que rodean los objetos y las personas que están, simplemente, ahí.

2. *El lector*

La primera escena significativa de *El lector* aparece con Michael mirando por la ventana. La apelación a la ventana o a la puerta es un motivo recurrente en la plástica: baste recordar la serie de mujeres mirando por la ventana de Edward Hopper (cfr. *Morning sun*, 1952), o *El cerrojo* (1776-79), de Jean-Honoré Fragonard. En el cine, ambos recursos sugieren el paso de un mundo a otro, un tránsito de una condición a otra, o una cierta manera de ver. Transparente o velado, el vidrio de una ventana puede o no facilitar la visión, tornarla difusa, interponer opacidades. Los cortinados, con sus pliegues y fruncidos, colaboran en la tarea. Clausurar o habilitar atañe en cambio al cerrojo, mientras que el marco recorta el campo de la visión, circunscribe los límites de lo legible, decreta lo que queda fuera. Los objetos en el cine ingresan portando funciones precisas. En *Ventana sobre calle*⁶, Jacques Rancière señala que aprender a ver es aprender a sustraer la mirada de su ejercicio habitual, suprimir la distancia, salir a la calle, perderse en el afuera. Para ello es necesario abrir ventana, trasponer la puerta, pasar la frontera que separa y conecta interior y exterior. Exterior que puede ser amenaza o promesa.

La ventana transporta a Michael a un espacio otro y a un tiempo pretérito en el que haber traspuesto el umbral de lo permitido posibilitó una experiencia que tendrá efectos duraderos. Inútil cerrarla de un golpe: la vista del tranvía precipita los recuerdos del encuentro con Hanna en plena pubertad, del descubrimiento del amor y del mundo femenino: el vapor de la plancha caliente sobre el corpiño, el roce de la media de seda sobre la

5 Foucault, Michel. Nietzsche, Marx, Freud. Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 1965. Impreso.

6 Rancière, Jacques. "Ventana sobre calle". *Los bordes de la ficción*. Buenos Aires: Edhasa, 2019, pp. 47-58. Impreso.

pierna, el tenue cortinado que separa el exterior de la bañera de porcelana. Pero lo que diferencia esos encuentros de otros que esconden el secreto de una pasión entre un joven y una mujer madura, no es tanto el erotismo de los cuerpos sino el de la lectura: Hannah le pide a Michael que le lea los textos que estudia en la escuela: la *Odisea* de Homero, *Emilia Galotti* de Lessing, *La dama del perrito* de Chéjov, *Las aventuras de Huckleberry Finn* de Mark Twain y *Las siete bolas de cristal*, cómic del dibujante belga Hergé. El cuerpo de los textos se confunde con el de los protagonistas imbricando unos con otros.

El listado del aula acarrea resonancias canónicas: indiscutibles en *La Odisea*, más sesgadas en Lessing (que implica desplazar a Goethe de la centralidad alemana, potenciada durante el Tercer Reich), recortadas al orden eslavo en Chéjov, desenfadadas en Mark Twain (quien denuncia con tono socarrón los atropellos norteamericanos, sean esclavistas o colonialistas), francamente nazis en Hergé. El dibujante belga, simpatizante del nacionalsocialismo y del rexismo —tras sus inicios en los *boy scouts*, cuyos principios impregnan las aventuras de su personaje más famoso, Tintín, debe interrumpir las entregas de *Las siete bolas de cristal* cuando el avance aliado sobre Bélgica cierra el periódico *Le Soir* en el que se publicaba. A esta circunstancia histórica conviene agregar un interrogante ineludible: ¿Miraba Hanna siquiera los dibujos de la historieta, contribuía siquiera con su mirada a algún modo de decodificación del impreso, o se abstenía de cualquier intervención visual para mantenerse en la fascinación secular de escuchar el relato oral en la voz de Michael?

Las novelas trasportan la imaginación de la mujer a otros mundos. Mundos diferentes de aquel en que transcurre el tiempo del trabajo, donde la tarea repetitiva de picar boletos, o de abrir y cerrar siempre las mismas puertas y ventanas, se distingue de las acciones nobles llevadas a cabo por Odiseo, que atraviesa mares y libra verdaderas batallas. La literatura posibilita emociones de las que su propia vida carece, la hacen viajar de una manera diferente al que puede hacerlo el tranvía, que siempre circula por los mismos lugares. En eso consiste la magia de la ficción literaria: en dotar a la imaginación de un material ausente en la vida prosaica. En este punto, tanto la novela de Schlink como la película de Daldry insisten en una concepción de la literatura como evasión que, al tiempo que posibilita la lectura inocente que le atribuyen a la analfabeta, liberan a los textos de todo vínculo con lo referencial.

Pero la posibilidad de que las compuertas entre los mundos permanezcan

cerradas, que los cerrojos clausuren su mutua compenetración, es un peligro que acecha. El primer momento que verifica semejante riesgo, es cuando Michael encuentra a Hanna en su función de inspectora de tranvías. El joven que descubre la dimensión de la fantasía para la mujer enajenada en un trabajo rutinario, es también quien asiste a las revelaciones dolorosas sobre la opacidad de la amada que se volverán directamente brutales cuando la relación haya concluido. La ausencia de mediaciones no solo mantiene inconexos los mundos (el mundo “real” y el mundo “literario”), sino que inhabilita a la sensibilidad para servirse de la razón (que le procura “ojos”), e inhabilita, a su vez, a una razón que, sin la carnadura que le prestan los sentidos, permanece obstinada y vacía. Cuando la imaginación permanece al margen de los acontecimientos del mundo “real”, cuando ella es incapaz de atravesar sus barreras, de leer los signos, no es impensable que el destino se encarnice con sus víctimas: tal el espíritu de la tragedia, de Edipo en adelante (que se arranca los ojos porque fue incapaz de “ver”).

La brecha entre los mundos suele presentarse en modo descarnado. El juicio contra ex agentes de las SS, a las que se acusa de haber dejado morir a 300 mujeres durante el incendio de una iglesia, pone a Hanna en el centro de la escena. Para Michael, ese juicio representa el encuentro con la verdad desnuda y con Hanna, la amante sensible y áspera, la que lo asistió, la que lo inició en los secretos del amor, la que lloraba con las historias tristes. ¿Cómo es posible? Los interrogantes se precipitan. Allí está ella, al igual que Eichmann, el funcionario nazi de las SS, según lo describe Hannah Arendt, quien durante todo el tiempo «se esforzó tenazmente en conservar el dominio de sí mismo»⁷. También ella aparece digna y erguida. Nunca pierde el dominio de sí. Los paralelismos con aquel personaje extraditado desde la Argentina que la filósofa describe en su libro son palpables. «Eichmann siempre había sido un fiel cumplidor de las leyes», nos dice, su criminalidad solo era retroactiva. También Hanna es premiada con un ascenso por cumplir con su trabajo. Es el momento en que desaparece, en el que, entre su vida y la del futuro abogado, se abre un abismo.

Hanna cumplió con “diligencia y meticulosidad” las órdenes que le impartían a fin de mantener “el orden”, según sus propias palabras. Tanto ella como Eichmann aceptaron sus respectivos puestos por las

7 Arendt, Hannah. *Eichmann en Jerusalén. Un estudio acerca de la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen, 2003. Impreso, p. 8.

posibilidades que se les ofrecía de trabajo y ascenso, no por la finalidad a la que respondían. Ambos ignoran por igual las razones de los otros: «Un defecto más determinado, y también más decisivo, del carácter de Eichmann era su incapacidad casi total para considerar cualquier cosa desde el punto de vista de su interlocutor»⁸. El diálogo, que no es otra cosa que la circulación del logos (de las razones, argumentos, opiniones), entre inter-locutores, confronta siempre con la alteridad, con un otro.

Hanna nunca pierde el dominio... excepto cuando llega el momento en que debe admitir lo que la avergüenza: su incapacidad para leer, ser una analfabeta. Pese a que su caligrafía no coincide con la del informe, prefiere confesar su autoría, por lo que es sentenciada a cadena perpetua. El descubrimiento de su analfabetismo es toda una revelación para Michael, que a partir de allí ata cabos, recupera aquellos indicios que le permitirán, retroactivamente, reconstruir toda la historia. Graba entonces en cintas magnetofónicas los libros que solía leerle y se los envía a la cárcel. A partir de estos intercambios, ella aprende a leer y escribir. Sin embargo, contra lo que puede parecer a primera vista, el analfabetismo de Hanna no tiene que ver con no poder deletrear y asignar un significado a las letras. Hanna es, aún en el presente, incapaz de leer una situación, de interpretar *signos* y ver más allá de lo que ocurre frente a sus narices. Eso conduce a suspender, correlativamente, la posibilidad de una comprensión efectiva de la ficción por parte de ella. Su interés por los libros responde a la situación misma de lectura más que a las historias relatadas. Si antes se insinuó que la supresión de la vista la llevaba a rescatar el carácter puramente auditivo que promueve la narración oral, ahora urge reponer las condiciones de lectura como el momento en el que Hanna recibe la mayor atención por parte de Michael. El título original de la novela, *Der Vorleser*⁹ (el que lee en voz alta), explicita que la actitud de Michael es la de leer para otro; el español carece de tal distinción. Podría especularse, asimismo, que la lectura en voz alta procura clarificar el sentido para el mismo que lee: baste recordar la sorpresa de San Agustín al percibir que su maestro Ambrosio no pronunciaba las palabras que leía, como si la ausencia de voz implicara una pérdida semántica.

8 *Ibid.*, 34

9 Schlink, Bernhard. *El lector*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1997. Impreso.

De esa tendencia al entendimiento literal, se sigue la obediencia.

Cabe discutir, no obstante, la expresión “literalidad”. Dado que la letra es un modo convencional de graficar el lenguaje (el cual, a su vez, es una convención sobre el mundo a conceptualizar), o bien no existe lectura literal, o bien la literalidad es el modo de comprensión más exacto. En verdad, el problema de Hanna se desarrolla entre el lenguaje denotativo de las instrucciones y el lenguaje connotativo de la imaginación. La fe en la denotación, como se sabe, es una superchería cuya única eficacia radica en la resistencia a contrastar ese sentido único con el referente al cual designa. La experiencia que desbarata la denotación como sentido claro e indiscutible es la desaforada empresa de *Bouvard y Pécuchet*, los copistas creados por Gustave Flaubert para descalabrar el proyecto de la *Enciclopedia* con sus recetas supuestamente científicas y sus instrucciones ufanamente infalibles. Hanna nunca comprendió que fue reclutada como guardiana para el cumplimiento del proyecto nazi de exterminio¹⁰; solo pudo ver su parte y entender literalmente la orden que debía ejecutar, pero fue incapaz de identificar los indicios que le hubieran permitido detectar el horror al que estaba siendo convocada. «Y usted, ¿qué hubiera hecho?», le espeta a un juez atónito que no llega comprender la lógica desde la cual la acusada razona. Y es que, en sentido estricto, los indicios solo lo son para el que persigue una verdad (detective), o quiere reconstruir un mundo (arqueólogo). Los indicios adquieren tal carácter cuando caen bajo el dominio de una mirada organizadora. La película permite comprender así cómo algunos proyectos demenciales pudieron ser llevados a cabo por la complicidad ingenua de los que ignoran (como Hanna) o por la

10 Esta es la diferencia con Eichmann, que *sí sabía*. «No, Eichmann no era estúpido. Únicamente la pura y simple irreflexión —que en modo alguno podemos equiparar a la estupidez— fue lo que le predispuso a convertirse en el mayor criminal de su tiempo. Y si bien esto merece ser clasificado como ‘banalidad’, e incluso puede parecer cómico, y ni siquiera con la mejor voluntad cabe atribuir a Eichmann diabólica profundidad, también es cierto que tampoco podemos decir que sea algo normal o común. No es en modo alguno común que un hombre, en el instante de enfrentarse con la muerte, y, además, en el patíbulo, tan solo sea capaz de pensar en las frases oídas en los entierros y funerales a los que en el curso de su vida asistió, y que estas ‘palabras aladas’ pudieran velar totalmente la perspectiva de su propia muerte. En realidad, una de las lecciones que nos dio el proceso de Jerusalén fue que tal alejamiento de la realidad y tal irreflexión pueden causar más daño que todos los malos instintos inherentes, quizá, a la naturaleza humana. Pero fue únicamente una lección, no una explicación del fenómeno, ni una teoría sobre el mismo». Op. cit. *Eichmann en Jerusalén. Un estudio acerca de la banalidad del mal*, p. 172.

aquiescencia nihilista de los que saben (como Eichmann).

La historia de amor que acompaña este periplo no es simplemente el anzuelo que nos permite involucrarnos en lo importante: los hechos más aberrantes de la historia no se hicieron solos, no son solo obra de gente desquiciada o perversa, sino que han contado con la colaboración de miles de voluntades ciegas. Pues Hanna, finalmente, gracias a ese único hilo que la conecta a lo más vivo de su pasado, supera su analfabetismo. Aprende a leer en el encierro e intenta un intercambio epistolar que fracasa, ya que a él no responde. Pero su aprendizaje apenas sirve al fin de conectarla con el muchacho, ya crecido, que se acerca a ella para asistirle. Ni siquiera en el juicio que se lleva a cabo entiende demasiado, lo que es aprovechado por las otras acusadas (que leen mejor) para cargar sobre ella sus responsabilidades y sus culpas. Nadie que entiende *algo* puede testificar contra sí misma.

Para Michael, esta incompreensión implicará el alejamiento definitivo de quien representara el despertar a la sexualidad y, por qué no, al amor -¿acaso no está pendiente de ella hasta el final?-. Aquello que lo llevó a especializarse en el derecho de las víctimas del holocausto, que lo metió de lleno en el dilema que implica ser una “buena persona” con los propios (buen padre, buen vecino, buen amigo) y sin embargo ser, al mismo tiempo, un criminal, no se desata. De hecho, él se reservó el dato de que ella era analfabeta. Al asistir al juicio, vacila sobre si revelar o no esta circunstancia, e incluso consulta el tema con un profesor que le pide que no cometa los mismos errores que la generación mayor cometió cuando se encontró con la implacabilidad del nazismo. Michael pretende ser hasta tal punto un buen ciudadano que, contra la regla que indica que el acusado debe tener la mejor defensa, obtura el punto que podría mitigar el castigo y volverlo más equitativo al distribuirlo entre todas las implicadas. Mal abogado, a costa de ser el buen ciudadano que clama por el castigo al nazismo. La valentía de Arendt, al subrayar que a Eichmann no se lo podía acusar más que de sus propios crímenes, no de todos los cometidos por el nazismo al haber hallado el chivo expiatorio, es pura cobardía de Michael, que transgrede una norma ética para satisfacer el afán de “corrección” por parte de la nación culpable. A Arendt la preocupaba que el Estado de Israel se fundara sobre una ética de la venganza; Michael prefiere evitar cualquier atenuación de un crimen aberrante para no mitigar el horror, aunque se cometa la injusticia contra la que previene Arendt. Esa superposición avasallante, esquiva al buen sentido, renuente a la lógica, no consigue resolverse diaporéticamente, como pedía el filósofo macedonio: Hanna sigue mostrando su obcecación.

«Los muertos, muertos están», llega a decir, palabras más, palabras menos. «Nada hay que pueda hacerse». Y, sin embargo, sí: el pasado puede rehacerse cada vez. La escandalosa contradicción llega a ser intolerable: la persona capaz de asistir, de conmoverse con el arte, de percibir el llamado de la piel de un joven anhelante de contacto afectivo, es incapaz de reconocer la atrocidad en la que participó. La aporía aristotélica: ser una buena persona y a la vez un mal ciudadano; o la kantiana: ser un demonio en la interioridad y a la vez un ciudadano obediente y eficaz, estallan en la cabeza y en el corazón de Michael.

Tampoco encuentra esa resolución en la hija de la mujer cuyo testimonio desgarrador sirvió en el juicio para condenar a Hanna: si la visita, muchos años después, es con la aspiración de que sabrá reconocer, en el gesto casi pueril de su antigua victimaria, las huellas sensibles de ese don de ayudar a los otros, de socorrer a cualquiera, no importa a quién. Pues, en efecto, esos dineros celosamente guardados por Hanna durante su cautiverio, no estaban destinados a nadie en particular; es «el muchacho» (apelativo con que Hanna subraya la ausencia de nombre *propio*, que era él pero que podía ser *cualquier* otro) el que sabrá el mejor destino para ellos. Pero la víctima no sabe reconocer a esa otra víctima cuyos pequeños ahorros, guardados en una vieja cajita de metal, se le tienden como una ofrenda llegada del más allá. El primer plano del rostro de la mujer revela unos ojos inexpresivos incapaces de ponderar el trasfondo de ese gesto inútil. El desprecio de esos billetes insignificantes, que contrastan con la opulencia de la casa en la que vive, quiere subrayar la legitimidad del rencor, aunque concede quedarse con la cajita. No por su conexión con la donante, sino con la infancia *propia*. La secreta expectativa de nuestro protagonista: de que las *mediaciones necesarias* que sirven para conectar los mundos entre sí y habilitar los pasajes entre sensibilidad y razón, se realicen, se ve doblemente frustrada. Los mundos permanecen ajenos y sordos entre sí, la sensibilidad queda petrificada, la razón naufraga en su intento por alcanzar la justicia. Cada cual permanece ensimismado, encerrado en sí mismo, no hay ventanas que conecten con el afuera, con los otros y sus razones, con los otros y su sensibilidad. Pero en lo que respecta a Hanna, esta desazón es aún más lacerante. Hasta el final, Michael espera que el largo cautiverio haya servido a la reflexión: sin embargo, los ojos petrificados de la mujer que conoció están lejos de revelarle alguna profundidad. Son apenas dos esferas celestes llenas de niebla. Por eso se retira desilusionado. En su cautiverio, y pese a haber aprendido a leer, ella sigue como ciega, sigue

sin ver. Su aprendizaje la conectó con aquel muchacho que le abrió una ventana a historias de aventuras, pero siguió sin conectarla con el mundo, con su lógica y su justicia. De ahí el suicidio, su “solución final”.

3. La ceremonia

La miopía o la incapacidad de leer una situación, a la que se agrega el tópico de la lucha de clases, es asimismo tema de *La ceremonia*, de Claude Chabrol. Como Hanna, Sophie, mucama de la familia Lelièvre, es analfabeta; su amiga Jeanne es en cambio una gran lectora, pero las claves de desciframiento de ese mundo libresco le son ajenas: desconoce tradiciones, autorías, criterios de selección. No ve más allá de la letra. Amparadas en el secreto, ambas recorren la enorme biblioteca de la familia en ausencia de esta, pero ese laberinto ilustrado les resulta extraño, imponente y mudo: la biblioteca no es más que un representante de la “alta cultura” que sirve para mostrarles que hay una parte del mundo al que no tienen acceso. No obstante, antes del final sangriento en que ese espacio es blanco de los disparos de escopeta de las dos mujeres —lo mismo que la familia Lelièvre en pleno—, hay ciertos merodeos por la zona de acumulación y resguardo de los libros. Primero, el de Sophie, que no se anima a entrar y evita limpiar ese cuarto de la casa, tal vez aterrorizada por lo que puedan contener los ejemplares cerrados (es significativo que nadie lea en la casa, pese a la profusión libresca). Luego, el de Jeanne, quien con un desenfado excesivo, entra a la habitación y se sirve un texto de Louis-Ferdinand Céline, el escritor más maldito de la literatura francesa del siglo XX, que redujo los horrores del antisemitismo al recuento desapegado, grotesco y despectivo que anticipa el título *Bagatelles pour une massacre* en 1937. No obstante, Jeanne toma el libro previo, *Voyage au bout de la nuit*, exclusivamente porque el apellido del autor coincide con el nombre de su madre.

Pero es la arquetípica ignorancia de clase de los Lelièvre la que en este caso los va a llevar al desenlace trágico: incapaces de leer el comportamiento humano, no solo no ven el odio contenido de la empleada estampado en su cara pétrea, sino que se empeñan en imaginar que el mundo carece de él. Es su alegre y despreocupada frivolidad, desatenta de los detalles y de los gestos que pueden indicar desprecio o insensibilidad —la que exige de Sophie la atención de la fiesta de cumpleaños de la hija de la familia, Melinda, que coincide con el mismo aniversario de la mucama a quien nunca se le

pregunta ningún dato (lo que, dicho sea de paso, mantiene a los patrones en la ignorancia del crimen previo de la muchacha) —, la que los va a llevar a la muerte. Si los estamentos a los que está vedado el acceso a la mínima instrucción son incapaces de acceder a la cultura escrita, o solamente la emplean para conocer intimidades y desencadenar chantajes a partir de las mismas como hace Jeanne al interceptar la correspondencia en la oficina de correos en la que trabaja, los representantes de la burguesía ignoran las fantasmagorías que habitan tras la mercancía a la vez que carecen de la habilidad de descifrar los sentimientos de los otros. La brecha entre los mundos es tal que entre ellos solo puede haber desacuerdo, incompatibilidad radical. Una frase del señor Lelièvre sintetiza magistralmente la distancia entre la alta cultura y la incultura en dos de sus manifestaciones: «Una no sabe leer y la otra lee demasiado».

No es otro el motivo en la obra de Jean Genet, cuyas protagonistas utilizan el término «ceremonia» para referirse al ritual sacrificial en que juegan alternativamente a ser la Señora y la Criada en los aposentos sagrados y prohibidos de la dueña de casa. La concepción ceremonial y la circularidad de las situaciones que quedan asociadas al ritual o al juego es la característica dominante del Teatro del Absurdo, formulación dramática que alcanzó su apogeo durante la segunda posguerra. Así como la lengua francesa dio cobijo a tales alternativas escénicas (son notables los casos de Eugene Ionesco, dramaturgo rumano que escribía en francés, y de Samuel Beckett, escritor irlandés que empleó el francés tanto en teatro como en novela), el marginal Genet despliega en ella las estrategias con las que pone en escena las figuras que integraban la crónica roja de los diarios, tales las hermanas Papin convocadas por *Les bonnes*¹¹.

La ceremonia es pues la trasposición simbólica de la relación ama-criada en la que, a través de un fascinante intercambio de máscaras y juego de

11 Aunque Francia fue espacio privilegiado para el desarrollo del Teatro del Absurdo, que se expande luego por la zona anglófona, hay obras próximas al género en América Latina que resultan previas a su eclosión europea. En esa línea se ubica *Falsa alarma* de Virgilio Piñera, quien ya con *Electra Garrigó* (1942) se había anticipado a la otra vertiente que desarrolló el teatro francés por esos años, la de reactualización de obras clásicas como la practican Jean-Paul Sartre, Albert Camus y Jean Anouilh. En Estados Unidos, entre los 50 y los 60, esas formulaciones ofrecen sus mejores productos con Albee, Edward. *Who's afraid of Virginia Woolf?* Estados Unidos: Broadway - Billy Rose Theatre, 1962. Teatro. Obra llevada al cine por Mike Nichols, insiste en el papel del juego como articulador de una obra sostenida en la crueldad de las relaciones humanas.

espejos, las protagonistas proyectan su amor-odio a la Señora y la repulsa hacia su propia condición: «Quisiera ayudarte. Quisiera consolarte, pero sé que te doy asco. Te repugno. Y lo sé porque tú me das asco. Quererse en la repugnancia no es quererse»¹². Genet muestra, a través del juego aparentemente inocente, pero en verdad severamente vengativo de las sirvientas, las ambigüedades y contradicciones que inhiben las posibilidades de entendimiento o de “consenso” entre las clases; los secretos y artilugios que circulan al interior de lo que se veda; las identificaciones y rechazos que signan las relaciones entre los estamentos. Genet atribuye al mundo señorial la misma incapacidad que tiene la familia Lelièvre de leer las huellas del resentimiento en las criadas. Como en la película de Chabrol, los dos mundos sociales son irreductibles; las criadas fracasan en su intento de dar muerte a la señora y de enviar a la cárcel al amante de esta, y son a la vez las víctimas de su propio juego.

Los aspectos de *Las criadas* que repercuten en *La ceremonia* no se limitan a la escenificación ni al carácter reiterativo de la conducta, ya declarado en la elección del título. El papel del ama se reproduce casi sin fisuras, de modo que a la señora Lelièvre se le puede aplicar la caracterización que le adosa Jean-Paul Sartre a la patrona de *Les bonnes*: «Con relación a las dos sirvientas, la señora representa la indiferencia despiadada. No es que las desprecie o las maltrate: *es buena*. Encarna el Bien social y la Buena Conciencia y los sentimientos ambivalentes que las sirvientas experimentan por ella manifiestan los que Genet experimenta con respecto al Bien»¹³. La extrema cortesía de la señora, que deja una nota de pedido — inútil, para la analfabeta — rebosante de consideración («Por favor, ¿podría plancharme el *tailleur*?») se vuelve agresiva por el mismo soporte del papel que Sophie no logra descifrar. Casualmente la recoge del piso la joven Melinda y la lee en voz alta, lo que si resuelve la amenaza inmediata de la situación no atenúa la incomunicación persistente. La hija es la gran decodificadora: provista de un saber mecánico — acaso intuitivo, pero que le otorga cierta independencia de movimientos —, auxilia a Jeanne con su Citroën vetusto y mísero, lee la revista femenina que trae un test absurdo para entablar un diálogo con Sophie en la soledad de la mansión y descubre que los

12 Genet, Jean. *Las criadas*. Madrid: Alianza, 1983. Impreso, p. 52.

13 Sartre, Jean-Paul. *San Genet, ¿comediante o mártir?* Buenos Aires: Losada, 2003. Impreso, p. 714.

anteojos de la mucama son lentes de sol que subrayan lo mismo que ella se empeñaba en disimular.

La señora, dirá Sartre, es relativa respecto de su marido y absoluta en relación con las criadas. La señora Lelièvre está menos adosada a su esposo, pero lleva las de ganar tanto ante Sophie como ante Jeanne, quien sigue resentida por un episodio contingente de la juventud de ambas, cuando la belleza de la mujer — interpretada en el filme por la deslumbrante Jacqueline Bisset — la opacó. Pero la mayor originalidad que encuentra Sartre en Genet y que se replica en la película de Chabrol, es que las criadas sean dos. En *La ceremonia*, esa dualidad del disfavor las homologa al sustraerles cualquier carisma¹⁴. Hay al menos dos escenas — previas a la masacre final — en que la ausencia de empatía de las mujeres aparece desbocada: una es la selección depravada de prendas para la caridad que llevan a cabo en la casa de una de las benefactoras, a quien le reprochan que entregue trapos inservibles. Otra es la referencia que hace Jeanne al pasado de Sophie, que conoce por su frecuentación de las notas policiales y las revistas amarillistas (el mismo espacio en que se difundieron los pormenores del caso Papin que informan a Genet).

Jeanne es una chantajista uniforme que no se vale del recurso únicamente para acicatear a los burgueses. Cuando invita a Sophie a su casa expone las crónicas en que se ventiló su responsabilidad en la muerte del padre inválido. Sophie, lejos de sentirse infamada — de hecho, adquirirá esa estrategia del chantaje para acosar a la hija de la patrona cuando esta descubra el analfabetismo —, fortalece la intimidad con la empleada de correos que le revela que dejó morir a su hija deficiente. La solidaridad entre humillados y ofendidos, que Genet sabe imposible, se convierte en alianza momentánea para una venganza demencial. Estamos otra vez en terreno sartreano, ya que no se trata solamente de la lectura a la que somete a Genet sino asimismo de su propio drama *À huis-clos*, cuya representación exhibe un infierno sin la escenografía escatológica del cristianismo, pero con el horror persistente de encontrarse con aquellos que conocen el pasado de sus interlocutores. “El infierno son los otros”. El infierno de Sophie revelado por Jeanne, el mismo infierno de Jeanne confesado ante Sophie, no pueden promover sino un desenlace radical. Chabrol, ni falta hace subrayarlo, no

14 Antín, Eduardo “Quintín”. “Tiempo de asesinas”. *El amante. Cine*. Año V, no 53, 1996, pp. 4-5. Impreso, p. 4.

nos entrega un Genet puro en su carácter descarnado sino un Genet filtrado por la filosofía sartreana.

Es Sartre quien insiste en que «el resentimiento irrealiza»¹⁵. Por eso la escena final se vuelve tan insólita. La liquidación de toda la familia en el contexto de la ópera bufa —están asistiendo a una transmisión de *Don Giovanni* de Mozart; y acaso más que los libros sea la música rococó la representación extrema de la “alta cultura”, con sus ambientaciones sobresaturadas que rozan el *vaudeville* y sus armonías perfectas— no descarta la antonomasia: los escopetazos persistentes, que vuelven sobre los ya muertos y se encaran igualmente contra los objetos inanimados que representan el exceso de posesiones, asumen un tableteo de ametralladora. Jeanne y Sophie actúan como un grupo comando y se han vuelto intercambiables: la sosegada mucama es quien tiene la idea de acometer armada y la desenfadada empleada de correos se pliega al balé enloquecido que no esquivo el enchastre de la cama matrimonial.

Así, el documental urbano que marcó la llegada de Sophie a la casa con un televisor antiguo en que se sucedían escenas de manifestaciones a las cuales se sobreimprimía una cita de Vauvenargues, se cierra con una manifestación que opta por un pronunciamiento interior y feroz que, mediante la ejecución de una familia individual, pretende arrasar el sistema social impugnado. La mención de un moralista como Vauvenargues, en una serie francesa que cuenta con representantes como La Rochefoucauld, conduce sagazmente hacia la tesis lukacsiana de *El asalto a la razón*: si en el carácter extremo del idealismo alemán había que buscar el origen remoto de la sinrazón del Nacionalsocialismo, en la moralización francesa que no trepidó en convertirse en género pontificador hay que identificar el punto de partida de la reacción que conduce a las hermanas a Papin, a Genet, a Sartre y a esta ordalía final en que todos ellos son fusilados en una biblioteca de la cual, espantosamente, se ha rescatado a Céline.

15 Op. cit. *San Genet, ¿comediante o mártir?*, p. 719.

4. Saber leer, saber ver

La evocación, en el título de este trabajo, de la novela *Ensayo sobre la ceguera* de José Saramago, constituye un primer indicio de lo que nos propusimos: partir del análisis de dos filmes — *El lector* de Stephen Daldry y *La ceremonia* de Claude Chabrol— para mostrar las consecuencias de una ceguera empedernida que puede convertirse en azote universal. No la ceguera que consiste en no ver con los ojos (en la literatura y el cine abundan los ciegos que ven mejor que cualquier mortal: Homero, Zatōichi, Frank Slade de *Perfume de mujer* y tantos otros), sino aquella que atañe a no poder comprender una situación. La *subtilitas intelligendi*, la agudeza para la captación de los matices, para la comprensión de la totalidad y para la intelección, no de la letra, sino del *espíritu* de la letra —que para la hermenéutica moderna llega a convertirse en el momento fundamental de la interpretación, sobreponiéndose al momento explicativo (*subtilitas explicandi*) y al aplicativo (*subtilitas applicandi*)— es una habilidad que solo acompaña al hermeneuta sutil. Como en la novela de Saramago, las películas escogidas muestran que el mal no hace distinciones entre clases. Puede afectar tanto a la mujer solitaria y analfabeta como a la familia bien acomodada: el flagelo ignora el origen social de las personas, su capacidad de proliferación trasciende fronteras invisibles a los ojos. Pero lo que realmente estremece son sus efectos. No solo los que componen una tragedia individual o familiar sino los que desencadenan tragedias colectivas, aquellas de las que tanto cuesta reponerse, aquellas a las que siempre se puede retornar. O cuyo *retorno* la Historia de los pueblos verá asegurado si la ceguera no se trastrueca en visión, si la lectura no se atreve a la epifanía.

5. Conclusión

Hemos visto a través de dos películas, *El lector* de Stephen Daldry y *La ceremonia* de Claude Chabrol, cómo la incapacidad de leer, esto es, de comprender una situación, de articular mundos distintos (mundo proletario–mundo burgués, mundo iletrado–mundo de la alta cultura, mundo real–mundo literario), de ir más allá de lo que se presenta ante los ojos, conduce a la muerte individual y a la realización involuntaria, de parte de los ciegos, de proyectos políticos que llevan tanto a la lucha de clases como al genocidio. La sutileza de ambos filmes consiste en no

cargar excesivamente sobre la voluntad de sus protagonistas el horror de los respectivos desenlaces. No es sólo desde el punto de vista ético que se abordan estas cuestiones, sino desde un punto de vista que es epistemológico y, fundamentalmente, político. Como enseña Aristóteles en *Política*, el *zoon politikon* es un animal hablante que articula discursos para hacer legible una situación, para distinguir entre lo justo y lo injusto. Saber leer no es entonces, simplemente, saber deletrear, aunque ese sea el comienzo necesario. Saber leer es poder “ver” (no por casualidad, los libros escritos que inspiran ambos filmes se trasponen a un registro visual) lo que está más allá de lo que pasa delante de los ojos. Incluso es poder ver aquello que está delante de los ojos (como la carta robada del cuento de Poe) y que, por evidente, paradójicamente, no puede ser reconocido sino para un lector perspicaz.

Lo que ambos filmes nos dejan, en su relación con otros textos de la tradición filosófica y literaria que se han enlazado en el análisis, es que saber leer es poder establecer mediaciones y articulaciones entre planos de realidad. No solamente conectar signos escritos con significados. La imposibilidad de establecer mediaciones no solo mantiene inconexas las diferentes esferas de realización de la vida, sino que incapacita a las diferentes facultades humanas a trabajar en conjunto: en el personaje de la película de Daldry, la sensibilidad y la fantasía se muestran ajenas a una razón que le habría procurado “ojos” para leer la emergencia del nazismo y sus modos de instrumentalización (que es servirse de sus ciegos), en cambio, en la culta y autocomplaciente familia Lelièvre, la razón se muestra insensible a los detalles y al sufrimiento de las criadas, incapaces, a su vez, de penetrar el secreto de los libros, a los que disparan con saña, al igual que a la familia cuyo apellido lleva las letras de su oprobio y de su vergüenza (*le livre*), provocando el desenlace final. La cerrazón que impide la comprensión de la lógica del mundo “real” –lógica que se desenvuelve a espaldas de los personajes como un destino ciego–, debida a la incapacidad de leer los signos como claves del mundo presente, se vuelve trágica. Ambos filmes muestran, pues, los efectos de la imposibilidad de comprender, la brecha comunicativa que hace a la ceguera del humano y la inconmensurabilidad de sus mundos respectivos. Al poner a la vista los déficits y desvíos que obturan la visión, ambos filmes nos convierten a la vez en lectores agudos, capaces de reconocer aquellos resortes que animaron algunos de los momentos más oscuros de nuestra historia.

6. Bibliografía

Albee, Edward. *Who's afraid of Virginia Woolf?* Estados Unidos: Broadway - Billy Rose Theatre, 1962. Teatro.

Antín, Eduardo "Quintín". "Tiempo de asesinas". *El amante. Cine*. Año V, no 53, 1996, pp. 4-5. Impreso.

Arendt, Hannah. *Eichmann en Jerusalén. Un estudio acerca de la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen, 2003. Impreso.

Esslin, Martin. *The Theater of the Absurd*. New York, Anchor Books, 1961. Impreso.

Genet, Jean. *Las criadas*. Madrid: Alianza, 1983. Impreso.

Foucault, Michel. *Nietzsche, Marx, Freud*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 1965. Impreso.

Hobbes, Thomas. *Leviatán*. México D.F.: FCE. Impreso.

Lukács, György. *El asalto a la razón*. México, Grijalbo, 1969. Impreso.

Platón. *La República*. Buenos Aires: Eudeba, 1988. Impreso.

Rancière, Jacques. "Ventana sobre calle". *Los bordes de la ficción*. Buenos Aires: Edhasa, 2019, pp. 47-58. Impreso.

Sartre, Jean-Paul. *San Genet, ¿comediante o mártir?* Buenos Aires: Losada, 2003. Impreso.

Schlink, Bernhard. *El lector*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1997. Impreso.

7. Filmografía

El lector. Dir. Stephen Daldry. Estados Unidos y Alemania: The Weinstein Company, 2008. Cine.

La ceremonia. Dir. Claude Chabrol. Francia y Alemania: Argentina Video Home, MK2 Diffusion et al., 1995. Cine.

EL CINE COMO DEVENIR TRASCENDENTE, KIERKEGAARD Y
DELEUZE: EL SALTO DE FE Y LA REPETICIÓN COMO POTENCIAS
DE LO FALSO EN *THE END OF THE AFFAIR*, 1999 DE NIEL JORDAN.

*Rafael García Pavón, Universidad del Claustro de Sor Juana,
Coordinación de Investigación, Vicerrectoría Académica, México.*

Recibido: 2022-05-18

Aceptado: 2022-06-19

Resumen

En este trabajo se muestra cómo la forma narrativa del filme *The End of the Affair* de Neil Jordan es un modo de pensar el devenir real como transcendencia. Lo cual expresa un pensamiento del tiempo donde el pasado no se reduce al recuerdo o a lo cronológico o la codificación de una memoria, si no que él mismo contiene en potencia el flujo del tiempo como la recuperación de futuros posibles y que se expresa como una transcendencia en el fuera de campo. Lo cual se analiza como la convergencia de la concepción de la imagen-recuerdo, la imagen-cristal y las potencias de lo falso de Gilles Deleuze como los modos cinemáticos en que se expresan y son posibles el acto de fe que permite esta repetición transcendente de la propia existencia en la filosofía de Søren Kierkegaard. Transcendencia que se comprende como la recuperación de la creencia en este mundo o en la posibilidad de elegir una vida donde el elegir tenga sentido.

Palabras clave: Kierkegaard, Deleuze, Repetición, Imagen-Cristal, Transcendencia

Abstract

This work shows how the narrative form of the film *The End of the Affair* by Neil Jordan is a way of thinking about the real becoming as transcendence. Which expresses a thought of time where the past is not reduced to recollection or to the chronological or the coding of a memory, but rather that past itself potentially contains the flow of time as the recovery of possible futures and is expressed as a transcendence in the off-camera. This is analyzed as the convergence of the conception of the recollection-image, the crystal-image and the powers of the false of Gilles Deleuze as the cinematic modes in which the act of faith that allows this transcendent repetition of existence itself in the philosophy of Søren Kierkegaard. Transcendence that is understood as the recovery of the belief in this world or in the possibility of choosing a life where choosing has sense.

Keywords: Kierkegaard, Deleuze, Repetition, Cristal-Image, Transcendence.

1. Introducción

El gran problema del pensamiento, como dice Jean Wahl al inicio de su *Tratado de Metafísica*¹, y que desde Heráclito ha dividido a las tradiciones filosóficas, ha sido la pregunta sobre el tema del movimiento y el tiempo. La cuestión acerca del devenir mismo de la existencia, el cual lo experimentamos como una paradoja de aniquilación y continuidad a la vez; paradoja que apasiona al pensamiento, pero que lo frustra continuamente en su deseo de resolución. Fue Hegel² quien pretendería resolver el enigma heraclitiano con la mediación dialéctica, en donde para decirlo de forma breve, el cambio, el movimiento y el tiempo serían solo modalidades del mismo sujeto sustancial a toda la realidad, donde pensar y ser se reconcilian en una unidad absoluta.

Pero pensadores como Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche,

1 Wahl, Jean. *Tratado de metafísica*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1960. Impreso, p. 35.

2 Hegel, G.W.F. *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. Madrid, Alianza, 1997. Impreso, pp. 106, 580.

Bergson y Deleuze entre otros, siguiendo el espíritu crítico de Pascal a su contemporáneo René Descartes, sospechaban, que el sistema no lo era todo³, como decía Kierkegaard, que lo que Hegel construyó fue un gran castillo en el aire pero que le faltaba integrar a sus habitantes, es decir la existencia particular y singular de cada individuo, porque como lo dirá Deleuze siempre habrá una singularidad que no podrá representarse por el sistema. Por lo cual, la crítica que Kierkegaard expresaba en *El concepto de la angustia*⁴ y que muchos años después repetirá Deleuze en su obra *Diferencia y Repetición*⁵, es que al abstraerse de la condición específica de la singularidad, Hegel que pretendía moverlo todo, terminó por no mover nada. Porque el movimiento real no se da en abstracto, como forma de un arquetipo ideal o como el cambio en variables mensurables a la lógica o el espacio, no se da por ninguna mediación, sino que corresponde como causa inmanente siempre a la radical posibilidad de novedad de cada creatura e individuo, lo que Bergson llamaría *élan vital*, pero que Kierkegaard llamaba precisamente *espíritu*: es el espíritu el que imprime de duración al mundo, esto es de potencias y posibilidades siempre abiertas, y que se revelan en su acontecer, o como ya lo decía Bergson, que solo pueden conocerse interiormente cursando su propio movimiento⁶.

Y a lo mejor si el cine no hubiera hecho su aparición, esta seductora e influyente forma de comprender el pensamiento del movimiento según Hegel, y cuyos efectos aún duran en nuestros tiempos, no hubiera puesto a la filosofía a reconsiderar, como dice Stanley Cavell⁷, estas sospechas y repensarse a sí misma, al grado que como Deleuze llega a elaborar, la filosofía misma se reescribe a través del método de dramatización de las ideas⁸, como un género literario, hasta extenderse, como Deleuze decía de

3 Véase los comentarios al respecto de estas ideas en Hegel en el contexto del desarrollo conceptual del ser y el movimiento en Op. cit. *Tratado de metafísica*, p. 38.

4 Kierkegaard, Søren. *El concepto de la angustia* en *Migajas filosóficas. El concepto de la angustia. Prólogos*. Madrid, Trotta, 2016. Impreso, pp. 133-136.

5 Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires, Amorrortu, 2009. Impreso, p. 31.

6 Bergson, Henri. *Historia de la idea del tiempo*. Ciudad de México, Paidós, 2016. Impreso, p. 27-29.

7 Cavell, Stanley. *Más allá de las lágrimas*. Madrid, La balsa de la Medusa, 2009. Impreso, p. 15.

8 Op. cit. *Diferencia y repetición*, p. 32. Véase también Deleuze, Gilles. "El método de dramatización". *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)* Valencia: Pre-

Kierkegaard⁹, a ser una filosofía cinemática.

Ya lo expresaba Gilles Deleuze con lucidez en el año 1986 en la *Cahiers du Cinema* cuando le preguntaron qué es lo que le había llevado de la filosofía al cine:

¿Cómo no ir al encuentro con el cine, que introducía en la imagen el verdadero movimiento? No se trataba de aplicar la filosofía al cine, sino que se iba directamente de la filosofía al cine: Y al contrario también se iba directamente del cine a la filosofía. Algo extraño me impresionó en el cine: su inesperada aptitud para manifestar, no ya el comportamiento, sino la vida espiritual (...) el dominio de la decisión en frío, del entendimiento absoluto, de la elección existencial (...) al modo de Kierkegaard que ya mucho antes del cine experimentó la necesidad de escribir mediante extrañas sinopsis. En suma el cine no se limita a introducir el movimiento en la imagen, lo introduce también en el alma. La vida espiritual es el movimiento del espíritu. Se pasa con toda naturalidad de la filosofía al cine, pero también del cine a la filosofía¹⁰.

El cine hace en dos horas de exhibición lo que el pensamiento filosófico no ha podido atrapar en siglos, porque reformula el pensamiento y lo saca de sus sueños dogmáticos. Lo que todos estos pensadores sospechaban es lo que el cine hará evidente con su arte, cumpliendo el deseo de Bergson, el de ser un pensamiento del movimiento y la realidad que no se olvide de la fuerza del tiempo¹¹, siendo que la relación cine y filosofía sea como ha afirmado Robert Sinnerbrink: «un encuentro de transformación mutua: la filosofía construyendo los conceptos del cine, y el cine pensando cinemáticamente de un modo no-conceptual (esto es estéticamente) en respuesta a preocupaciones compartidas filosóficas, éticas y culturales. En

textos, pp. 127-53. Impreso.

9 Deleuze, Gilles. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-textos, 2004. Impreso, p. 282.

10 Deleuze, Gilles. "El cerebro es la pantalla." *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*. Valencia, Pre-Textos, 2008, pp. 255-256. Impreso.

11 Marrati, Paola. *Gilles Deleuze. Cine y filosofía*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2006. Impreso, pp. 92-93.

breve, cine y filosofía son modos complementarios de pensar y experimentar el mundo y a nosotros mismos»¹².

Este movimiento real que menciona Deleuze con ecos Kierkegaardianos, como forma de pensar el tiempo, en donde el pensamiento no es una formulación sino un encontrar el ámbito donde podemos ser afectados por nuevas posibilidades; una especie de pensar en resistencia, que permite re-enlazarnos con la posibilidad de sentido del mundo o como lo decía Tarkovski, de recuperar el tiempo perdido, con el que se pueda conjurar la inexorabilidad del tiempo, generar lo imposible, revertir su irreversibilidad, esta repetición que es trascendencia por un acto de la libertad, es lo que queremos mostrar en el filme de Neil Jordan de 1999 *The End of the Affair* (*El ocaso de un amor o el Fin del romance*)¹³.

Porque creemos que el filme de Jordan en cuanto a forma y contenido, se puede comprender como el pensamiento en donde convergen la idea de Deleuze y de Kierkegaard sobre lo que significa este devenir real, como la repetición de las condiciones de posibilidades del devenir pasado por un salto de fe, que libera al pasado de su carácter fechado y lo transfiguran en un nuevo futuro. Como ha desarrollado Joseph Westfall en su texto "ASA NISI MASA: Kierkegaardian Repetition in Fellini's 8 ½"¹⁴ la repetición como trascendencia en Kierkegaard es la que ha sido asumida, con algunas modificaciones, por Gilles Deleuze tanto en general y como importante para el pensamiento del siglo XX, así como para sus estudios de cine¹⁵.

Convergencia que se ve en la forma fílmica narrativa, como la progresión de ser una imagen-recuerdo hasta convertirse en una imagen-cristal, por medio de la cual se generan esas potencias de lo falso, como le llama Deleuze al devenir; equivalentes a la dinámica del salto de fe en Kierkegaard en el apartado titulado *El interludio* de su obra *Migajas filosóficas*; donde la fe

12 Todas las traducciones al español de las referencias en inglés son propias. Véase Sinnerbrink, Robert. *Cinematic Ethics. Exploring Ethical Experience through Film*. New York, Routledge, 2016. Impreso, p. 53.

13 Las referencias de tiempo a las secuencias del filme se harán a partir de su versión en DVD del año 2000 por Sony Pictures con el formato (00:00:00): horas, minutos y segundos.

14 Westfall, Joseph. "ASA NISI MASA: Kierkegaardian Reptition in Fellini's 8 ½." *Transcendence and Film. Cinematic Encounters with the Real*. Ed. David P. Nichols, London, Lexington books, 2019, pp. 99-121. Impreso.

15 Op. cit. *El concepto de la angustia* en *Migajas filosóficas. El concepto de la angustia*. Prólogos, p. 100.

en el pasado se convierte en el órgano de la historia precisamente porque no solo certifica lo sucedido, sino que hace renacer sus condiciones de posibilidad que abren un nuevo porvenir, esto es la repetición. Podríamos decir, siguiendo a Andrew Jampol-Petzinger, quien ha argumentado en su texto “Faith and Repetition in Kierkegaard and Deleuze”¹⁶ de que hay un tipo de síntesis de modos Kierkegaardianos y Deleuzianos de pensar, especialmente en cuanto a los temas compartidos en ética y metafísica, y que agregaríamos, se evidencian como pensamiento fílmico.

Para decirlo de otro modo, las categorías de imagen-recuerdo, imagen-cristal y potencias de lo falso de Deleuze, nos ayudan a comprender cómo la forma narrativa del filme, refiere en contenido a lo que Kierkegaard comprende como devenir sí mismo en un salto de fe, que genera la repetición, por la cual, como ambos llegan a expresar y a sí mismo también se denota en el filme, siempre hay algo que excede a la forma y el movimiento, que se encuentra en ese fuera de campo del filme y que desde otra perspectiva es la presencia siempre insidiosa de la trascendencia¹⁷. Lo cual como ha dicho Robert Sinnerbrink es la propuesta del cine como ética en Deleuze como un imperativo existencial que me permita tener razones para creer en este mundo, que sería una versión del salto de fe en Kierkegaard¹⁸. Esto no es, por otro lado, ajeno a las mismas intenciones de Neil Jordan en su filmografía, tanto en contenido como formalmente, pues como él le ha expresado a Carole Zucker, en una serie de entrevistas, uno de los temas que le obsesionan y al que regresa constantemente es lo que llama “el poder trascendental del amor”, por lo que en sus filmes, nos dice Zucker, el tema de lo sobrenatural «lo trascendental, el misterio, lo desconocido: ya sea que el impulso sea sexual o alguna otra cosa, todas ellas forman un continuo. Y los filmes de Jordan dan prueba de ese continuum desde una

16 Jampol-Petzinger, Andrew. “Faith and Repetition in Kierkegaard and Deleuze”. *Philosophy Today*, vol. 63, no 2, (Spring 2019), pp. 383-401. Impreso.

17 En el filme es precisamente Dios como fuera de campo y para Deleuze podríamos decir que es la duración en sí o lo virtual en sí, el Todo del filme, ese afuera inmanente en la forma fílmica. Véase Jampol-Petzinger, Andrew. “Faith and Repetition in Kierkegaard and Deleuze.” *Philosophy Today*, Volume 63, Issue 2, Spring 2019, pp. 383-401. Impreso.

18 Op. cit. *Cinematic Ethics. Exploring Ethical Experience through Film*, pp. 62-65.

notable variedad de ángulos»¹⁹. Como efectivamente, nos dicen Jordi Ardid y Marta Giráldez, Neil Jordan filma de tal forma que transita de lo físico a lo metafísico²⁰.

Por lo que el objetivo de este trabajo es mostrar esta equivalencia en el pensamiento del devenir ético en Kierkegaard como pensamiento del tiempo, en relación a estos conceptos del cine en Deleuze, en la forma narrativa de hacerlo del filme *The End of the Affair*²¹ de Neil Jordan: un pensar el devenir como trascendencia debido a la repetición.

Para ello, primero mostraré la estructura general de los recursos que el filme de Jordan utiliza para construir la narración. Lo cual, en segundo lugar, me permitirá seguir el filme en sus tres actos que están marcados por tres secuencias icónicas que configuran respectivamente esa progresión; que va, del recuerdo al cristal, y así a las potencias de lo falso, equivalentes en Kierkegaard al carácter doble del pasado, como certeza e incertidumbre, al salto de fe que genera el cristal y que permite finalmente la repetición como presencia de la trascendencia: el primer acto marcado por la narrativa de la relación amorosa del personaje de Maurice Bendrix (Ralph Fiennes) y Sarah (Julian Moore), que es una imagen-recuerdo donde el pasado se bifurca con esa narrativa de flashbacks dentro de flashbacks; esto abre al segundo acto del filme, marcado por la repetición de la secuencia de la conversión religiosa de Sarah al momento de su plegaria por la vida de Bendrix, después de recibir las ondas de presión de las bombas, desde los dos puntos de vista, el de Bendrix y el de Sarah en su diario; finalmente, el tercer acto, donde Bendrix tiene que cuidar a Sarah en su agonía por su enfermedad y consolar a Henry (Stephen Rea), el esposo de Sarah, lo cual enfrenta a Bendrix con la evidencia del milagro donde todo lo que codificaba como verdad se hace posible de nuevo.

19 Zucker, Carol. *Neil Jordan. Interviews*. Kindle ed., University Press of Mississippi, 2013. Impreso, p. 106.

20 Ardid, Jordi y Giráldez Marta. *Neil Jordan*. Madrid, Cátedra, 2017. Impreso, p. 202.

21 *The End of the Affair*. Dir. Jordan, Neil. Columbia Pictures, 1999. Cine.

2. La estructura general del filme *The End of the Affair*.

El filme *The End of the Affair* del año 1999 por el director irlandés Neil Jordan es la segunda adaptación fílmica de la novela homónima del escritor Graham Greene a la pantalla. Si bien el drama de la historia es una lucha interior y espiritual de los personajes con su propio egoísmo, con un mundo que se derrumba (los bombardeos de los alemanes a Londres en la segunda guerra mundial) y en medio del cual luchan contra la posibilidad de creer o no en un amor incondicional, en creer o no en que a pesar de todo hay un sentido último de la realidad. En particular en que existe Dios o no, y que dé un sentido nuevo a esta disrupción, Neil Jordan logra traducirlo en el movimiento y la temporalidad de las imágenes mediante las cuales ese mundo interior se hace visible y se experimenta emocionalmente. Como el mismo Jordan ha dicho de sus filmes, según nos refiere Carol Zucker en una de sus entrevistas, todas ellas son básicamente acerca de

(...) el enfrentamiento entre el mundo real y el mundo de la imaginación y la irrealidad. La preocupación constante tiene que ver con explicaciones realistas y surrealistas del comportamiento humano y si los seres humanos responden a modos racionales de pensar o se inspiran por cosas más irracionales y desconocidas para ellos mismos²².

Por lo cual se comprende vívidamente, sin ser una figura cursi o simple de esa lucha interior, el objeto, la motivación, la causa de la pasión que es ese amor incondicional, y la situación de ser una creatura que no lo tiene todo en sus manos, pero que ello es precisamente la presencia del amor, nunca aparece como algo estético explícito, sino en el fuera de campo que produce el montaje cinematográfico; el uso de los planos y la combinación del tiempo narrativo y el tiempo cinematográfico, identificando ese fuera de campo sólo con la música que recorre el filme de la mano de Michael Nyman. Parece que Jordan aplica lo que Wagner instauró con la música de la ópera y el drama, donde la música expresa eso que está presente y envuelve toda la historia pero que no se ve directamente, sino sólo

22 Op. cit. Neil Jordan. *Interviews*, p, 227.

recorriendo el tiempo necesario en el que deviene.

Este es un filme que logra que la ilusión cinematográfica nos haga ver lo que no podríamos ver con la percepción natural, porque nos pone en la misma situación y punto de vista subjetivo del personaje principal Bendrix. Esto es ante la evidencia interior de elegir o no elegir creer en que todo es posible de nuevo, que se intercambia con el punto de vista interior de Sarah, quien ante la muerte de Bendrix, elige la plegaria, aunque es atea, como esperanza de que Bendrix pueda revivir, y que al hacerlo experimentamos con ella la intensidad de una conversión o transfiguración de vida. Como nos dice Paul McGuirk, *The End of the Affair*, tanto la novela como el filme, se establecen como melodramas Pascalianos, donde el centro del conflicto es la apuesta de ese acto de fe, como la libertad ante la cual o todo es posible o nada lo es²³. De cierta forma, como han analizado Jordi Ardid y Marta Giraldez, es la historia del conflicto entre creencia y ateísmo que se expresa con los personajes y el ambiente del filme²⁴.

Para mostrar esto el filme utiliza varios recursos, el primero y que consideramos más importante y que tiene que ver con esta teoría del tiempo y el movimiento en la filosofía de Gilles Deleuze y Søren Kierkegaard, es la estructura temporal de la narración. La cual consiste en un montaje del modo como la memoria del personaje Bendrix narra la historia del filme, donde aparece que la memoria, como conciencia del tiempo en imágenes, no tiene un carácter lineal y cronológico, si no que por medio de las repeticiones de los recuerdos éstos se van desprendiendo de su subordinación a los hechos o a la lógica causa-efecto; es decir, de ser solo recuerdos como impresiones o reconstrucciones en sus formas actuales, según los puntos de vista del personaje, van a través de flashbacks dentro del gran flashback que es el Todo del filme, haciendo presente los virtuales posibles implícitos y no implícitos en los mismos. Por lo que la actualidad y su propio punto de vista se van modificando, abriendo a posibilidades diversas, dando presencia a imágenes que bifurcan el tiempo, y que hacen que la narración tome fragmentos diversos, e inclusive genere imágenes de lo que no podemos ya distinguir si sucedió de un modo u otro, sino que

23 McGuirk, Paul. *Neil Jordan. A Quiet Man in Babylon. The Films*. Dublin, Kalergo, 2016. Impreso, pp. 200, 202.

24 *Ibid.*, p. 204.

todo parece ahora posible.

Segundo, el filme utiliza varias abstracciones líricas²⁵ y podría decirse que algo del cine de los cuerpos²⁶ en la relación entre los amantes y protagonistas del filme, Bendrix y Sarah, inclusive en las escenas que tienen una carga erótica. En las imágenes con los movimientos de cámara que utiliza no le interesa mostrar la acción misma de amarse, sino las decisiones y las opciones de vida que se encuentran o se desatan por su relación de amor, momentos en que el amor y la pasión entre ellos va transformándose de un amor erótico a un amor incondicional. Tercero, los travellings y movimientos de cámara, con el uso de los encuadres de los personajes en los momentos de decisión o de acontecimientos trágicos, en donde también el director acelera o ralentiza la velocidad de la acción dependiendo la tensión temporal de las emociones, me refiero por ejemplo, en la secuencia cuando Bendrix es notificado que Sarah acaba de dar su último aliento, vemos a Bendrix moverse hacia la cámara y la cámara en retrospectiva pero con una velocidad que hace sentir que el movimiento nunca empieza o termina, junto con la música, provoca esa sensación de impotencia ante lo irremediable, del tiempo que se detiene en el tiempo cero, y sin embargo

25 Nos referimos con abstracciones líricas a lo que Deleuze analiza en el capítulo *La imagen-afección: rostro y primer plano* del texto *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine 1* acerca del primer plano como generador de imágenes-afección. Véase Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine 1*. Barcelona, Paidós, 2012. Impreso, pp. 142-143. Lo cual quiere decir que el primer plano no arranca al objeto enfocado de un conjunto en términos físicos, sino que lo abstrae de las coordenadas espacio-temporales, y lo convierte en una Entidad, dándole una nueva dimensión; es decir, hace que se haga evidente en él la presencia de múltiples posibilidades que no dependen de los contextos y por ello produce afecciones, intensidades nuevas, modificaciones o afectos cualitativos que determinan esa imagen.

26 Nos referimos a cine de los cuerpos al modo como Deleuze entiende en el capítulo *Cine, cuerpo y cerebro, pensamiento* de su texto *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2* el modo de filmar aportado por John Cassavetes, entre otros, en donde el cuerpo siempre es filmado de forma fragmentaria en relación con otros cuerpos para hacer evidente lo que llama el gestus, como la conexión entre las actitudes, las potencialidades y por tanto el tiempo mismo como duración. Como posibilidades que abren lo finito y que conecta al cine con el pensamiento, un cine de los cuerpos es donde: «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». Véase Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona, Paidós, 1986. Impreso, p. 255. Es decir, este modo de filmar los cuerpos lo podemos ver en *The End of the Affair*, sobre todo en las relaciones eróticas de los personajes, donde nunca se ven los cuerpos completos, pero por lo mismo la imagen no satura la afectividad sensual de la misma, su tactilidad fragmentada y montada, provoca pensar sobre la conexión espiritual, las dudas y las relaciones con el tiempo de los personajes.

sigue avanzando²⁷.

Estos tres recursos: el manejo del tiempo, las abstracciones líricas y los movimientos de cámara con los encuadres y la música, producen un ritmo en el cual la constante del filme es que la pasión por un amor verdadero e incondicional está presente desde el inicio y se manifiesta como aquello en lo que se puede creer y da sentido, pero no se puede ver, como le dice Sarah a Bendrix en uno de los momentos climáticos del filme²⁸.

Trataré de explicar estos tres momentos de análisis de manera más detallada, siguiendo los tres actos del filme: el primero, la relación de amor romántica y erótica entre Bendrix y Sarah. Segundo, el momento del acontecimiento trágico que cambia radicalmente su relación, pues al parecer Sarah tiene una conversión a un amor religioso que le hace abandonar a Bendrix, dándose una lucha entre el exterior y el interior de este fenómeno de los personajes, por lo cual Bendrix al creer que ha sido abandonado, porque tiene otro amante, contrata a un detective que le siga la pista, lo que no sabe es que con quien Sarah le es infiel no es con nadie en particular, sino que su amor ha cambiado radicalmente; esto Bendrix lo sabe sólo hasta que lee el diario de Sarah, lo cual los reconcilia pero ya no a un nivel erótico, sino teniendo un proyecto de vida futuro. Finalmente, en el tercer acto cuando ante le eminente muerte de Sarah por una enfermedad terminal, todos esos proyectos se derrumban, y Bendrix junto con Henry, el esposo conformista y gris sin pasiones de Sarah, deben dejar de ser antagonistas para cuidar de ella hasta su muerte. En todo este proceso, que es contado en retrospectiva por Bendrix, la presencia de Dios, la imposibilidad de negar su presencia, pero sí de elegirlo o no personalmente recorre la historia. Dios no aparece en todo el filme representado, pero sí aparece su posibilidad y en algunos momentos mediante su elección en el fuera de campo.

27 Op. cit. *The End of the Affair*, 01:32:12-01:32:54.

28 *Ibid.*, 00:52:21-00:52:49

3. Primer acto, la imagen-recuerdo o la doble cara del pasado. (Deleuze, Kierkegaard): la narrativa del flashback como imagen-recuerdo que bifurca el tiempo.

La historia se desarrolla en los últimos años de la segunda guerra mundial en Londres, explícitamente en el momento de los bombardeos de los alemanes a los ingleses, por lo cual el ámbito y el ánimo social en el que se encuentran es en general de desasosiego, de angustia o de conformismo. Esto se muestra en el tono azul y de claroscuros a veces con tonos sepías del filme que muestran, por un lado un mundo melancólico, y por otro hacen referencia a que el punto de vista de la narración es la memoria de Bendrix²⁹. Esto también se refleja en los caracteres de los tres personajes principales: Bendrix en su cuerpo y modo de expresarse es alguien que ha perdido toda fe y esperanza en el mundo con un cierto resentimiento, Sarah es alguien cuyo matrimonio carece de pasión y su único momento de felicidad es en su amorío con Bendrix, y Henry es el esposo de Sarah que se ha resignado a cumplir con las funciones de su posición social y su trabajo. Será la tensión entre Sarah y Bendrix que despertará, y hará presente entre ellos, una pasión mayor que se va denotando con la música. Todo ello ambientado en una Londres, donde la lluvia y las tormentas, como dicen Jordi Ardid y Marta Giráldez, manifiestan el dramatismo interior de los personajes con la existencia y al mismo tiempo hacen que la ciudad de Londres adquiera un protagonismo en la historia³⁰.

Maurice Bendrix es alguien que ha perdido la fe en todo tipo de esperanza, lo cual se muestra no sólo en su forma de pensar, sino en las decisiones que toma, y de algún modo en su forma de caminar, que es muy contenida debido a la herida de guerra que tiene en su pierna. El filme muestra estas características del personaje con primerísimos planos: en su modo de caminar o en el momento en que se encuentra desnudo en sus relaciones íntimas con Sarah. Se encuadra sólo la parte del cuerpo que manifiesta su cojera o se encuadra sólo la pierna o sólo la herida, en

29 Paul McGuirk ha indicado también que el uso de los claroscuros en el filme obedece al estilo de *film noir* que Jordan ha adoptado estéticamente para presentar los contrastes entre los estados existenciales de los personajes. Véase Neil Jordan. *A Quiet Man in Babylon. The Films*, pp. 195-196.

30 *Op. cit.* Neil Jordan, p. 204.

ese sentido y en esos momentos, todo el contexto de la guerra o del amor pasa a segundo plano, y sólo queda ante la pantalla el drama interno del personaje, su herida no sólo es superficial, sino que es un símbolo de su discapacidad espiritual, su falta de fe en un amor permanente o en otro tipo de amor que no sea el erótico y que de alguna forma sea del modo como él lo quiere, como ha dicho Paul McGuirk, el filme sigue en ello el formato de *film noir* «en donde como en el clásico noir, Bendrix es un protagonista dañado emocionalmente quien, de entrada, ha fallado en aferrarse a la mujer que quiere o desea. Su aventura con Sarah está estropeada por la angustia, la posesividad y los celos»³¹.

Esto se ve en todas las relaciones eróticas e íntimas de Bendrix con Sarah en donde se utiliza de algún modo el cine de los cuerpos. Por ejemplo, hay una escena³² donde han terminado su relación íntima y Sarah está vistiéndose para regresar a su casa, la cámara no encuadra la acción, sino las manos de Bendrix que van poniéndole las medias a la pierna de Sarah y la velocidad del movimiento de cámara se va ralentizando junto con las frases de Bendrix de que es un hombre celoso; celoso de todo, inclusive de los objetos que la visten, por lo cual para él no hay más amor que el amor que se percibe, y todo lo que le impide percibir o poseer a Sarah le parece un obstáculo, su fe es sólo en lo que puede poseer por sus sentidos. Lo mismo sucede en otra de las escenas íntimas³³, en donde Sarah es filmada en un plano en picado donde ella se desnuda para entregarse a Bendrix, de nuevo el filme no muestra la acción, sino primerísimos planos de sus brazos, cuerpos, y sobre todo cuando se ve en esa toma en picado el torso de Sarah preguntándole si ahora le cree que lo ama, y en un primer plano del rostro de Bendrix, en un plano en contrapicado, corta al medio plano del Bendrix que recuerda ese momento diciendo que desafortunadamente no le creía. Al parecer Bendrix con estas formas de relación íntima y el modo de ser filmadas, más que querer representar el erotismo, representan la tensión interna y espiritual del personaje, que ni siquiera con la entrega suspendida de todo contexto de su amante puede creer que lo ama. Como lo han dicho Jordi Ardid y Marta Giráldez, Neil Jordan:

31 *Íbid.*, p, 197.

32 *Op. cit.*, *The End of the Affair*, 00:29:43-00:30:50.

33 *Íbid.*, 00:32:40-00:33:20.

(...) prefiere dejar de lado el onirismo o la imagen explícita de un dolor, para centrarse en la fisicidad, en lo palpable, en la realidad que condiciona el acto de los protagonistas. Y lo hace haciendo hincapié en la fuerza del detalle objetual. El fin del romance es un film repleto de primeros planos de rostros y de manos; y también de pequeños objetos que rodean a los personajes como sombreros, paraguas, ceniceros, zapatos, sin que esas imágenes sean sólo un brindis a la estética³⁴.

Desde el punto de vista temporal Bendrix cuenta la historia en retrospectiva, estas escenas y otras están narradas desde su tiempo subjetivo, por ello tiene sentido que las relaciones íntimas nos la muestre como detalles de sus cuerpos y no como acciones en concreto, pues la memoria no es sólo del fenómeno, sino de la intimidad que aparece como fragmentos de sentido y de posibilidad. Lo mismo sucede cuando cuenta las escenas en las que se encontraban en el restaurante de su preferencia³⁵, en las cuales se ven tres usos del flashback: un primer uso, como recuerdo de una relación que ya no existe, que describe el filme con medios planos y la cámara en rotación en la mesa en la que se encuentran; un segundo momento, se ve la misma escena y se denota que se toman de las manos, pero Bendrix no quiere porque es el momento en el que él cree que la engaña con otro; ella sale del restaurante, se suspende un momento la acción y Bendrix sale detrás de ella besándose debajo de la lluvia, y al lado de las barricadas la cámara abre a un plano conjunto, denotando en esta escena y en esta memoria, tanto cómo era su relación efectivamente, como lo que quisiera que hubiera continuado³⁶. La misma escena se filma por tercera vez, pero Bendrix ya no va detrás de ella, viendo un primer plano de su rostro en resignación de que lo ha abandonado y permaneciendo en su creencia de que es engañado³⁷. Es decir, el flashback parece ser usado como un elemento en el cual la memoria busca una respuesta a la ruptura, al mismo tiempo que permanecer en los buenos momentos, para encontrar

34 Op. cit. *Neil Jordan*, p. 199.

35 Op.Cit. *The End of the Affair*, 00:21:04-00:23:00.

36 *Ibid.*, 00:23:10-00:23:45.

37 *Ibid.*, 00:24:15-00:24:31.

una nueva posibilidad, como si con ello pudiéramos recuperar ese tiempo perdido.

Los flashbacks en el filme de Jordan no son solo formas de traer al presente del personaje imágenes del pasado, a saber de un presente que ya fue, para tratar de establecer una relación causal lineal entre ellas, es decir entre el presente que ya fue y el presente actual que está siendo. La imagen del recuerdo, entonces no consiste en reconstruir los hechos del presente que ya fue, sino que dentro del mismo gran flashback que es la totalidad de la narración del filme, el personaje genera múltiples flashbacks, como las escenas referidas, presentando diversas posibilidades de la misma relación entre pasado y presente; mostrando que hay algo que trasciende el acto mismo de reconstruir los hechos del pasado; como si hubiera posibilidades implícitas no realizadas en ese presente que ya fue, que al recordarlas y hacerlas presentes actualmente, recobrarán su sentido de futuro. Como nos dice Deleuze, de ahí viene la necesidad del flashback, de desbordar el determinismo, la linealidad o la causalidad, provocando bifurcaciones del tiempo:

(...) 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 (...) así pues las bifurcaciones del tiempo dan una necesidad al flashback 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 ³⁸.

El flashback entonces nos ayuda a comprender de una manera visual la naturaleza del tiempo que constituye al recuerdo, es decir al pasado que se pone en contacto con el presente gracias a una imagen, que Deleuze llama imagen-recuerdo, por lo que no todo pasado se hace recuerdo, ni toda imagen es pasado. Lo que hace la imagen-recuerdo es poder hacer presente no solo lo que ya fue, es decir la reconstrucción de lo sucedido, si

38 Op. cit. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, pp. 73-74.

no simultáneamente a ello el ámbito de posibilidades anteriores al haber sucedido, y que en el proceso pueden haber quedado como no realizadas de forma implícita o no. Así, cuando el pasado virtual se relaciona con el presente actual, cobrando una cierta actualidad como recuerdo del pasado, aparecen nuevos posibles relacionados con ese mismo hecho. Estos son las bifurcaciones del tiempo, y que efectivamente en la inmediatez de la acción del presente no se captan, si no solo cuando una vez pasadas se relacionan de nuevo con la actualidad del presente del que no son contemporáneos, en este sentido todo recuerdo reactualiza un futuro que se consideraba perdido.

Esto es así, porque como ha dicho Kierkegaard en *Migajas filosóficas*, no hay nada en el pasado que lo haga necesario, esto es que haya tenido que existir así como fue y que al recordarlo siempre permanezcamos en una relación de identidad, por lo que no hay ninguna otra posibilidad. En realidad, nos dice Kierkegaard, el pasado es un llegar a ser por libertad, por lo que antes de ser presente y conservarse como pasado, era un futuro posible incierto, lo cual hace que la certeza de haber sucedido “así”, que constituye al pasado como conservación del presente que ya fue, evidencia que no era necesario, que pudo ser de otro modo. Por lo que al recordarlo se hace evidente una contradicción, la de que el haber ocurrido “así” no implica que no pueda ocurrir de otro modo³⁹. Como nos dice Kierkegaard:

La inmutabilidad del pasado consiste en que su “así” real no puede hacerse distinto; pero ¿se deduce de ello que su “cómo” posible no podría haber sido diferente? Todo lo contrario (...) el futuro todavía no ha acaecido, mas no por ello es menos necesario que el pasado, porque el pasado no se volvió necesario por haber sucedido, sino al contrario, por haber acaecido demostró que no era necesario ⁴⁰.

Entonces, el recuerdo al reduplicar el llegar a ser del pasado hace posible «la posibilidad de llegar a ser dentro de su propio llegar a ser»⁴¹, porque aparece ante nosotros esos posibles futuros no realizados implícitos

39 Kierkegaard, Søren. *Migajas filosóficas*. Madrid, Trotta, 1997. Impreso, p. 91.

40 *Ibid.*, p. 89.

41 *Ibid.*, p. 88.

o no, como posibilidades renovadas; esto es literalmente una bifurcación del tiempo, porque lo que deviene es el mismo pasado como un nuevo futuro, de tal forma que nuestra relación con él ya no es de la identidad y la resignación, si no de otro modo de ser.

Por lo tanto, estos flashbacks del filme de Neil Jordan son lo que para Kierkegaard y Deleuze constituyen la realidad del devenir del tiempo, donde el pasado y el presente no son como un antecedente y un consecuente, sino que son coexistentes, es decir que no hay presente si no hay al mismo tiempo una conservación del presente que pasa, el pasado, con el presente del cual es contemporáneo, como dice Deleuze:

(...) 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: solo en el presente nos construimos una memoria, y lo hacemos para servirnos de ella en el futuro, cuando el presente sea pasado⁴².

Tanto para Kierkegaard como para Deleuze el recuerdo o la memoria como imagen-recuerdo es la presencia del pasado como devenir, es decir con su propio futuro no realizado desde el cual se constituyó en presente, y por ello el recuerdo al reduplicarlo, en cierto sentido siente la presencia de esa nueva posibilidad de relación, que hace insuficiente a la imagen-recuerdo como recuerdo, y abre a un nuevo tipo de imagen. Porque hasta este punto, nos dice Deleuze, se denota algo que no termina de hacer devenir de nuevo el tiempo y la realidad, el flashback es insuficiente para la imagen-recuerdo, y la imagen-recuerdo lo es para el pasado, porque no terminan de entregarnos el pasado, sino solo el antiguo presente, esto es solo bifurcaciones pero no el flujo del tiempo inherente a la relación con el pasado.

Como lo ha expresado Joseph Westfall en términos de Kierkegaard, hasta este momento tendríamos imágenes de reminiscencias (*recollection*) que ya indican la posibilidad de una repetición, pero no su realización⁴³.

42 Op. cit. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, p. 77.

43 Op. cit. "ASA NISI MASA: Kierkegaardian Reptition in Fellini's 8 1/2.", p. 106.

Porque la reminiscencia es aquella donde el punto de partida es siempre el presente y el tiempo se mueve como una pérdida del pasado en el presente, que solo se recupera en la memoria. Lo cual es coherente con la actitud egoísta de Bendrix que solo cree, ama y posee en el momento en que tiene a Sarah con él, siendo como llega a decir de sí mismo que es un hombre muy celoso, inclusive hasta de los zapatos de Sarah.

Por ello es que esta narración retrospectiva de Bendrix no termina de conectar con el fondo de su motivación, que es la búsqueda que se denota en el primerísimo plano del inicio del filme, del papel en blanco en la máquina de escribir el cual dice, "Este es un diario de odio" y por ello a partir de estas primeras escenas y estos flashbacks, podríamos pensar que Bendrix odia o a Henry que por su condición de esposo es, en cierta forma, dueño de Sarah o, con Sarah que, por una razón desconocida, que él interpreta como aburrimiento de la relación, lo ha abandonado. Pero no sabremos y no nos imaginamos sino hasta el final a quién odia de verdad Bendrix, y cómo su odio es un modo de creer o de amar también, pero para ello la imagen-recuerdo o el recuerdo del pasado, las bifurcaciones del tiempo, deben encontrar el modo de reconvertir el presente en un nuevo comienzo, es decir de encontrar un modo de realizar la repetición, pero como dice Westfall para ello el personaje no debe aferrarse a su presente y al pasado como pérdida, si no que debe empezar de nuevo en el pasado, considerándolo que no está hecho y acabado. Donde el pasado está abierto a un cambio real, centralizándose no en el hecho sino en la transición y el movimiento, para lo cual Bendrix debe cambiar de actitud, salir de su propio egoísmo del presente y considerar a Sarah como una persona que no se define por un acto pasado y que se encuentra más allá de su control, inclusive de ella misma; es decir debe considerar la posibilidad de una trascendencia, porque sólo así, como dice Westfall, «el pasado se puede convertir en algo nuevo, por medio del desarrollo del presente. Siendo que el pasado siempre es capaz de llegar a ser más de lo que fue, o de lo que es»⁴⁴.

44 *Íbid.*, pp. 106-107.

4. Segundo acto, la imagen-cristal o la actualidad de lo posible del pasado (Deleuze, Kierkegaard): la narrativa de la simultaneidad de los tiempos como salto de fe.

Este uso de flashbacks dentro de los flashbacks, como bifurcaciones del tiempo, que hacen que las imágenes de verdad sean reflexivas sobre el mismo flujo o movimiento del tiempo, van denotando que existe algo que no está en el campo de la cámara o la percepción. Algo más que se sospecha con la música, que es lo que está moviendo las acciones incomprensibles de Sarah y que sólo se comprenderá cuando Bendrix lo viva en tiempo presente, por la narración íntima de Sarah en su diario, en la escena o el acontecimiento trágico de la bomba que lo dejó casi muerto. Ahí, el flashback del narrador subjetivo se mete a vivir en el tiempo presente la retrospectiva de Sarah, de tal forma que se le hacen evidentes las posibilidades de sentido de ese acontecimiento, que desde el exterior eran incomprensibles, ya que solo por un movimiento interior performativo podrían comprenderse.

Por ello la secuencia que marca el antes y el después en el filme, el punto que cambia todo en la vida de Sarah y sus relaciones, el misterio por descifrar de Bendrix y que de alguna manera es el virtual siempre presente en el filme, que se evidencia en el fuera de campo, es la secuencia de la bomba cuando ellos se encuentran en su habitación de amor⁴⁵. Es esta secuencia la que permite superar la insuficiencia del flashback con la imagen-recuerdo y de ésta con el pasado, permitiendo fluir el tiempo y hacer posible la repetición como dirá Kierkegaard; quitándole su carácter de necesidad al pasado y haciéndolo devenir de nuevo como futuro, lo que existencialmente en el personaje de Bendrix es superar sus dudas acerca del amor de Sarah, porque deja de configurarla desde el egoísmo de sus certezas inmediatas y decide creer en ella, en una nueva vida.

Esto cinematográficamente es lo que Gilles Deleuze ha llamado imagen-cristal, como aquella donde hay un circuito de indescirnibilidad o inasignabilidad⁴⁶ entre lo virtual del pasado recordado y lo actual del presente percibido, que hace que todos los presentes pasen por esta secuencia, conservando todos los pasados, y generándolos hacia el futuro,

45 Op. cit. *The End of the Affair*, 00:46:26-00:52:58.

46 Op. cit. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, pp. 110-114.

teniendo así que

(...) lo que se ve en el cristal es siempre el brotar de la vida, del tiempo, en su desdoblamiento y su diferenciación (...) 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 vida⁴⁷.

Es decir, lo que vamos observando entre el primer acto y este segundo acto del filme, es la posibilidad de dislocar las imágenes del tiempo cronológico y de crear un tiempo que va desprendiendo los recuerdos de su subordinación a los hechos o al carácter fechado de los acontecimientos, desde englobar todo en el tiempo subjetivo de los narradores, flashbacks dentro de su memoria como imágenes-recuerdo, a repeticiones de lo no realizado en esos flashbacks con la presencia de bifurcaciones del tiempo y que le hacen cambiar su narración hacia el futuro; lo cual se combina con la vivencia en tiempo real de la narración de otros, principalmente de Sarah a través de su diario o del personaje del detective Parkis (Ian Hart), que funciona como un testigo de las relaciones de los personajes.

Parecería que por ser una narración desde la subjetividad del personaje de Bendrix todo estuviera ya definido de acuerdo con él, pero en realidad él mismo se va desnudando y asombrando de su propia realidad y condición, quedando al final con una elección fundamental en sus manos que nunca creyó poder tener, que como veremos, es lo que Deleuze ha llamado potencias de lo falso, o narración falsificante, y Kierkegaard lo ha indicado como el fraude del devenir, es decir que se falsifican las formas jurídicas de la verdad que impiden la creación de nuevos futuros, ¿cuál verdad jurídica?: la de creer que lo posible solo viene de lo razonable y de que el pasado por serlo es irreversible, el cine potencia la falsedad de estas aseveraciones, y abren el ámbito para re-enlazarse con el mundo, donde lo posible puede venir de lo imposible y el pasado no por serlo es necesario⁴⁸.

Podemos explicarlo primero con la escena de Bendrix cuando se

47 *Ibid.*, pp. 126-126.

48 *Ibid.*, pp. 126-126. Véase también Op. cit. *Migajas filosóficas*, p. 88.

vuelve a encontrar con Henry en el bar⁴⁹ y éste le confiesa que Sarah lo ha estado engañando con él, y motivado por regresarle su sombrero a Henry, que olvida en la mesa del bar, donde vemos un primerísimo plano del mismo con la frase de «uno no sabe cuanta dignidad puede haber en un sombrero»⁵⁰ denotando la insignificancia de Henry, se sientan en una banca en el parque bajo la lluvia y Bendrix cuenta la escena central que marca el antes y el después del filme, escena que cuando encuentre el diario de ella se reinterpretará completamente. Así que vemos un flashback desde la subjetividad del personaje de Bendrix de ese acontecimiento dentro del flashback de la narración general, y posteriormente veremos un flashback de Bendrix cuando lee el diario de Sarah, en donde se repite la escena desde la perspectiva de Sarah, lo cual hace que su memoria inicial de ese evento denote que hay otras posibilidades y que él no tiene toda la verdad sólo por lo que percibe o percibió.

Toda esta secuencia es un modo de expresar cómo la realidad, en toda su verdad y aún más las transformaciones interiores de las personas, en este caso la conversión espiritual, no se reducen a lo percibido, a lo visto o al propio deseo; y aunque no lo tenga en la memoria, se encuentra en ella como posibilidad de sentido, pero requiere de otro narrador más allá de la propia subjetividad. Es una expresión de cómo la subjetividad de la narración nunca está cerrada, sino que es una serie de capas abiertas a la expresión de lo que no puede ser encuadrado. Como dice Westfall, la verdad no aparece como un presente que espera ser descubierto, sino que es un proceso de cambio a través del tiempo, pero que a su vez no depende de las condiciones del tiempo, lo cual implica «una transformación del yo en cuanto al reconocimiento de y la relación con la continuidad [ongoingness] del tiempo que transfigura el mundo»⁵¹. Es decir, que no solo es una reinterpretación, sino una transfiguración que nos trasciende, pero esto es lo que Bendrix no quiere aceptar, y sin embargo se le hace presente una y otra vez en el filme, tanto que al final no podrá negar su realidad, aunque no lo querrá elegir y realizar.

La secuencia utiliza diferentes planos y travellings en la perspectiva de

49 Op.Cit, *The End of the Affair*, 00:42:46.

50 *Ibid.*, 00:44:06.

51 Op. cit. "ASA NISI MASA: Kierkegaardian Reptition in Fellini's 8 ½.", p. 108.

Bendrix, y en la perspectiva de Sarah, desde la narración de su diario por Bendrix. En la primera retrospectiva, que Bendrix le cuenta a Henry, lo que vemos en pantalla es a los amantes en su relación íntima en un plano conjunto, se escucha la bomba y tenemos un medio plano del rostro de Sarah exaltada y con inquietud de qué podrá pasar, acto seguido a Bendrix lo vemos alejarse de la pantalla de un primer plano a un plano conjunto y en ese momento, en que parece puro silencio, estalla la onda de presión y Bendrix desaparece de la pantalla⁵². Bendrix reconstruye los hechos tal como los recuerda su percepción, se escucha que cae la bomba, se levanta de la cama, mira a Sarah y en eso la onda de presión lo precipita hacia la planta baja del edificio, fundido en negro del momento de haber quedado inconsciente, suena la música, aparece en ángulo cenital acercándose a su cuerpo inerte narrando en off: «Bendrix: nunca escuché el bang. Me desperté después de 5 minutos o 5 segundos a un mundo cambiado, por un momento estuve libre de sentir, amor, odio, celos. Y todo se sentía como felicidad»⁵³. Cuando vuelve en sí, Bendrix sube las escaleras buscando a Sarah, con la música en segundo plano, ante el mundo a su alrededor devastado, mirando a Sarah en toma semi-subjetiva, la encuentra arrodillada en la cama en un plano conjunto, ella voltea con asombro y espanto a la vez, al momento que empieza a vestirse con rostro de perplejidad, para inmediatamente preguntarle y afirmar al mismo tiempo «estás vivo»⁵⁴; Bendrix contesta con igual asombro y perplejidad “suenas decepcionada”, Bendrix continua: “qué hacías arrodillada en el piso”, Sarah solo responde con rostro de incompreensión “rezaba”, Bendrix le pregunta con escepticismo: “¿a qué? “, Sarah con el rostro en total perplejidad le contesta: «A lo que sea que pueda existir», Bendrix en tono irónico le reclama lo lógico y lo pragmático: «bueno, hubiera sido más práctico que hubieras bajado las escaleras»⁵⁵. Sarah continua vistiéndose y respondiendo como aquella que acepta los hechos pero no los comprende le dice: «lo intenté, no te movías, no lo entiendo, sabía con certeza que estabas muerto», Bendrix con sarcasmo le reclama de nuevo: «entonces, no había mucho por lo cual rezar, ¿no es así?», Sarah con certeza

52 Op.Cit, *The End of the Affair*, 00:46:57-00:47:58.

53 *Íbid.*, 00:48:00-00:49:34.

54 *Íbid.*, 00:49:35-00:50:31.

55 *Íbid.*, 00:50:06-00:51:11.

le responde: «un milagro»⁵⁶. Bendrix, ante el sonido de las sirenas de alarma de bomba y malentendiendo a Sarah, le reclama y suplica a la vez que no se vaya, que está de vuelta, sin embargo Sarah, movida por algo que es más que su voluntad, en un medio plano con el rostro a punto del llanto, pero al mismo tiempo con absoluta determinación se despidе de Bendrix, diciéndole la frase icónica del filme: «—Sarah: El amor no termina, solo porque no nos vemos. —Bendrix: ¿No es así? —Sarah: Las personas viven amando a Dios, ¿no es así? Todas sus vidas. Sin haberlo visto. —Bendrix: Ese no es mi tipo de amor. —Sarah: Tal vez no hay otro tipo»⁵⁷.

Este momento será el que, en una segunda retrospectiva pero desde el punto de vista de la lectura de Bendrix del diario íntimo de Sarah se montará de modo diferente, y hará de la imagen un movimiento y una experiencia distinta, generando la imagen-cristal.

Hasta este punto Bendrix y Henry están convencidos que Sarah los engañó a ambos y en el inter, entre esta narración y el descubrimiento del diario de Sarah, Bendrix se avoca a seguir los pasos de ella al grado de creer que lo engaña con un sacerdote, en otras palabras, ve muchos signos solo desde el exterior y los interpreta de modo literal; no comprende lo que hay detrás de ello y no se imagina en su asombro lo que pueda significar, lo que está fuera de campo está presente y se denota en Sarah, pero no lo comprende. Lo absurdo de los celos de Bendrix lo harán contratar al detective Parkis para seguir los pasos de Sarah, porque lo inusitado es que sea el amante el que investiga a la adúltera y no el esposo al que se ha engañado. Escenas donde a partir de las narraciones de Parkis y su hijo (al que le enseña el oficio), así como con los objetos que va recolectando como evidencias, se desarrollan varios flashbacks dentro de la retrospectiva general de la narración de Bendrix⁵⁸. Como hemos venido diciendo, todo ello sigue denotando esta tensión del narrador entre sus dudas y el deseo de creer que hay un modo de ser diverso⁵⁹, pero que aún no lo logra, requiere

56 *Íbid.*, 00:51:17-00:51:43.

57 *Íbid.*, 00:52:21-00:52:49.

58 *Íbid.*, 00:25:29-00:29:49; 00:34:12-00:42:02.

59 Esto mismo han expresado Jordi Ardid y Marta Giraldez, sobre cómo el uso de los flashbacks o el vaivén de los flashbacks en Jordan es lo que logra poner en imágenes las emociones que representan estas tensiones como lo son los celos, la mística, la religión y el sexo (196, 204). Véase Op. cit. *Neil Jordan*, pp. 109, 204.

el siguiente momento, que es cuando Parkis le entrega el diario de Sarah, en donde ella relata su punto de vista de la vivencia interior de la escena central, convirtiendo la imagen-recuerdo en una imagen-cristal, y haciendo que todo sea posible de nuevo.

Cuando adquiere el diario de Sarah, Bendrix nos narra el recuerdo de la lectura del mismo, por lo que en el filme se repite la escena anterior y llegados al punto en el que estalla la bomba, la escena queda en negro y en silencio unos dos o tres segundos más que la primer narración⁶⁰, posterior a lo cual, en un plano en picado y en un travelling con rotación en espiral, vemos correr a Sarah gritándole a Bendrix, la música entra a cuadro produciendo una catarsis total, hasta el punto que en un primer plano de ella trata de revivirlo sin éxito, porque Bendrix se encuentra muerto⁶¹. Ante su desesperación Sarah regresa al cuarto, se postra en la cama y empieza a invocar a Dios, a rezar y orar, aunque no cree en él, y en el momento mismo en que en la plegaria le ofrece a Dios abandonar a Bendrix a cambio de que viva, éste aparece detrás de ella en la profundidad de campo, indicando la presencia de un tiempo nuevo⁶². Lo que sigue a esta escena, en la que la repetición con un montaje distinto de la misma retrospectiva hace aparecer en Bendrix y en el espectador una situación inesperada, Sarah tiene una conversión, pero no tiene manera de comunicarla.

La narración del diario continua con el diálogo y la lucha interior de Sarah con dos tipos de amor y de experiencias, y su incapacidad de dejar de amar a Bendrix, por lo tanto, aparece la posibilidad de que sean amores compatibles, en ese momento Bendrix corre por ella y se reconcilian⁶³.

Esta secuencia de la bomba, presentada desde los dos puntos de vista como una repetición, no sólo nos muestran dos usos del flashback, dos capas de la memoria, sino la presencia de algo que es incomprensible pero real, de algo que está en el fuera de campo pero que no se puede representar, y al mismo tiempo la insuficiencia de la temporalidad en torno a la percepción o la sensibilidad, por lo cual aparece un futuro no imaginado pero que es posible de nuevo para el personaje.

60 Op. cit. *The End of the Affair*. 00:57:00-00:57:48.

61 *Ibid.*, 00:57:48-00:59:07.

62 *Ibid.*, 00:59:09-00:59:56.

63 *Ibid.*, 01:11:17-1:15:38.

En otras palabras, la actualidad del recuerdo como presente antiguo en el presente nuevo se va separando de su actualidad y va cobrando virtualidad como posible futuro nuevo; entretejiéndose con la actualidad del mismo personaje. La repetición de esta secuencia, desde dos puntos de vista diversos dentro de la propia memoria de Bendrix que narra la historia, muestra como nos dice Deleuze, el proceso de constitución de una imagen-cristal porque:

(...) 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. 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 independizarán y pasarán 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 captura⁶⁴.

El presente del recuerdo de Bendrix narrativamente es la imagen actual y su pasado contemporáneo, con la repetición de esta secuencia, es la imagen virtual, la imagen en espejo, la cual se va a buscar al pasado en sí mismo, que es lo que hace Bendrix al leer el diario de Sarah. Esto produce una paramnesia, una especie de recuerdo del presente, primero en términos de unas narraciones diversas y a veces divergentes, pero más importante que en cada repetición se intensifica la presencia de un horizonte de posibilidades infinitas que lo van haciendo cambiar de parecer realmente, sobre todo en su forma de amar a Sarah: primero, era totalmente apegado a lo efímero del momento y el placer de lo erótico, después se ha planteado ya el horizonte de una vida en común, debido a la repetición de este acontecimiento y escena fundamental del filme. Aunque hay que decir que la prueba final vendrá cuando la tercera repetición ante la muerte de Sarah, Bendrix no pueda negar ese fuera de campo, el que todo es posible, aunque elija rechazarlo.

64 Op. cit. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, p. 98.

La memoria del personaje desde donde se narra el filme va pasando, de la presencia actual de ese pasado hasta el grado de recordar lo que no ha sucedido aún; es decir, llegando a las imágenes-cristales, que lo sitúan en el ámbito de que todo es posible de nuevo. Porque entre el virtual y el actual, entre el virtual pasado y el actual presente ya no hay separación sino una afectación mutua, que constituye su indiscernibilidad y por lo tanto la condición de posibilidad de su reversibilidad, como nos dice Deleuze:

Lo indiscernible constituye una ilusión objetiva (ojo no es confusión entre actual e imagen sino que objetivamente no se pueden diferenciar) ella no suprime la distinción de las dos caras sino que las hace inasignables, pues cada cara toma el papel de la otra en una relación que es preciso calificar de presuposición recíproca, o de reversibilidad. 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, la indiscernibilidad de lo real y lo imaginario, de lo presente y el pasado, lo actual y lo virtual, no se produce en la cabeza o en el espíritu sino que constituye el carácter objetivo de ciertas imágenes existentes⁶⁵

Ese *todo posible*, si bien es el objeto de la acción de Sarah, es precisamente el fuera de campo que incide de inicio a fin como el interlocutor principal del filme: Dios de alguna manera o el espectador, y que me parece se identifica con la música excelsa de Michael Nyman, al grado de preguntarnos si la narración del mismo personaje en su memoria no era en el fondo alguien que lo narraba antes de saberlo.

Esta imagen-cristal con el recurso de la repetición dentro del gran flashback que es el filme da la evidencia y las condiciones al personaje de Bendrix para superar su escepticismo, que como dirá Kierkegaard, sólo podrá ser por una acto de fe con el que se haga contemporáneo con el acto de fe de Sarah, materia del desenlace del filme, como lo ha dicho Robert Sinnerbrink es este régimen cristalino del cine el que puede restaurar

65 *Íbid.*, p. 99.

nuestra creencia en el mundo⁶⁶.

Esta imagen-cristal, la coalescencia de la que habla Deleuze, me parece es lo que Kierkegaard llama la naturaleza dialéctica del tiempo en el devenir⁶⁷ y que constituye la esencia de la repetición, por lo cual se permite la reversibilidad del tiempo. Esto significa que, si todo devenir es un llegar a ser a partir de una causa libre, esto es que no acontece nada con o por necesidad, entonces, como habíamos mencionado en el apartado anterior, una vez devenido éste conserva en su actualidad la virtualidad de su causa libre, de tal forma que todo pasado tiene esa doble cara de certeza como actualidad e incertidumbre como virtualidad.

En el caso de Bendrix esa incertidumbre del acontecer de la decisión de Sarah, descrita en la repetición de las secuencias, aparece primero como duda y malentendido, y en un segundo momento como salida de sus propios prejuicios y búsqueda de una relación nueva. Por ello, así como Sarah en el acto de la plegaria ha hecho un acto de fe con la intención de revertir el tiempo del acontecimiento de la muerte de Bendrix, así Bendrix a través de la imagen-cristal se abre a un acto de fe que revierte el tiempo de lo acontecido con Sarah. Revertir el tiempo no significa rehacer los hechos, si no reconocer que tanto en la muerte de Bendrix como en la acción de Sarah, su causa última no es ninguna certeza, sino un ámbito de posibilidades porque siempre son posibles de re-significar o cuyo sentido final está porvenir; y la imagen-cristal lo que produce es que se hace actual por la propia posibilidad, literalmente se recupera el futuro como dice Tarkovski⁶⁸.

En el caso de Sarah la plegaria es el acto máximo de apertura que va más allá de las propias capacidades, y en el caso de Bendrix es lo que lo impulsa a retomar su relación con Sarah, pero en ambos con un modo de vida diferente ante una apertura de lo posible como libertad, siempre presente y que trasciende la reducción de lo inmanente. Pues como ha dicho Ronald Bogue, Deleuze ve en estas imágenes el acto de la elección como fundamental para la creencia en este mundo, y que desde la línea de Pascal y Kierkegaard que continua: «creer es una cuestión de elegir-

66 Op. cit. *Cinematic Ethics. Exploring Ethical Experience through Film*, p. 60.

67 Op. cit. *Migajas filosóficas*, p. 84.

68 Tarkovski, Andrei. *Esculpir en el tiempo*. Madrid, RIALP, 1997. Impreso, p. 84.

elegir, de elegir el modo de vida de alguien que es capaz de elegir. Elegir es ejercitar la libertad, y creer es arriesgarse a cada momento que la libertad está eligiendo. Elegir es la apuesta de Pascal, el salto de fe de Kierkegaard, pero también es abrazar el amor fati de Nietzsche»⁶⁹.

En este sentido el acto de fe es posible gracias a la imagen-cristal y viceversa, pues como dice Kierkegaard, el acto de fe es el órgano de la historia, porque la fe en relación al pasado hace que se invierta esa cara de certeza e incertidumbre; es decir, se hace cierto que es un devenir y se hace incierto el que deba devenir del mismo modo, abriéndolo a un nuevo modo de devenir, como dice Kierkegaard:

(...) la fe cree así lo que no ve; no cree que la estrella exista, porque eso se ve, sino que cree que la estrella ha devenido. En relación al acontecimiento vale lo mismo. Lo acontecido se deja conocer inmediatamente, pero de ninguna manera que haya acontecido ni tampoco que acontezca, como suele decirse, delante de nuestras narices. La ambivalencia de lo acontecido es que ha acontecido, y aquí está el paso de la nada, desde el no-ser, y desde el múltiple cómo posible (...) de ello se sigue que la duda solo puede ser suprimida por un acto de la libertad⁷⁰.

La libertad es la de querer creer el que es posible que Bendrix salga de la muerte, y que es posible que Sarah lo siga amando, pero ambos actos implican un cambio en la forma de vida y de relación. Como nos dice Kierkegaard de nuevo: «Cree en el devenir y por ello suprime en sí la incertidumbre que corresponde a la nada de lo no-existente. Cree en el así de lo devenido y suprime en sí el cómo posible de lo devenido; y sin negar la posibilidad de otro así, el así de lo devenido es para la fe lo más cierto»⁷¹. Es decir, que en ambos personajes ese acto de fe de la libertad equivale a la generación de la imagen-cristal, porque se cree efectivamente en la relación de su causa libre con el modo de haber acontecido, y por lo mismo que puede acontecer de nuevo; lo cual es la superación de las dudas de Bendrix

69 Bogue, Ronald. *Deleuze on Cinema*. New York, Routledge, 2003. Impreso, p. 180.

70 Op. cit. *Migajas filosóficas*, p. 89.

71 *Ibid.*, p. 90.

al hacerse contemporáneo con la conversión de Sarah y que ella misma no puede explicar.

O, en sentido inverso, gracias a la imagen-cristal es posible recuperar la fe y vencer las dudas, por lo que Bendrix puede re-enlazarse con el sentido en el mundo y en su relación con él, de ahí que para Deleuze el cine lo que hace es precisamente esto: hacernos recobrar la fe en el mundo roto, en el sentido de que puede devenir de nuevo, como nos dice Deleuze:

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 pasado⁷².

En este momento la relación entre ellos se filma con otro tono, la pasión se convierte en diversas abstracciones líricas en las cuales sus rostros que se aman, sus abrazos, están fuera de nuevo de un contexto y se ponen ante un futuro que se convierte en diversas opciones de elección. Su vida se convierte en una tarea a realizar y ya no sólo en los momentos de pasión romántica de sus encuentros clandestinos, cuyo alcahuete eran las propias bombas. Es la ironía de que, aunque el mundo se derrumbe hay espacio y tiempo para el amor.

Este momento del filme coincide con el final de la guerra, pero que no por ello los personajes han recobrado su esperanza, ésta sólo se recuperará o más bien la tendrán por primera vez después de que Bendrix se dé cuenta que la realidad de su relación con Sarah iba más allá de su capacidad de percepción y de narración. Esto se muestra en al menos dos escenas, la primera con un tipo de abstracción lírica y la segunda con el movimiento de cámara con un travelling que cambia de retro a avanzar, y que es de algún modo el recuerdo de Bendrix de la lectura del diario de Sarah. La primera escena es cuando ella está escribiendo la carta de despedida de su esposo para dejarlo definitivamente porque no puede estar sin Bendrix. El filme hace un primer plano a su rostro y a su mano que escribe la carta, y en el preciso momento aparece en el cuarto su esposo en perspectiva y fuera

72 Op. cit. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, p. 122.

de foco, donde la secuencia se detiene y ella debe tomar una decisión⁷³. Decide irse con el esposo, pero vemos la segunda escena, cuando ella a pesar del fin de la guerra, en un travelling retro se encuentra con un marino que la besa repentinamente, y luego con un travelling avanzado ella lo deja y se va sin haber sentido nada, es decir, se encuentra en ese estado en que ni el mundo, ni sus sucesos pueden llenar la contradicción interna de estar llena de un amor que no conocía y de añorar melancólicamente su relación con Bendrix⁷⁴.

Es hasta que se reconcilian —paradójicamente cuando Bendrix alcanza a Sarah en una iglesia— que todo parece librarse de ese fatal destino. Su horizonte se abre cuando se encuentran juntos en un hotel frente a la costa británica en un plano general con la luz y el horizonte en claroscuros. Lo cual nos hace sentir que es un momento de calma entre el día y la noche, pero al mismo tiempo es un interludio de la tragedia que no se espera que acontezca, o de la cual los amantes no piensan cuando están enamorados, que es la muerte. Esta escena evoca de algún modo la luz que utilizaban los cuadros de Turner en donde la luz con el espacio se confundía y parecería no haber espacios sin luz⁷⁵.

5. Tercer acto o las potencias de lo falso como la repetición que trasciende.

El tercer acto, se constituye en la prueba final de fe para Bendrix, porque si bien su memoria a través de la narración lo ha llevado de la búsqueda de la reversibilidad a encontrarla con el acto de Sarah, como una repetición que configura esa imagen-cristal y que lo hace creer en ella de nuevo, aún falta que él mismo se ponga en la misma situación de Sarah de creer o no en la posibilidad de que ella no muera, y es aquí donde el sentido más profundo de la imagen-cristal y del devenir kierkegaardiano adquieren su fuerza con lo que Deleuze llama las potencias de lo falso. Esto es, donde la propia narración falsifica lo que consideramos como noción tradicional

73 Op.Cit, *The End of the Affair*, 01:08:46-01:10:00.

74 *Ibid.*, 01:02:00-01:03:07.

75 *Ibid.*, 01:21:23-01:22:56.

de verdad y realidad, como aquella cuyo sentido es jurídico, como la que nos dice que lo posible no puede devenir de lo imposible (vida de muerte) y que lo pasado es siempre necesario; precisamente en este acto estos dos principios se invierten y se muestran en la narración de Bendrix, por lo que al final no puede negar esa falsificación que se muestra con toda su generosidad en la forma de ser de Sarah, y cuando la realidad del fuera de campo, que ha estado presente desde el inicio del filme cobra al final del filme su sentido completo.

Este tercer acto comienza cuando Henry los alcanza en su paseo de recién enamorados para anunciarles que a Sarah le queda poco tiempo de vida, por lo que ambos se ven obligados a superar su antagonismo para cuidarla durante la agonía en su casa. El ámbito de estas escenas contrasta el resentimiento interior de Bendrix con la calma ante la muerte de Sarah, los tonos de los colores son grises y azules, Henry se encuentra entre penumbras y Bendrix sólo es enfocado en medios planos o primeros planos en sus rostros y sus manos al escribir o relacionarse con Sarah, pero su cuerpo sigue siendo uno que no se ha liberado, que no se deja de algún modo llevar por el amor o los acontecimientos que han sucedido. Es como si la música en consonancia con la luz y los tonos así como el cambio de ritmo de las secuencias con los acontecimientos hiciera la presencia de una realidad mayor que no se encuentra en el campo de acción de la cámara sino precisamente que se intuye, se presiente en ese fuera de campo, como le dice Sarah en su lecho de muerte a Bendrix, que deje de luchar, que se deje amar, esto en un primer plano que podría ser una abstracción lírica, en el cual él tiene que tomar una decisión como la de Sarah, quiere creer en el milagro pero al mismo tiempo no cree en el milagro, porque quiere que sea al modo en que él quisiera que ocurriera, no acepta que es un misterio⁷⁶.

Este tercer acto cobra un régimen cristalino como lo ha dicho Deleuze⁷⁷ porque se disuelven las rivalidades y los protagonismos de los personajes, deja de haber una narración que lleva de una causa a un efecto, y Bendrix aparece como un observador, tanto del agonizar de Sarah como del cuidar de Henry, ante una situación donde se han roto todos los lazos motores o las relaciones legales, y se está a la espera de todo lo posible, como dice

76 *Íbid.*, 01:28:09-01:32:05.

77 Op. cit. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, p. 172.

Deleuze: «lo virtual se desprende de sus actualizaciones y comienza a valer por sí mismo»⁷⁸. Ese virtual que vale por sí mismo es precisamente la realidad del fuera de campo que se ha venido haciendo cada vez más evidente durante el filme, cada vez menos posible de negar, gracias a la imagen-recuerdo, la imagen-cristal, la repetición y la elección de la fe. Lo cual es desde donde todas las propias pretensiones jurídicas de codificar la vida son impotentes, donde esa voluntad como querer-dominar el sentido de los acontecimientos, como si fueran relaciones causa y efecto, terminan siendo siempre inconsecuentes.

Esto es lo que sucede con Bendrix y su diferencia radical con Sarah, porque él demuestra aquí, como dice Deleuze, que no ha dado aún ese salto de fe y que al final no lo dará, que está profundamente enfermo de la vida porque quisiera que la vida fuera una relación causa y efecto en función de sus expectativas. La diferencia entre Sarah y Bendrix es que Sarah espera el milagro de la vida sobre la muerte sin esperarlo, y Bendrix lo espera deseándolo y forzándolo. El acontecimiento de la muerte de Sarah, así como fue la conversión de Sarah, se vuelve de nuevo un modo en que la memoria retrospectiva del narrador, que es Bendrix, aparece un modo de ser de las cosas que no es el que esperaba, deseaba o forzaba, sino uno que cuestiona toda su capacidad de comprensión, lo que detona su egoísmo y desafío con mayor fuerza hacia ese fuera de campo. Es decir, Bendrix se da cuenta que lo que está fuera de campo existe y tiene presencia, pero que no existe y no es como se da en el campo de lo filmado, por lo cual cuando muere Sarah arremete contra el sacerdote, y escribe que su diario de odio es contra Dios, que de algún modo es una forma de afirmarlo⁷⁹.

Lo cual le da un giro completo al filme y devela su sentido de fondo, convirtiendo la propia memoria de Bendrix en lo que Deleuze ha llamado una narración falsificante de la verdad jurídica⁸⁰, y por tanto en una forma en que el narrador queda ante ese fuera de campo de su propia conciencia y su propio control absolutamente; ante una absoluta vulnerabilidad y perplejidad del devenir de su propia historia, en el sentido de que no se repite el pasado como sucede en el ámbito de la identidad lógica, y no se

78 *Ibid.*, p. 172.

79 Op. cit. *The End of the Affair*, 01:31:53-01:34:26.

80 Op. cit. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, p. 178.

deducen los efectos de las acciones parecidas.

La narración falsificante es la imagen-cristal porque da un paso más, puesto que tiene efectos concretos en la forma de ser, ya no solo genera posibilidades nuevas, si no potencias nuevas. Tanto la imagen-cristal como la narración falsificante consisten en la simultaneidad de las dimensiones de la realidad que acontece, creando circuitos de afectación recíproca que permiten el emerger de algo diferente en sí mismo, de un ámbito cuya característica es ser novedad radical, en el sentido que no se subordina, ni se deriva de una codificación lógica o de un *télos* natural que define su necesidad. Si la imagen-cristal a través de la simultaneidad de lo virtual del pasado con lo actual del presente, hacía que lo actual se potenciara como posible futuro, y el pasado se actualizara como posible presente, en la narración falsificante se «plantea la simultaneidad de presentes imposibles o la coexistencia de pasados no necesariamente verdaderos (...) plantea en presente diferencias inexplicables y en pasado alternativas indecibles entre lo verdadero y lo falso»⁸¹. Provocando con ello que el protagonista, en este caso Bendrix y Sarah —pero Bendrix en especial como protagonista de su propia narración— deja de ser el vehículo de la acción o el héroe de la resolución, o inclusive su víctima, si no que emerge una nueva narración que no era posible de anteceder y que requiere para comprenderla de los afectos para transformarse en un ser que está dispuesto a recibir lo que la nueva realidad le ofrece, y generar un vínculo que no proviene de sí, pero permite que otra narración u otro narrador aparezca en el sentido de la historia.

En el caso del filme esto le va sucediendo a Bendrix desde que llega Henry a anunciar la muerte próxima de Sarah, pues tiene que hacer lo inconcebible, vivir en el mismo espacio y tiempo que Henry y Sarah, para cuidarlos a ambos, a ella en su agonía con la esperanza de que no muera y a él por su agonía depresiva ante la muerte de Sarah. Bendrix, el amante, escéptico, rencoroso del mundo, egoísta y hedonista, no se imaginaba que era posible lo que ahora le sucedía y de lo que se hacía responsable, y es lo que Sarah en su lecho agonizante le pide constantemente a Bendrix, que deje de juzgar y que se deje afectar, se deje amar. Como nos dicen Deleuze y Kierkegaard, Bendrix se pone en una situación de elegir lo bueno o lo malo,

81 *Ibid.*, p. 178.

la vida o el nihilismo, no el bien y el mal como códigos o principios, sino como nos dice Deleuze:

(...) 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. (...) No hay sino devenir, y el devenir es la potencia de lo falso de la vida, la voluntad de potencia⁸².

Sarah está más viva que Bendrix a pesar de su agonía, porque desde su conversión ha metamorfoseado su vida generando nuevas posibilidades, ante lo cual Bendrix, en un primer momento, logra metamorfosearse, ¿qué los define? Una elección de generación que se vive como generosidad en relación con otro, sí mismo y el mundo. Pero ante la muerte de Sarah, que llega al culmen de la narración falsificante, porque para Bendrix no tiene sentido haberse generado de este modo si ella no va a vencer la muerte como sucedió con él, Bendrix se rebela contra la vida misma, contra esa potencia que ahora aparece como absoluta y que es la presencia de ese fuera de campo que ya hemos mencionado. Porque parecería que no hay nada que hacer y que no tiene sentido creer, su vida se debate literalmente entre lo bueno y lo malo, como dice Deleuze siguiendo a Nietzsche, donde lo malo «es la potencia de querer-dominar en el devenir agotado de la vida»⁸³, precisamente cuando Bendrix maldice las creencias de Sarah, su forma de ser, al sacerdote que viene a darle las condolencias en general, al mundo al que se convirtió Sarah y que definió el devenir de la historia y del mismo Bendrix. Y donde lo bueno, dice Deleuze es un «querer-artista o virtud que da, creación de nuevas posibilidades, en el devenir en surgimiento (...) lo bueno solo tiene un nombre, generosidad»⁸⁴. Donde el generoso se hace inconmensurable a todo juicio, porque lo generoso eleva a la enésima potencia lo falso o la voluntad de potencia hasta el devenir artista. Bendrix logró esa generosidad mientras Sarah agonizaba, pero después de su

82 *Íbid.*, p. 191.

83 *Íbid.*, p. 191.

84 *Íbid.*, p. 191.

muerte parece dejar de creer en ello, está en el clímax de su devenir como elegir.

Lo bueno o lo generoso como potencia de lo falso, que de nuevo no es del contenido empírico de la verdad, como dice Deleuze, si no de la forma de la verdad como jurídica, como juicio trascendental del devenir de las cosas, donde los afectos, lo diferente y las posibilidades, se enmarcan dentro del sujeto. Por ello, lo que se falsifica es la verdad del sujeto, del yo como estructura mental o del ego como el de Bendrix, y por eso la elección que tiene que enfrentar al final, entre lo bueno y lo malo en este sentido máximo, es esa elección de fe radical que hemos expuesto de Kierkegaard; pero donde el objeto de la fe ya no son las posibilidades o incertidumbres en relación a un acontecer, si no que ahora es un creer y un elegir radical, sobre si es o no es posible un devenir total. Ahora se trata de elegir o no elegir creer que todo o nada es posible como fundamento absoluto de la realidad, en particular es elegir si Bendrix cree o no en Dios en ese sentido.⁸⁵ Como nos ha dicho Catalina Elena Dobre, este acto de elección es el único que hace posible la verdadera repetición, como el acto de libertad del espíritu concreto del individuo, en donde la interioridad, se hace trascendente a la exterioridad como en el caso de Job:

(...) ¿es posible la repetición? Sí, sólo en el momento en el cual estamos preparados para ofrecerle a Dios un espacio dentro de nosotros; la repetición se vive en el instante en el cual la interioridad está por encima de la exterioridad, cuando lo particular está por encima de lo general. La repetición se da cuando el hombre se confronta con nociones como el absurdo o lo imposible. Pero este es el punto en el

85 Aunque Deleuze no se refiera al tema de Dios directa y explícitamente, creo que nada objeta a que la comprensión de Dios como todo lo posible pueda verse equivalente al concepto Deleuziano de plano de inmanencia, en el modo en que aparece en el filme, como un fuera de campo incisivo o que encuadra la presencia constante de lo virtual, ya que este es un infinito de múltiples posibles. Véase al respecto el interesante trabajo de Shakespeare, Steven. *Kierkegaard and the Refusal of Transcendence*. UK, Palgrave Macmillan, 2015. Impreso, en donde relaciona las ideas de Deleuze sobre la inmanencia con la transcendencia en Kierkegaard a través del concepto de Repetición y donde la comprensión de Dios en este sentido no está excluida necesariamente. Así como también el trabajo de Colucciello Barber, Daniel. *Deleuze and the Naming of God. Post-Secularism and the Future of Immanence*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2014. Impreso, en donde explora la intersección del discurso de la inmanencia de Deleuze con la filosofía de la religión y el implícito discurso cristiano.

que la repetición nos pone a prueba⁸⁶.

Esta prueba final es cuando en el funeral de Sarah, Bendrix se encuentra con el detective Parkis y su hijo, que tuvieron la función de ser testigos de esta relación, de los signos y el misterio⁸⁷. Parkis le cuenta cómo a su hijo le desapareció el lunar de piel que tenía en la mejilla, que Sarah había besado al confundirlo con un desposeído, por lo que nadie puede hacer creer al niño que ello no fue un milagro y cuyo vehículo fue la generosidad de Sarah. En ese momento el niño voltea hacia la cámara, se adopta el punto de vista de Bendrix que se acerca, hasta que vemos su rostro limpio de la marca del lunar ante el asombro absoluto de Bendrix⁸⁸, es el momento exacto en el cual debe tomar la decisión, de la fe o la duda, y como nos dice Kierkegaard:

La fe es lo contrario a la duda. Fe y duda no son dos especies de conocimiento que se determinan en continuidad una con otra, ya que ninguna de ellas son actos de conocimiento, sino que las dos son pasiones contrapuestas. La fe es el sentido del devenir, y la duda es una protesta contra toda conclusión que quiere ir más allá y por encima de la percepción inmediata y del conocimiento inmediato⁸⁹.

Esto quiere decir que si la fe es el sentido del devenir, según Kierkegaard, el devenir es la potencia de lo falso de la vida, la voluntad de potencia según Deleuze, luego entonces la elección de la fe es la potencia de lo falso que permite el devenir como generosidad, como elección de lo bueno, afirmando la vida nueva, por lo cual lo imposible es posible, y en este sentido la concepción de Kierkegaard y Deleuze coinciden como nos ha dicho Andrew Jampol-Petzinger:

(...) los elementos de la concepción de la fe de Kierkegaard como

86 Dobre, Catalina, "La repetición: Un escrito sui generis en la autoría de Søren Kierkegaard." *Tópicos. Revista de filosofía*, Número 59, Julio-Diciembre, 2020, pp. 275-300. Impreso, pp. 291-292.

87 Op. cit. *The End of the Affair*, 1:36:07.

88 *Ibid.*, 1:37:06-1:37:37.

89 Op. cit. *Migajas filosóficas*, p. 91.

un movimiento de la imposibilidad de una acción a su posibilidad, y el modo en como esto concede a la temporalidad algo de una eternidad de otro modo negada, nos permite argumentar que la afirmación de la temporalidad que ocurre dentro del marco de Kierkegaard es la misma que la «afirmación de llegar a ser» que vemos bajo la interpretación de Deleuze del Eterno Retorno⁹⁰.

Por lo tanto, el cine es el arte del devenir en la medida en que nos pone en la situación de la repetición que genera imágenes-cristal llevándonos a narraciones falsificantes; esto para elegir creer o no, como sucede con el personaje de Bendrix y su memoria que es a su vez la del espectador, y en ese sentido como nos dice Kierkegaard, creer que todo sea posible de nuevo porque : «la posibilidad de donde procede lo posible que se convierte en lo real acompaña siempre a lo devenido y permanece junto a el pasado (...) tan pronto como uno de los posteriores repite que algo ha acontecido (eso es lo que se hace creyendo), repite su posibilidad»⁹¹. Gracias al cine nos es posible llevar a cabo esta repetición de lo acontecido y así repetir su posibilidad, el cine genera vida de esta forma.

Este acto de fe como repetición que es la imagen-cristal constituye precisamente estas potencias de lo falso, tanto en el contenido del filme, como en la experiencia del filme mismo. Porque al ver un filme, como dice Westfall, «experimentamos el presente —su proyección— y su pasado —su grabación— simultáneamente, viendo como los eventos pasados se desarrollan en el presente como si sus resultados estuvieran aún por determinarse»⁹². Por lo que el devenir es la liberación del pasado de su ser solo pasado para permanecer siempre abierto en el presente tanto como el futuro; si bien no cambiando materialmente es enteramente diferente. El pasado no es la causa del presente como su antecedente y no es que se entienda mejor el pasado por el final del filme, si no que en el transcurso el pasado se hace radicalmente distinto, y esto es como han dicho Westfall y Andrew⁹³, el sentido de trascendencia que experimenta el espectador,

90 Op. cit. "Faith and Repetition in Kierkegaard and Deleuze", p. 390.

91 Op. cit. *Migajas filosóficas*, p. 92.

92 Op. cit. "ASA NISI MASA: Kierkegaardian Reptition in *Fellini's 8 1/2*", p. 110.

93 Op. cit. "Faith and Repetition in Kierkegaard and Deleuze", p. 396.

tanto como el personaje del filme, y que hacen que Kierkegaard y Deleuze convergen, porque para ambos la repetición es una cuestión de llegar a ser, de moverse más allá de la identidad o de las motivaciones moralistas de sus acciones, para traer algo nuevo al mundo, una transfiguración: «La repetición es un elevarse por encima de o más allá de sí mismo, ser y no ser lo que uno es, llegar a ser otro de lo que uno era pero de un modo transfigurador»⁹⁴.

Si bien Bendrix en la última escena del filme, no puede ya negar esta realidad del devenir como la presencia de ese fuera de campo que es Dios, como la condición de que todo es posible, no elige sin embargo la relación, y esta es su enfermedad mortal, que elige lucidamente no llegar a serlo. Lo interesante al final de todo es que existe objetivamente el devenir como repetición trascendente de los posibles y el cine logra visualizarlo, hacerlo evidente y pensarlo, desdoblado el presente del filme en el flujo del futuro desde el pasado; pero la elección, como en Bendrix, está en nuestras manos, si creemos o no en el cine, como ha dicho Catalina Elena Dobre, la repetición es una categoría espiritual y tiene que ver con la libertad, y sólo así es una categoría del futuro⁹⁵.

6. Conclusiones

Podemos ver entonces cómo se da una convergencia entre el sentido del devenir en Kierkegaard y Deleuze en términos de la concepción misma de lo esencial de la narrativa cinematográfica: que ésta genera imágenes-cristal para potenciar lo falso de la vida, y hacerla emerger en su verdad como nuevas posibilidades, lo cual nos pone en situación de creerlo o no para que se generen de forma efectiva estas potencias. Porque como hemos dicho, el acto de fe en Kierkegaard como sentido del devenir comprende el mismo sentido que para Deleuze genera la potencia de lo falso como paso de concretización de las imágenes-cristal, de tal forma que en *The End of the Affair* vemos en el contenido de la historia y en su forma fílmica, esta potenciación de generación de vida como acto de fe, por ello Deleuze decía

94 *Íbid.*, p. 109.

95 Op. cit. "La repetición: Un escrito sui generis en la autoría de Søren Kierkegaard", p. 282.

que el cine no filma los hechos si no la fe en este mundo. Y es el sentido profundo de decir que el cine es una memoria del futuro, porque no es un archivo de recuerdos, si no recuerdos que reactivan en tiempo presente su sentido del devenir y por tanto la renovación del futuro como realidad inherente a la simultaneidad del pasado en el presente, permitiendo así su liberación que se da por ese salto cualitativo de fe, que es la libertad concreta de cada individuo, como personaje o como espectador.

Para ello el filme utiliza los flashbacks dentro del tiempo subjetivo del narrador que es Bendrix, para hacer que el mismo Bendrix salga de la esclavitud de su propia narrativa que está sujeta a sus prejuicios, a sus deseos y a su egoísmo. Tan es así que cada flashback o recuerdo le produce diversas versiones de las mismas escenas ya sea como recuerdo, ya sea como lo que sucedió o ya sea como lo que podría haber sucedido. Además, el recuerdo de lo narrado íntimamente por otro en el diario de Sarah y el testimonio externo del detective, de nuevo dentro de su propio tiempo subjetivo, hacen que ese tiempo quede con insuficiencias sobre sí mismo, se abra a posibilidades nuevas, que no son encuadradas en el filme, porque no pueden ser objeto de su subjetividad, si no que están fuera de campo, pero presentes, y por eso es un misterio, porque es tan presente que al final del filme no se puede negar, y solo queda la prueba de elegir o no elegir relacionarse con él.

Estos manejos del tiempo, con el cine de cuerpos y con las abstracciones líricas, permiten comprender que lo que el personaje busca con la narración y con el filme, es de algún modo poder comprender a Sarah, es decir, reconciliarse con su modo de haberse convertido, de haberse liberado y de afrontar la muerte, cuestión con la que Bendrix se encuentra resentido, pues por un lado amaba apasionadamente a Sarah, pero no creía en la duración de la vida por su propia experiencia con la guerra y con mayor ironía al final por perder a Sarah, Bendrix presenta el drama de la pregunta fundamental de ¿qué sentido tiene el amor en un mundo que se termina en cualquier momento? ¿cómo revertir la muerte en vida?

En este proceso el filme presenta a Bendrix que convirtió ese amor en un proyecto a futuro, pero ese amor finalmente tuvo que librarse del placer y del futuro, para ser un cuidado de la agonía de Sarah; paradoja máxima, el mayor amor es cuidar la muerte del amado que no puede revertirse, ¿qué es entonces lo que se revierte con la repetición? Esta podría ser la cuestión final del odio del personaje y de la paradoja del espectador, Bendrix como narrador que narra su propia historia al parecer busca esa

fe en hacerse contemporáneo con el devenir de su relación con Sarah, pero lo que sucede de forma sutil durante el filme y de modo evidente al final, es que la reconciliación buscada no es revivir a Sarah, si no en vivir con la vida que generó su acto de fe. Para lo cual el mismo Bendrix se deconstruye a sí mismo con su propia retrospectiva, buscando en esas bifurcaciones del tiempo, buscando en las repeticiones, que le den esa potencia vital que falsifique el fondo de su odio, que la vida y el amor se terminan, lo cual se hace efectivamente presente en el fuera de campo del milagro. El amor es presente, más profundo que su representación, y es potencia de fuera de campo que le da sentido a lo que se representa, pero para ello no solo hay que hacerlo presente sino elegirlo, en este sentido Bendrix no quiere dejar de ser el personaje que se ha creado de sí mismo, al final la potencia máxima es darse cuenta que es posible creer o no-creer en este mundo como ha dicho Deleuze, y esto es lo que produce el cine con su visualización del desdoblamiento del tiempo presente, nos lleva afectiva e intelectualmente al punto máximo donde no es posible negar que esa fe es posible y sensata, pero al final es la persona en su soledad ante esta experiencia quien tiene la decisión de elegir o no.

7. Bibliografía

Ardid, Jordi y Giráldez Marta. *Neil Jordan*. Madrid, Cátedra, 2017. Impreso.

Bergson, Henri. *Historia de la idea del tiempo*. Ciudad de México, Paidós, 2016. Impreso.

Bogue, Ronald. *Deleuze on Cinema*. New York, Routledge, 2003. Impreso.

Colucciello Barber, Daniel. *Deleuze and the Naming of God. Post-Secularism and the Future of Immanence*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2014. Impreso.

Cavell, Stanley. *Más allá de las lágrimas*. Madrid, La balsa de la Medusa, 2009. Impreso.

Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona, Paidós, 1986. Impreso.

Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine 1*. Barcelona, Paidós, 2012. Impreso.

Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires, Amorrortu, 2009. Impreso.

Deleuze, Gilles. “El método de dramatización”. *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)* Valencia: Pre-textos, pp. 127-53. Impreso.

Deleuze, Gilles. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-textos, 2004. Impreso.

Deleuze, Gilles. “El cerebro es la pantalla”. *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*. Valencia, Pre-Textos, 2008, pp. 255-256. Impreso.

Dobre, Catalina. “La repetición: Un escrito sui generis en la autoría de Søren Kierkegaard”. *Tópicos. Revista de filosofía*, no. 59, Julio-Diciembre, 2020, pp. 275-300. Impreso.

Hegel, G.W.F. *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. Madrid, Alianza, 1997. Impreso.

Jampol-Petzinger, Andrew. “Faith and Repetition in Kierkegaard and Deleuze”. *Philosophy Today*, vol. 63, no 2, (Spring 2019), pp. 383-401. Impreso.

Kierkegaard, Søren. *El concepto de la angustia en Migajas filosóficas. El concepto de la angustia. Prólogos*. Madrid, Trotta, 2016. Impreso.

Kierkegaard, Søren. *Migajas filosóficas*. Madrid, Trotta, 1997. Impreso.
Marrati, Paola. *Gilles Deleuze. Cine y filosofía*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2006. Impreso.

Sinnerbrink, Robert. *Cinematic Ethics. Exploring Ethical Experience through Film*. New York, Routledge, 2016. Impreso.

McGuirk, Paul. *Neil Jordan. A Quiet Man in Babylon. The Films*. Dublin, Kalergo, 2016. Impreso.

Shakespeare, Steven. *Kierkegaard and the Refusal of Transcendence*. UK, Palgrave Macmillan, 2015. Impreso.

Tarkovski, Andrei. *Esculpir en el tiempo*. Madrid, RIALP, 1997. Impreso.
Wahl, Jean. *Tratado de metafísica*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1960. Impreso.

Westfall , Joseph. "ASA NISI MASA: Kierkegaardian Reptition in Fellini's 8 1/2". *Transcendence and Film. Cinematic Encounters with the Real*. Ed. David P. Nichols, London, Lexington books, 2019, pp. 99-121. Impreso.

Zucker, Carol. *Neil Jordan. Interviews*. Kindle ed., University Press of Mississippi, 2013. Impreso.

8. Filomografía

The End of the Affair. Dir. Jordan, Neil. Columbia Pictures, 1999. Cine.

CREACIÓN

IN THE MOOD FOR LOVE¹: UNA ONTOLOGÍA DEL AMOR

Diego Lizarazo Arias², Universidad Autónoma Metropolitana, México.

Recibido: 2022-06-19

Aceptado: 2022-07-04

Ninguna palabra puede decir tanto como
el silencio³.

Yasunari Kawabata

Resumen

Doble tentativa constituye este artículo: aproximarnos a una visión de lo que aventuro como “cine esencial” a través de *In The Mood for Love*, el filme de Wong Kar Wai, y procurar dar cuenta de la ontología del amor que el director chino-hongkonés elabora en su obra, con la ayuda del concepto de

1 *In the mood for love* (Fa yeung nin wa). Dir. Kar-Wai, Wong. Hong Kong y Francia: Universal Pictures, 2000. Cine. Véase trailer: Trailer: <https://www.youtube.com/watch?v=Z0iXPMim4YU>

2 Profesor-Investigador de la Universidad Autónoma Metropolitana. Doctor en filosofía (UNAM), Miembro del Sistema Nacional de Investigadores Nivel II, Premio Orlando Fals Borda por Trayectoria en Investigación sobre Sociedad y Cultura (Colombia), Premio a las Áreas de Investigación Universidad Autónoma Metropolitana (2007), Premio de Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades de la UAM (2008), Premio Internacional de Filosofía Estética 2009, Premio Nacional de Ensayo sobre Fotografía 2021 (Secretaría de Cultura). Autor de más de 100 artículos sobre filosofía de la cultura y teoría de la imagen (en revistas arbitrada e indexadas), autor de 5 libros individuales, coautor y coordinador de 12 libros colectivos.

3 Kawabata, Yasunari. *Primera nieve en el monte Fuji*. Barcelona: Belacqua, 2007. Impreso.

“cine esencial”.

Palabras clave: cine esencial, Wong Kar Wai, *In The Mood for Love*, Octavio Paz.

Abstract

This article constitutes a double attempt: first, through the analysis of the film *In the Mood for Love*, by Wong Kar Wai, it approaches to a vision of what I propose as “essential cinema”; and second, by applying this concept it tries to account for the ontology of love that the Chinese-Hong Kong director elaborates throughout his work.

Keywords: essential cinema, Wong Kar Wai, *In The Mood for Love*, Octavio Paz.

No sé si hay una esencia del cine, como alguna vez señalaron Jasuhiro Ozú y Akira Kurosawa. Pero sospecho que hay un cine esencial, un cine capaz de potenciar la imagen en su más plena poética, de realizar la verdad de la fantasía, de abrir la potencia fantástica del documental, de hallar el sentido y las posibilidades de la sonoridad, de dar al mundo un lugar para esplendor, mostrando sus violencias y su capacidad, a veces, de inconmensurable ternura. Estoy claro que todo esto es solo una tentativa, porque apelar a las nociones de la semiótica, de la iconografía o de la narratología para describir con sistematicidad los rasgos de lo esencial en el cine, solo estropearía la posibilidad de acceder a él. No me queda más que la alusión: el cine esencial, pienso, construye sentidos y experiencias humanas profundas y universales a través de su lenguaje, a través de una imagen que suena y dialoga, a través una sonoridad visual, que, sin embargo, da cuenta de singularidades que en la pantalla nacen. Un cine en el que hablan las preguntas acuciantes del campo de la vida y con el cual reparamos en el silencio del mundo o en su ruidosa banalidad. Un cine capaz de convocar interrogaciones acuciantes y de propiciar una experiencia cierta, sobre el vacío... sobre esa nada constitutiva que es el cine, como la literatura: pura imagen sonora, puro sonido visual. Todo ello, una intangibilidad definitoria, un vacío que llena. El cine esencial es capaz de abrir la naturaleza profunda de un fenómeno de la vida, que no es posible lograr por otros medios. No es que lo abordado sea imposible de

encarar por la filosofía o la literatura, es que el cine esencial da cuenta de ello, produciendo una experiencia única, desdoblando la riqueza insondable de algunas de las cosas más cruciales: el amor, la soledad, nuestra condición de seres de tiempo, las necesidades de nuestro cuerpo y nuestro ánimo, la paradoja de pretender cuidar y a la vez depredar nuestros objetos de amor... Pero ello en su forma cinematográfica, en la relación específica de imagen y sonoridad aludidas; lo que hace que, en realidad, ya no sea lo mismo que abordaron la literatura o la filosofía. En el cine cualquiera de estos asuntos se vuelve otro. Nace como una nueva experiencia, como un nuevo hallazgo de la verdad o como una interrogación profunda que de esa manera no se formula en ningún otro lugar. Yo creo que en realidad hay algo de equívoco en la idea de que hay “temas” en el cine y en la literatura, como si tales cosas fuesen entes flotantes y abstractos independientes de la escritura o de la imagen (algo así como los “universales” imaginados en el medioevo). No hay más que sentidos-palabra, sentidos-texto, como no hay más que sentidos-ritual, o sentidos-imagen.

Con la emergencia del cine esencial, no apelo a un cine de perfección formal, que reúne la precisa construcción diegética, la puesta en escena plenamente cuidada, las actuaciones como identidades, el trabajo exacto de la luz o la sonoridad nítida. Ello da cuenta, de una obra fílmica correcta, incluso notable; pero no por ello esencial. En “El arco y la lira” Octavio Paz hace una distinción crucial: «no todo poema... contiene poesía»⁴, y ello es así por que el poema puede ser visto como una pura arquitectura sintáctica específica, que responde a unas reglas semióticas y acústicas. El poema puede verse como una “obra construida bajo las leyes del metro”. Pero ello no garantiza que contenga poesía «¿son verdaderos poemas o artefactos artísticos, didácticos o retóricos? Un soneto no es un poema, sino una forma literaria, excepto cuando ese mecanismo retórico -estrofas, metros y rimas- ha sido tocado por la poesía»⁵. La poesía puede llegar al poema, pero puede estar ausente de él. Paz no propone las categorías para distinguir entre poemas dotados de poesía y poemas vacíos de ella; pero señala tal diferencia: no todos los poemas son esenciales. Poemas que parecen concentrar en sí mismos la potencia, la belleza, la naturaleza única

4 Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982. Impreso, p. 14.

5 *Ibid.*, p. 14.

de la poesía, y poemas que solo responden a sus reglas, como estructuras mecánicas. No podría dar una analogía, como lo hace Octavio Paz, de lo que en el cine significaría la distinción entre poema y poesía. Los términos cinemática y fílmica podrían servir, pero ya Christian Metz los utilizó en otro sentido. Solo puedo decir entonces que hay filmes, y filmes esenciales. Eso es lo que hallo en esta obra de Wong Kar Way, especialmente, porque su asunto central, cierta condición del amor, está aquí abordado solo como el cine puede hacerlo, en dos sentidos fundamentales, para los que me apoyaré, otra vez, en las palabras de Paz. Porque, así como “Solo en el poema la poesía se aísla y revela plenamente”, en este cine esplende, concentrada, la potencia del cine. En segundo lugar, porque en dicho cine no es la fílmica o la cinemática lo definitorio, sino su capacidad de concitar el encuentro entre la necesidad humana y la esencia del cine.

1. La unidad del cine

Wong Kar Way logra con esta película lo que podríamos llamar la *unidad del cine*: ese poder para producir su sentido, a partir de los recursos de su gramática, en una relación no solo consistente entre sus partes, sino interiormente necesaria. Un mínimo contenido argumental que manifiesta y profundiza verdades humanas contempladas no sólo desde la inteligencia, sino especialmente movilizadas desde nuestra condición emocional más acuciante: el amor y sus ilusiones, la infidelidad y el dolor, la cercanía y la pérdida. Emociones evocadas por lo que el cine tiene de sí mismo: la música, la imagen, la edición, el ritmo, el objeto, la actuación, la palabra en su forma prístina.

Chow Mo-Wan y Su Lizhen entablan una amistad propiciada por una doble situación: pasan tiempo juntos ante las ocupaciones de sus respectivas parejas, quienes, a su vez, han establecido una relación extra-matrimonial. Ambos alquilan un departamento en la misma casa, en la ciudad de Hong Kong en 1962. Vecinos que pasaban tiempo solos y después descubrieron que eran traicionados por sus cónyuges, y que terminaron por profesar sentimientos recíprocos. La necesidad de consuelo mutuo y después la invitación que Chow (jefe de redacción de un periódico local) hace a Su de participar en historias sobre artes marciales que escribe para el diario, intensificó su vínculo, sin que nunca llegara a concretarse.

Wong Kar Way presenta el amor a través de muy leves pero profundas

alusiones, como procuraron los viejos maestros del cine oriental (Ozu, Mizoguchi, Satyajit Ray), construye una belleza sobrecogedora y simple. Una belleza-triste dotada de un poderoso sentido interior. Muestra una dimensión casi ontológica de la belleza: esa especie de condición de vacío, y de lo etéreo. La dependencia entre la belleza y la nostalgia. La hermosura más alta nunca es totalmente presente, la circunda el hálito de la ausencia, del riesgo de la pérdida, de la fragilidad. Sobre la belleza más alta ronda un riesgo de disolución, una conciencia de su finitud y de su precariedad. No la tendremos siempre, o nunca. Esto quizás permite trazar un linde que no desarrollaré aquí, pero que el film de Wong Kar Way puede auspiciar: la hermosura constatada y a veces en exceso abarcada en la frenética del amor, en la sexualidad ardorosa, en los estertores de la felicidad; es cualitativamente distinta a la hermosura en la nostalgia, en el recuerdo, en la pérdida por la ruptura, la lejanía o la muerte. La iridiscencia etérea de ser imaginada o recordada con melancolía da un estatuto que ninguna hermosura patente consigue: la dialéctica de lo alcanzable y lo inalcanzable.

In the mood for love tiene esta cualidad, entre otras cosas, porque la fotografía no está sólo al servicio de la historia, como en el thriller, donde cada imagen se pone en función de narrar acontecimientos. Pero tampoco la fotografía se doblega ante la belleza artificiosa, esteticista (Wong Kar Way está aquí en comunidad con Tarkovsky, con Bergman o con Bela Tarr: en algún punto, la imagen por sí misma, arroba toda diégesis). La fotografía alcanza aquí un equilibrio, una inteligencia y una sensibilidad inmanentes, que le permite absorber sustancialmente las emociones, pero no sólo las de los personajes, especialmente las nuestras. ¿Puede la fotografía presentificar los sentimientos? La foto fija lo ha hecho (Doisneau, Cartier-Bresson, Evans), y el cine también es capaz de hacerlo (*Days of Heaven*, Terrence Malick, 1978⁶; *La notte*, Michelangelo Antonioni, 1961⁷; *Cold War*, Pawel Pawlikowski, 2018⁸). La fotografía es un río en el que los sentimientos fluyen en el tiempo.

Pero no solo es la cámara. Sin la música *In the mood for Love*, no alcanzaría su esencia. La unidad de la cámara lenta pende de la música que

6 *Days of Heaven*. Dir. Terrence Malick. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1978. Cine.

7 *La notte*. Dir. Michelangelo Antonioni. Italia y Francia: United Artists, 1961, Cine.

8 *Cold War*. Dir. Pawel Pawlikowski. Polonia, Francia y Reino Unido: Kino Świat y Mozinet, 2018. Cine.

la preña de sentido, de experiencia, desde su interior: no sé si la música emana de la imagen o la imagen es una inflorescencia de la música. De su entrelazamiento inherente brota una riada de experiencias concretas y a la vez imaginadas: a veces manifiesta una sensualidad patente (la de Li-Zhen y la de Chow caminando en el estrecho departamento) y a veces muestra una soledad profunda e hiriente, una melancolía sustancial, como en la segunda secuencia del ralenti, cuando el señor Chow, ha comprobado que su esposa le es infiel.

Li-Zhen sale en la noche a comprar su cena (elegante, sobria, hermosa). Desciende las escaleras en un callejón estrecho y espera, decorosamente, en el puesto callejero. La luz de la noche impregna una tristeza que evoca el sentimiento interior de una historia de amor imposible. El ascenso posterior por las escaleras alcanza la más alta belleza, quizás por tres razones: a) porque advertimos el dolor de su propia historia, que de alguna manera es la historia del señor Chow; b) por la música, que relata esa pasión interna guardada con estoicismo, con gracia sublime; y c) por la soledad del ascenso... esa soledad nocturna y a la vez preciosa. El espacio es triste, de un lugar pobre, pero a la vez entrañable y melancólico, producido solo con la cualidad de la luz de un foco callejero frente al cual bajará ahora el Sr. Chow, a comer allí los tallarines, en su desolación. Ambos comen solos.

Música y cámara lenta se urden como una nueva gramática para producir en nosotros un estado de ensoñación intenso y también una reflexividad contemplativa. La lentitud de la imagen, la propiedad de la iluminación, la gracia serena de los personajes, y especialmente la música, nos llevan a un estado de empatía poco alcanzado en el cine. Pero esta secuencia tiene un elemento adicional: hay una pequeña anticipación. Ella sube las escaleras sola, él las baja solo; ella va con sus tallarines (como casi todas las noches), luego lo vemos a él, cenando, en la calle, en silencio, metido en sí, en su penoso descubrimiento. Se ha establecido la aflicción de ambos, se ha definido el paralelismo de sus historias. En algún momento se cruzaron en las escaleras y se miraron... una vinculación posible asoma, una relación se anticipa. Sintagmáticamente él comía después de verla a ella. En la secuencia lógica tendría que cruzarse con ella primero, para poder cenar después, abajo, en el puesto. Pero la edición del discurso visual ha reordenado el proceso, ha trastocado la secuencia lógica en pro de la secuencia del sentido: debía señalarse primero la soledad de cada uno, para después indicar el asomo de su encuentro.

La cámara lenta y la afluencia sonora logran despertar una verdad, un

sentimiento cierto que la palabra no despliega, como tampoco lo hace el registro frontal. Los *travellings* laterales entre los personajes producen la impresión de una danza. Se trata de la sonoridad visual propia de quien baila, pero también una sonoridad nostálgica de quien añora un abrazo que no llegará.

En *In the mood for love* la palabra se preserva... son pocos los diálogos largos, no hay desperdicio de lenguaje: estamos ante el reino de la simbiosis de imagen y sonido. Con ello los cuerpos ocupan el lugar principal de su sentido: la mirada y el gesto dan cuenta de lo que viven y dan flujo al relato. Es una obra poderosamente expresada por el cuerpo. No solo hay en ella un análisis del movimiento, del símbolo de los gestos y los pasos, sino también una contemplación poética de nuestro cuerpo en el mundo. La cámara lenta permite aprehender la condición poética de los cuerpos, como en los pasajes que acompañan a Li-Zhen cuando va por la cena. Una cámara lenta que no solo exhibe el acontecimiento, sino que abre la lógica de los micro-gestos y los movimientos sutiles en el grano del espacio, en la tangibilidad del ambiente. La fotografía de Christopher Doyle y Mark Li Ping-Bing alcanza el equilibrio entre la alusión y la evidencia. Ningún gesto es exagerado, no hay exhibicionismo, ni físico ni sentimental. Por eso la historia está fundada en la elipsis y el fuera de campo (los esposos de los protagonistas están “fuera de campo”, casi podemos decir “están en off”), el valor del relato se funda en los gestos y los planos de detalle: los sutiles roses del cuerpo, la mano de Li-Zhen que rechaza la de Chow, después la mano que lo aferra, las zapatillas, el humo de los cigarrillos. No hay escenas de amor apasionado, desbordado, porque el contacto físico es mínimo, sus personajes no dicen explícitamente lo que piensan o lo que sienten, pero la gramática de esta obra, prístina, pura, logra transmitirlo con contundencia. Wong Kar Way recupera una cuestión esencial de la cultura artística del oriente: el poder de la alusión en la simpleza. El poder de la fragilidad.

La música cuenta el sentido interior de la historia. Hace innecesarios los diálogos: cuenta la pasión interna, el dolor profundo; pero también la ilusión, y el amor cierto y valedero. La música en este film narra. No cuenta cualquier cosa, narra lo que solo ella puede hacer en su forma precisa, en su esencia: presentifica y da el movimiento de los sentimientos, en su sutileza y sensibilidad. Por ello la experiencia emocional de *In The Mood for Love* es tan poderosa.

El tema de la película *Yumeji's Theme* de Shingeru es un lamento cadencioso, repetido varias veces, indicando una condición del amor: el

dolor que se reitera, que aflora incansablemente; la ilusión que emana, que se ocluye, para regresar de nuevo. La música se entrelaza con la luz y con la sombra, y allí es totalmente interior al film. El sentido usual de “banda sonora” como algo adicional, se pierde. La música en esta obra es tan visual como la imagen y tan poética como la poesía en el sentido que señalé al comienzo, con Octavio Paz. Wong Kar Wai alcanza con su film una ontología del amor.

2. La naturaleza del amor

En la primera secuencia de cámara lenta el lente se mueve con la cintura de Li-Zhen y luego se aleja hasta que vemos la reunión: están jugando el mahjong. Li-Zhen está con su esposo... atrás de él, con elegancia, con sensualidad, pero también con algo de resignación: llega la Sra. Chow y para entrar en la salita, se atraviesa entre Li-Zhen y su marido, se trata de un símbolo sutil. La secuencia señala que se interpone entre ellos. Incluso pone su mano sobre el respaldo del esposo de Li-Zhen, casi indicando un abrazo. Li-Zhen se recarga en la pared, alejándose, permitiendo que pase delante de ella. En ese momento sale el señor Chow y la mira, se acerca a su cuerpo en un mínimo roce y deja el cuarto, la cámara lo sigue a la altura de su cintura como hizo con Li-Zhen. Ella abraza delicadamente a su marido por la espalda, colocándole su mano en el hombro... ella lleva las zapatillas rosas. Todo esto ocurre en un delicado movimiento de cámara: un ligero *zoom in*, un *zoom back* y luego un *paning* siguiendo a Chow. ¿Qué dice todo esto? Esta secuencia presagia la historia: el lugar secundario que ambos ocupan para sus parejas, el acercamiento entre ambos donde apenas se miran, ante un mundo que los ve de cerca, porque todos están allí en ese pequeño espacio, sin que nadie advierta la profundidad de lo que allí florecerá. Se establece la cadencia y la belleza del vínculo, con la música pausada, reiterativa, llevada por unos violines que parecen contar ya una historia de amor profunda y dolorosa. Esta sonoridad se sintoniza perfectamente con una imagen cálida, producida por una iluminación que enfatiza el deleite de un círculo amistoso y casi íntimo de personas... ese estado feliz mostrado por la imagen adquiere su profundidad por el detalle en cámara lenta del movimiento de los protagonistas y el contrapunto de la tristeza anticipada en esas notas de un violín que canta un lamento. Pero la secuencia establece dos cosas más: el anonimato de los respectivos cónyuges,

esos cuerpos sin rostro, esas presencias fuertes, pero a la vez borrosas... y sin duda define también la belleza de los personajes, la sensualidad grácil, decorosa, de Li-Zhen, y la mirada tierna y triste del señor Chow.

La obra elabora una condición ontológica del amor, aquí planteada como el vínculo de dos personas unidas e identificadas primero en la soledad, después en la sospecha, la confirmación y el dolor, y por último en su propia pasión. El film desarrolla estos momentos, pero anuncia desde el comienzo el último: cuando al mudarse a los departamentos, los trabajadores mezclan las cosas de uno y otro. Allí se anticipa la liga concreta que los unirá en una relación casi intangible.

Más adelante se da la secuencia posterior al reconocimiento de la infidelidad de sus esposos, caminan juntos llevando el dolor de la confirmación, y también, sin duda, el consuelo de la compañía. Están sufriendo su drama, pero a la vez están experimentando el inicio de un enamoramiento: por eso la voz de Nat King Cole, interpretando la magnífica canción de María Grever.

Mientras caminan, ella dice: "me pregunto cómo empezó todo..." se refiere a la relación entre sus esposos, pero la respuesta radica en el sentimiento que ahora crece entre ellos, los engañados. Todo comenzó así, como ahora comienza entre ellos. Los otros, los infieles, no son tan diferentes.

In the mood for love es una interpretación del amor como diferencia e identidad: no son los otros, pero devienen en ellos. Comienzan con el dolor-amor por la falta del amado y terminan experimentando el sufrimiento del amor y la ausencia de sí mismos. El proceso se invierte, como en los *travellings* laterales que muestran, en diversas ocasiones, el rostro de ella, que se aleja hasta Chow y regresa a Li-Zhen. En un tramo del relato hay un intercorde de la esposa de Chow llorando en el baño de un hotel. La situación se abre desde un espejo. Su dolor es también el dolor de otro.

In the mood for love se juega entre una conciencia que busca preservarse para no repetirse como los otros, y una potencia de los sentimientos que en ellos crece sin que puedan evitarlo. La obra elabora el drama agónico de un amor cierto, pero no declarado, de un amor vivo pero evitado por la conciencia de sus protagonistas... no por las habladurías externas, por la función policíaca y social de la señora Suen (la casera) sino por su propia decisión, por el control de su propio ser. Pero esa autoregulación está destinada a la derrota, la batalla de la conciencia contra el amor está perdida de antemano:

“Estoy harto de habladurías” / “Sabemos que no son verdad” / “Yo también pensaba eso y no me preocupaba. Pensé que no seríamos como ellos. Pero me equivoqué, usted no va a dejar a su marido. Así que prefiero irme” / “No pensé que se enamoraría de mí” / “Yo tampoco” / “Sólo quería saber cómo empezó” / “ahora lo sé. Los sentimientos surgen sin que uno se percate. Pensaba que los controlaba”

La profundidad y potencia del amor envuelve al ser hasta su fondo, lo transforma, pero a la vez se sostiene sobre el aire, porque puede caer, como la nada. El amor como poder y fragilidad.

Una interpretación del amor como capacidad de construirse un mundo, incluso en las condiciones más adversas y con las más leves motivaciones. Ellos habitan un departamento atestado de intrusos, en medio de relaciones cruzadas y tormentosas, pero logran preservar un hálito compartido y propio, un mundo aparte, en medio del tumulto. El amor y su capacidad para rescatarnos de lo ordinario, del tedio, de la amargura y de la soledad.

Pero también *In the mood for love* es una interpretación del amor como lo no logrado, lo imposible, como la expectativa no alcanzada en el mundo. La definición del ser en esa delicadeza. El filme aborda la dualidad sustantiva de nuestra fragilidad existencial y de nuestro poder. Solo en el amor es posible apreciar con claridad esa antinomia que nos constituye. Los amantes como seres enlazados al cuerpo del otro, pero también a lo etéreo y a la nada.

Los amantes siguen unidos a través de los años, sin verse, sin oírse, en una liga delicada y evanescente, pero cierta. Conexión sustancial, extraña e invisible. Por eso cuando al final, visitan la casa recordada, se experimenta una intensa nostalgia filtrada en las cosas, impregnada en los objetos (los objetos llevan las moléculas de los seres). Asomarse al cuarto del otro, es dar cuenta de su representación simbólica y también percibir la continuidad entre las cosas y el cuerpo añorado. El amor como la fuerza que nos produce, que nos define en lo que somos: en nuestra nostalgia y nuestra alegría, en nuestro dolor y nuestra añoranza.

3. El juego de las representaciones

Ser los otros, siendo los mismos. Ese es el juego que emprenden al ensayar lo que dirán a sus esposos, al probar en el otro lo que sería en sí mismos. Por eso la insistencia del film en los espejos. Simulan enamorarse,

ser infieles, reclamarse... y ese juego tiene siempre dos niveles: el de lo aparente y el de lo cierto. A veces lo que se repite son las palabras, que en la boca del otro muestran un paralelismo sobrecogedor.

La simulación de la despedida tiene dos momentos cruciales: ella dice que ya no se pueden ver y él se va. Callada, contenida, su mano intenta atraparlo como contraparte de la solicitud que él le hiciera tiempo atrás en el taxi. Pero la edición del filme nos devuelve la verdad de lo ocurrido: Li-Zhen aferrada a Chow, sufriendo la dolorosísima despedida: "Solo es un ensayo", "esto no es real". Sin embargo, todo es real, por eso la simulación tiene una condición trágica.

Ahora no simulan ser otros, ahora simulan ser ellos mismos, su simulación se dirige al tiempo, es una forma de enfrentar un tiempo insoportable por venir. En el presente, en la relativa seguridad de lo que aún no ocurre, simulan lo que pasará... pero descubren que el dolor es el mismo.

4. El silencio, el secreto, la memoria

In the mood for love dice al mostrar, y dice con el silencio. Alcanza un equilibrio entre la elaboración estética y la pureza. Quizás por eso la cámara se oculta tras las cortinas, muestra lo que acontece a través de los cristales y los reflejos especulares; corta las imágenes, a veces vemos sólo una parte de los protagonistas. Vemos, digamos, lo que está en silencio, escuchamos, por la fuerza del cine, lo que no está destinado para nosotros. Reflexiona sobre el amor y sobre la soledad, sin que se excluyan mutuamente, aborda la soledad del amor y el amor de la soledad. Los cónyuges son invisibles, pero poderosamente presentes. Son un enigma, un peso, un dolor grande, pero a la vez una ausencia... para su vínculo no están, son horadaciones.

La historia también se cuenta como un recuerdo. Es un oficio de la memoria. Quizás ese es el sentido que tienen los vestidos de Li-Zhen, con el glamur sincero que aflora en esos trajes tan diversos... que tienen algo de irreal, de idealización, casi como recuerdos coloreados por quien narra. Por eso tantos elementos oníricos, tantos momentos que parecen más ensoñados que vividos. Kar-Wai elabora el tiempo como lo experimentamos en nuestro interior. ¿Estuvo realmente ella en Singapur? o ¿se trató más bien del deseo de presencia de Chow?. Así como ella leía las huellas de él tocando la cama, oliendo la garrera; Chow la busca en el labial marcado

en el cigarrillo, en las huellas que deja en las cosas, en los lugares, en el mundo. Hay aquí una característica universal del amor. Incluso el niño que aparece con ella tiene ese estatuto endeble de la fantasía ¿representa el hijo que pudieron tener?, ¿es sólo imaginación? El amor tiene esa cualidad, y no es su artificio o su falacia, es su verdad. Por eso al final, Chow aparece en Camboya, cubriendo como periodista una noticia real: la llegada del General De Gaulle. El documento histórico autentica la historia de dolor y amor que estamos viendo.

El conflicto principal del relato es el que se produce entre el amor y el tiempo, entre el recuerdo y el olvido. El amor es un antídoto contra el olvido. Esa es la función del secreto en el espléndido mito que cuenta Chow: guardar el secreto en un árbol ancestral, para que allí permanezca eternamente. Quizás eso significan esos momentos estáticos, en que quedan suspendidos en el pasillo del hotel. Coagular un momento que no volverá a ser, porque ya está en un pasado irrecuperable. Esta es la esencia del cine, y también la de la fotografía. Ganar un momento al tiempo... pero ganarlo sobre la pérdida.

5. Bibliografía:

Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982. Impreso.

Kawabata, Yasunari. *Primera nieve en el monte Fuji*. Barcelona: Belacqua, 2007. Impreso.

6. Filmografía:

In the mood for love (Fa yeung nin wa). Dir. Kar-Wai, Wong. Hong Kong y Francia: Universal Pictures, 2000. Cine.

Days of Heaven. Dir. Terrence Malick. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1978. Cine.

La notte. Dir. Michelangelo Antonioni. Italia y Francia: United Artists, 1961, Cine.

Cold War. Dir. Pawel Pawlikowski. Polonia, Francia y Reino Unido: Kino Świat y Mozinet, 2018. Cine.

RESEÑAS

AYLLU-SIAF, Vol. 4, N° 1, Enero-Junio (2022) pp. 239-242

ISSN: 2695-5938 e-ISSN: 2695-5946

DOI: 10.52016/Ayllu-Siaf.2022.4.1.9

TSN TRANSATLANTIC STUDIES NETWORK. REVISTA DE ESTUDIOS INTERNACIONALES (2016-2022)

ISSN: 2530-8521

Josep Francesc Sanmartín, Universitat Politècnica de València y Universidad Miguel Hernández de Elche, España.

La *Revista de Estudios Internacionales. Transatlantic Studies Network* (TSN) es una publicación digital e impresa bianual editada por el Centro de Estudios Iberoamericanos y Transatlánticos FGUMA-UMA¹ y por el grupo de investigación E-COM: Grupo de Estudios sobre Comunicación y Sociedad de la Información², que se puede encontrar en el catálogo editorial de la Universidad de Málaga³. Dirigida por Juan Antonio García Galindo, Magdalena Martín Martínez, Antonio Cuartero Naranjo y Ashley Jáñez González, esta revista fue fundada con el propósito de divulgar trabajos académicos en el contexto de los estudios transatlánticos. Sobre este particular, no es frecuente encontrar una publicación académica con rigor que trate sus contenidos ofreciendo materiales de todo tipo con una orientación tan clara hacia la consolidación de una comunidad internacional. Es por esta razón que desde la *Revista AYLLU de la Sociedad Iberoamericana de Antropología Filosófica* (SIAF) nos decidimos a realizar esta reseña, en tanto que los lineamientos coinciden con muchos de los propósitos abordados por nuestra revista.

Para empezar, uno de los aspectos que destaca de TSN es su sección monográfica en donde los temas abordados claramente conectan con el

1 <https://fguma.es/ceit/>

2 <http://ecom.uma.es/>

3 <https://revistas.uma.es/index.php/transatlantic-studies-network>.

tránsito cultural a través del Atlántico. A este respecto, encontramos títulos tan sugerentes como *España y América. Miradas Cruzadas* (2016), *Lazos entre Puerto Rico y España* (2020), *Transnacionalidad y Documental: caminos de ida y vuelta entre Europa y Latinoamérica* (2018), *Exilio, migraciones, asilo y desplazamientos* (2017), *Regiones de diálogo y multiculturalidad* (2017) o *Del Atlántico Norte al Atlántico Sur: percepciones y representaciones* (2019). Del mismo modo, entre los autores que publican en la revista podemos leer a autores tan sobresalientes como la poeta y escritora María Antonia García de León, el escritor Miguel Alba, las investigadoras Miriam Seghiri y Lorena Arce, la catedrática Silvia Álvarez Curbelo y el catedrático Diego Vera, los artistas Rafael Alvarado y Chema Lumbreras, el rector David Méndez de la Universidad de Turago, la rectora Gisela Montiel de la Universidad Autónoma de Encarnación de Itapúa, el embajador Carlos Alonso Zaldívar, el periodista Eric Hadj y un largo etcétera de personalidades⁴.

Esto hace de la revista un baluarte cultural para los pueblos que pueden reconocerse a uno y otro lado del Atlántico, aportando un valor desde los estudios abordados capaz de hermanar a las distintas sociedades a través de la cooperación intelectual. La publicación lo consigue a través de sus monográficos, tal como se aprecia en los títulos indicados más arriba, pero también a gracias a los artículos académicos que podemos encontrar en el apartado de miscelánea: con temas dedicados a Derechos Humanos, cambio climático, lenguaje, cultura popular, tecnología, geopolítica y toda clase de temas relevantes para el conjunto de los pueblos atlánticos.

Cabe señalar que, sin abandonar la orientación académica, la *Revista de Estudios Internacionales* desarrolla de igual manera contenidos como reportajes, entrevistas, especiales, reseñas y otros textos dedicados a indagar en las huellas transatlánticas. Asimismo, uno de los aspectos que hace de TSN una revista singular es la dedicación de parte de sus contenidos al ámbito de la creación. Este aspecto, que podría parecer accesorio, permite situar al lector por medio del arte en el contexto del que se ocupa la revista.

Sin restar valor a los contenidos académicos de la publicación, que convierten a la revista en una publicación indexada de impacto

4 Aquí se puede consultar el listado de los más de doscientos autores que han colaborado: <https://transatlanticstudiesnetwork.uma.es/listados-de-autores/>

internacional⁵, los contenidos expresivos de la revista logran completar la conexión cultural que permite el retrato de los pueblos desde el imaginario. TSN lo consigue de manera notable dedicando parte de sus números a la fotografía, la pintura, el dibujo, la poesía, la arquitectura, la arqueología y toda propuesta artística capaz de conectar a los pueblos, desde la interioridad y la empatía. Entre los artistas que han contribuido en la revista, además de los ya indicados, podemos encontrar a Ángeles Rocha, Ana Castro, Sofía Córdoba, Daniel Torrado, Cristina Savage y Rocío Verdejo. Adicionalmente, en 2018 TSN publicó un número dedicado a *Escritores y pintores: Europa y América*, con artículos dedicados a María Zambrano, Bernardo Gálvez, Rubén Darío y Manuel Mujica Láinez.

Otra de las virtudes de la revista es que cuenta con una publicación cuidada en donde la calidad de los artículos es secundada por una magnífica maquetación que recuerda al estilo de los magazines, pero sin perder un ápice de su orientación académica. De este modo, la revista acompaña sus textos con amplio material gráfico que permite comprender de manera eficaz muchos de los contenidos que de otro modo se hace difícil entender, sobre todo cuando se analizan datos. Incluso el diseño de las galeradas, con fragmentos destacados del texto, permite prestar atención a aquello que el autor precisa hacer saber al lector con mayor relevancia. De este modo, la revista aprovecha un diseño editorial de primera línea para difundir contenidos de investigación a la vanguardia del ámbito transatlántico. Por ejemplo, esto se aprecia muy bien en el artículo escrito por la Dra. M. Belén Zayas Fernández y el Dr. Jesús Vías Martínez: “El atlántico a través de su representación cartográfica”⁶. Este artículo, que permite situar geográfica e históricamente el ámbito de la revista, es una magnífica muestra de las capacidades editoriales y académicas de la revista TSN, permitiendo comprender la configuración de la red académica que desde entonces ha

5 Consultar indexación e índices de impacto de la revista: <https://transatlanticstudies-network.uma.es/indices/>

6 La revista indica, en su mismo título, que se dedica a la “Red de Estudios Transatlánticos” (Transatlantic Studies Network). Véase el artículo en Zayas Fernández, M. Belén y Vías Martínez, Jesús. “El atlántico a través de su representación cartográfica”. *Revista de Estudios Internacionales. Transatlantic Studies Network (TSN)*, año I, no. 1, 2016, pp. 6-20. Impreso.

logrado desarrollar el equipo editorial⁷.

Hasta fecha de hoy, la *Revista de Estudios Internacionales* ha publicado un total de 11 números que se pueden encontrar digitalizados en su web: transatlanticstudiesnetwork.uma.es. El último número, dedicado a *Mujeres y poder. Una mirada poliédrica a la sociedad actual* (2021), presta atención a cuestiones tan actuales e importantes para la comunidad internacional como las “Mujeres líderes en la ciencia para una era post-COVID” (2016) de Ana M.^a González Ramos, las “mujeres y el poder” de María Antonia García de León, la “Habilidad en la lucha contra el discurso de odio” de Antonio Checa Godoy y la “Pandemia, mujer y futuro” de Cristina Galán Rubio.

Para concluir, cabe destacar el carácter conciliador de un pensamiento plasmado en sus páginas que resalta aquello que nos une a uno y otro lado del océano, en un momento histórico en el que prolifera la represalia continua, el rechazo al otro, incluso desde la “intelectualidad”. Resulta un soplo de aire fresco encontrar una publicación con ánimo fraternal y democrático cuyo interés se centra en difundir aquello que nos une frente al auge de los nacionalismos que confunden la identidad cultural con la exclusión y el ensimismamiento. En los escritos de la *Red de Estudios Transatlánticos* se celebra la diversidad cultural que integra a la comunidad internacional, de manera inclusiva y desde el pensamiento abierto y multidisciplinar.

Todas estas características hacen de TSN un referente para la investigación y la divulgación académica y cultural. Sin duda, vale la pena tener en cuenta esta revista a la hora de publicar artículos cuyo interés se centre en estudios dedicados a la consolidación de una comunidad académica trasatlántica. A este respecto, la revista acepta artículos originales en español, inglés, portugués y francés sobre temas como la cultura, la política, la ciencia y todas aquellas cuestiones sociales que afecten al colectivo de países atlánticos⁸.

7 La revista indica, en su mismo título, que se dedica a la “Red de Estudios Transatlánticos” (Transatlantic Studies Network).

8 Aquí se pueden ver las condiciones para publicar en la revista: <https://transatlanticstudiesnetwork.uma.es/envio-de-originales/>

LIBROS RECIENTES SOBRE CINE Y FILOSOFÍA

Lauro Zavala, Universidad Autónoma Metropolitana – Unidad Xochimilco, México.

A continuación, se presentan las referencias de 40 libros recientes sobre cine y filosofía, publicados entre 2015 y 2021 en Colombia, Estados Unidos, España, Francia, Holanda, Inglaterra, Italia, México, República Dominicana y Suiza.

Belton, Robert J. *Alfred Hitchcock's Vertigo and the Hermeneutic Spiral*. New York: Palgrave Macmillan, 2017. Printed.

Berliner, Todd. *Hollywood Aesthetic. Pleasure in American Cinema*. Oxford University Press, 2016. Printed.

Buckland, Warren & Fairfax, Daniel. *Conversations with Christian Metz. Selected Interviews on Film Theory (1970-1991)*. Ed. Warren Buckland & Daniel Fairfax. Amsterdam University Press, 2019. Printed.

Cabrera, Julio. *Cine: 100 años de filosofía. Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*. Madrid: Gedisa, 2015. Impreso.

Céspedes, Diógenes. *Método y práctica semiótica. Para la historia de la crítica de cine en la República Dominicana*. Santo Domingo: Universidad Autónoma de Santo Domingo, 2015. Impreso.

Conde, Juan Alberto. *Semióticas del cine y del audiovisual. Nuevas tendencias*. Ed. Juan Alberto Conde. Bogotá. Universidad Jorge Tadeo Lozano, 2019. Impreso.

Cooper, Sarah. *Film and the Imagined Image*. Edinburgh University Press, 2019. Printed.

Esquenazi, Jean-Pierre. *L'analyse de film avec Deleuze*. Paris: CNRS Editions, 2017. Imprimé.

Ezra, Elizabeth & Wheatley, Catherine. *Shoe Reels. The History and Philosophy of Footwear in Film*. Ed. Elizabeth Ezra & Catherine Wheatley. Edinburgh University Press, 2020. Printed.

Falzon, Christopher. *Ethics Goes to the Movies. An Introduction to Moral Philosophy*. New York & London: Routledge, 2019. Printed.

García Pavón, Rafael. *Filosofía cinemática como ética del porvenir: recuperar y recomenzar el tiempo perdido*. Roma: IF Press, 2018. Impreso.

Gibbs, Alexis. *Seeing Education on Film. A Conceptual Aesthetics*. New York: Palgrave Macmillan, 2019. Printed.

Girgus, Sam B. *Time, Existential Presence, and the Cinematic Image. Ethics and Emergence to Being in Film*. Edinburgh University Press, 2018. Printed.

Hanaway-Oakley, Cleo. *James Joyce and the Phenomenology of Film*. Oxford English Monographs. Oxford University Press, 2019. Printed.

Herzogenrath, Bernd. *Film as Philosophy*. Ed. Bernd Herzogenrath. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017. Printed.

Hole, Kristin Lené. *Towards a Feminist Cinematic Ethics. Claire Denis, Emmanuel Levinas and Jean-Luc Nancy*. Edinburgh University Press, 2016. Printed.

Imbert, Gérard. *Crisis de valores en el cine posmoderno (más allá de los límites)*. Madrid: Cátedra, 2019. Impreso.

Johnson, David Kyle. *Sci-Phi. Science Fiction as Philosophy. Course Guidebook*. Printed.

Chantilly, Virginia. *The Great Courses*. The Teaching Company, 2018. Web.

Kupfer, Joseph H. *Virtue and Vice in Popular Film*. London & New York: Routledge, 2021. Printed.

LaRocca, David. *The Philosophy of Documentary Film. Image, Sound, Fiction, Truth*. Ed. David LaRocca. Foreword by Timothy Corrigan. Lanham: Lexington Books, 2017. Printed.

Lozano Botache, Jorge Prudencio. *Narración cinematográfica. Potencialidades pedagógicas y en investigación cualitativa*. Popayán, Colombia: Universidad del Cauca, 2018. Impreso.

Moss-Wellington, Wyatt. *Cognitive Film and Media Ethics*. Oxford University Press, 2021. Printed.

Oliva Mendoza, Carlos y Martínez Gutiérrez, Luis Guillermo. *Cine mexicano y filosofía*. Comp. Carlos Oliva Mendoza y Luis Guillermo Martínez Gutiérrez. México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México / Editorial Ítaca, 2019. Impreso.

Oliveros Aya, César. *Máscaras de guerra. Cine bélico y bioética en el derecho internacional*. Bogotá: Universidad Católica de Colombia, 2020. Impreso.

Palmer, R. Barton; Pettey, Homer B. & M. Sanders, Steven. *Hitchcock's Moral Gaze*. Ed. R. Barton Palmer, Homer B. Pettey & Steven M. Sanders. New York: State University of New York, 2017. Printed.

Pena, Jaime: *El cine después de Auschwitz. Representaciones de la ausencia en el cine moderno y contemporáneo*. Madrid: Cátedra, 2020. Impreso.

Pinto Bustamante, Boris Julián y Gómez Córdoba, Ana Isabel. *Cine, bioética y profesionalismo.*, Ed. Boris Julián Pinto Bustamante y Ana Isabel Gómez Córdoba. Bogotá: Universidad del Rosario, 2018. Impreso.

- *Conflictos, dilemas y paradojas: Cine y bioética en el inicio de la vida*. Ed. Boris Julián Pinto Bustamante y Ana Isabel Gómez Córdoba. Bogotá: Universidad del Rosario, 2019. Impreso.
- *La muerte en el cine: Ética narrativa en el final de la vida*. Ed. Boris Julián Pinto Bustamante y Ana Isabel Gómez Córdoba. Bogotá: Universidad del Rosario, 2020. Impreso.
- Pippin, Robert B. *Filmed Thought. Cinema as Reflective Form*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2020. Printed.
- Puigdomenech, Jordi. *La filosofía en el cine*. Madrid: Ediciones JC, 2018. Impreso.
- Ramé, Jesús y Claramonte, Jordi. *No lo saben, pero lo hacen. Textos sobre cine y estética de György Lukács*. Ed. Ramé, Jesús y Claramonte, Jordi. Madrid: Plaza y Valdés, 2019. Impreso.
- Richard, David Evan. *Film Phenomenology and Adaptation. Sensuous Elaboration*. Amsterdam University Press, 2021. Printed.
- Rosenstand, Nina. *The Moral of the Story. An Introduction to Ethics*. New York: McGraw Hill Education, 2018. Printed.
- Rothman, William. *The Holiday in His Eye. Stanley Cavell's Vision of Film and Philosophy*. New York: State university of New York, 2021. Printed.
- Sinnerbrink, Robert. *Cinematic Ethics. Exploring Ethical Experience through Film*. London & New York: Routledge, 2016. Printed.
- Skorin-Kapov, Jadrana. *Profesional and Business Ethics through Film. The Allure of Cinematic Presentation and Critical Thinking*. New York: Palgrave Macmillan, 2019. Printed.
- Tobón, Daniel Jerónimo. *Experiencias del mal. Afectos morales en el cine colombiano contemporáneo*. Bogotá: Larisé Editora, 2020. Impreso.

Watts, Philip. *Roland Barthes' Cinema*. Manuscript Edited form the Author's Unfinished Chapters. Dudley Andrew et al. Oxford University Press, 2016. Printed.

Zizek, Slavoj. *El espanto de lágrimas reales. Krzysztof Kieslowski entre teoría y post-teoría*. Traducción de Sergio Aguilar Alcalá. México: Paradiso Editores / Universidad Iberoamericana, 2020. Impreso.

FILMOGRAFÍA: 40 PELÍCULAS BIOGRÁFICAS SOBRE FILÓSOFOS

Lauro Zavala, Universidad Autónoma Metropolitana – Unidad Xochimilco, México.

En lo que sigue presento 40 películas biográficas sobre filósofos y filósofas, organizadas siguiendo un orden cronológico, donde algún momento crucial en la vida de un filósofo o filósofa ha sido convertido en película de ficción. En el reciente libro de Jordi Puigdomenech, *La filosofía en el cine* (*La filosofía en el cine*. Madrid: Ediciones JC, 2018. Impreso.) se comentan 15 de estas películas.

El sabio sufí. Dir.: Nacer Khemir. Túnez, Francia, Alemania, Reino Unido, Irán, Hungría, 2005.

- La filosofía de los derviches.

Confucio. Dir. Hu Met. China, 2010.

- Vida de 551 a.C. a 479 a.C.

El banquete de Platón. Italia, 1989.

- Simposio de filósofos en el siglo IV a.C.

Sócrates. Dir. Roberto Rossellini. Italia, 1971.

- Siglo IV a.C.

San Agustín (*Agustin d'Ippona*). Dir. Roberto Rossellini.

- Siglo IV d.C.

Ágora. Dir. Alejandro Amenábar. España, 2008.

- Hipatia, en Alejandría, Egipto. Filósofa, matemática y astrónoma: 391 a 415 d.C.

El destino. Dir. Youssef Chahine. Egipto, Francia, 1997.

- Averroes en Al-Andalus en el siglo XII.

Duns Scotus. Dir. Fernando Muraca. Italia, 2011.

- Madurez de John Duns Scotus, de 1303 a 1305.

Lutero. Dir. Irving Pichell, Inglaterra, 1953.

Lutero. Dir. Eric Till. Alemania, Estados Unidos, República Checa, Italia, 2003.

- A principios del siglo XVI, inicio de la Reforma Protestante.

Lutero: La Reforma. Alemania, Italia, 2017. Producción de televisión.

Katharina Luther. Alemania, 2017. Producción de televisión.

Un hombre para la eternidad (A Man for All Seasons). Dir. Fred Zinnemann, 1966.

- En el siglo XVI, el filósofo Tomás Moro se enfrenta al rey Enrique VIII.

Giordano Bruno. Dir. Giuliano Montaldo. Italia, 1973.

- Científico acusado de brujería: 1548-1600

Galileo. Dir. Liliana Cavani. Italia, 1968.

- Contemporáneo de Bruno, defensor de la teoría heliocéntrica.

Galileo. Dir. Joseph Losey. Inglaterra, 1975.

- A partir de la obra teatral de Bertolt Brecht.

Cartesio. Dir. Roberto Rossellini. Italia, 1974.

- René Descartes: 1596-1650.

Palabra y utopía. Dir.: Manoel de Oliveira. Portugal, 2000.

- El Padre Antonio Vieira, sacerdote portugués en el siglo XVII, defiende la abolición de la esclavitud.

- Kant: Los últimos días*. Dir. Philippe Collin. Francia, 1996.
- Rutina en los días previos a la muerte ocurrida en 1804.
- Schiller*. Dir. Martin Weinghart. Alemania, 2005.
- De Sade*. Dir. Benoit Jacquot. Francia, 2000.
- Las horas*. Dir.: Stephen Daldry. Estados Unidos, Inglaterra, Francia, Canadá, Alemania, 2002.
- Más allá del bien y del mal*. Dir.: Liliana Cavani. Italia, Francia, Alemania, 1977.
- Días de Nietzsche en Turín*. Dir.: Júlio Bressane. Brasil, 2001.
- El día que Nietzsche lloró*. Dir.: Pinchas Perry. Bulgaria, Estados Unidos, 2007.
- Lou Andreas Salomé*. Dir. Gabriele Cordula Kablitz-Post. Alemania, 2016.
- El joven Karl Marx*. Dir. Raoul Peck. Francia, Bélgica, Alemania, 2017.
- Miss Marx*. Dir. Susanna Nichiarelli. Italia, Bélgica, 2020.
- La duda de Darwin*. Dir. Jon Amiel. Inglaterra, 2009.
- Freud: La pasión secreta*. Dir. John Huston. Estados Unidos, 1962.
- Rosa Luxemburgo*. Dir. Margarethe von Trotta. Alemania, Checoslovaquia, 1986.
- Antonio Gramsci: Diarios de la cárcel*. Dir.: Lino del Fra. Italia, 1977.
- Gramsci 44*. Dir.: Emiliano Barbucci. Italia, 2016.
- Docuficción sobre los 44 días que Gramsci estuvo encarcelado en la isla de Ustica

Wittgenstein. Dir.: Derek Jarman. Japón, Inglaterra, 1993.

Sartre: La edad de las pasiones. Dir. Claude Goretta. Francia, 2006.

Sartre y Beauvoir: Los amantes del café de Flore. Dir.: Ilan Duran Cohen. Francia, 2006.

Camus. Dir. Laurent Jaouoi. Francia, 2010.

Edith Stein: La séptima morada. Dir.: Márta Mészáros. Francia, Italia, Hungría, 1996.

Hanna Arendt. Dir.: Margarethe von Trotta. Alemania, Luxemburgo, Francia, 2012.

FICHA DE IDENTIDAD DE LA REVISTA Y NORMAS PARA AUTORES

Revista de la Sociedad Iberoamericana de Antropología Filosófica.

Información general.

Nombre de la revista: AYLLU-SIAF.

ISSN: 2695-5938 e-ISSN: 2695-5946

DOI: 10.52016/Ayllu-Siaf.2021.3.1.9

Formato: 16 x 23, cubierta tapa blanda, para la edición en papel.

Dirección postal de la revista.

Universidad Católica de Santa María

Facultad de Ciencias y Tecnologías Sociales y Humanidades

Urb. San José, San Jose s/n, Yanahuara

04017 Arequipa, Perú

Tlf:(054) 382038 UCSM

E-mail: editorial@ayllu-siaf.com

Dirección en la red de la revista.

la web <https://ayllu-siaf.com/>

Periodicidad y agenda de publicación

La revista tiene una periodicidad semestral

La recepción de artículos está abierta todo el año.

Los Números se cierran el 1 de abril y el 1 de octubre.

La maquetación y corrección ortotipográfica se realiza en los meses de abril-mayo y octubre-noviembre. La impresión y colocación en la web se realiza en junio y diciembre.

Punto de partida y frecuencia: N° 1, diciembre 2019.

Equipo directivo

Director Emérito: Jacinto Choza,
Universidad de Sevilla, emérito, España.
Director: Josep Sanmartín Cava,
Universitat Politècnica de València, España.
Subdirector: Rafael García Pavón,
La Universidad del Claustro de Sor Juana, México.
Director adjunto: Anani Gutiérrez Aguilar,
Universidad Católica de Santa María, Arequipa, Perú.
Tesorera: Seny Hernández,
Universidad Central de Venezuela.
Secretario: Luis Manuel Sanmartín Cava,
Universitat Pompeu Fabra de Barcelona, España.

Correo editorial: editorial@ayllu-siaf.com

Consejo de redacción

Patricio Delgado Gutiérrez,
Universidad Católica de Santa María, Arequipa, Perú.
Lilian Calisaya Gutiérrez,
Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa, Perú.

Consejo editorial

Rafael Cúnsulo,
Universidad Santo Tomás del Norte, Buenos Aires, Argentina.
Victor Hugo Gomez Yepes,
Pontificia Universidad Bolivariana de Medellín, Colombia.
Olger Gutiérrez Aguilar,
Universidad Católica de Santa María, Arequipa, Perú.
Jaime Méndez Jimenez,
Universidad Veracruzana, México.
Juan José Padial,
Universidad de Málaga, España.
Stefano Santasilvia ,
Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México.

Alejandro Serani,
Universidad de San Sebastián, Santiago, Chile.
Rocío Garroga Inarejos,
Universitat Politècnica de València, España.

Comité científico

Aldo Llanos Marín,
Universidad de Piura, Perú.
Gustavo Adolfo Muñoz,
Pontificia Universidad Bolivariana de Medellín, Colombia.
Teresa Arrieta,
Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa, Perú.
Luis María Baliña,
Universidad Católica de Buenos Aires, Argentina.
Marta C. Betancurt,
Universidad de Caldas en Manizales, Colombia.
Gustavo Cataldo Sanguinetti,
Universidad Andrés Bello, Santiago, Chile.
Raúl Gutiérrez Lombardo, Centro de Estudios Filosóficos, Políticos y
Sociales Vicente Lombardo Toledano, México.
Jorge Martínez Barrera,
Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile.
Arturo Mota,
Universidad Anáhuac del Sur, México.
Gustavo Adolfo Muñoz,
Pontificia Universidad Bolivariana de Medellín, Colombia.
Luisa Paz Rodríguez,
Universidad de Zaragoza, España.
Francisco Rodríguez Valls,
Universidad de Sevilla, España.
Alejandro Vela Quico,
Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa, Perú.

Patrocinadores

Editorial Thémata, Sevilla, España.
Pontificia Universidad Bolivariana de Medellín, Colombia.
Universidad Anáhuac del Sur, México
Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México.
Universidad Católica de Buenos Aires, Argentina.
Universidad Católica de Santa María, Arequipa, Perú.
Universidad San Sebastián, Santiago, Chile
Universidad Santo Tomás del Norte, Buenos aires, Argentina.
Universidad de Sevilla, España.
Centro de Estudios Filosóficos, Políticos y Sociales Vicente
Lombardo Toledano, México.

Entidad editora

Editorial Thémata, S.L.,
Antonio Susillo, 6,
41907, Valencina de la Concepción, Sevilla, España
URL <https://ayllu-siaf.com>Indexación en Buscadores

AYLLU-SIAF es una revista de filosofía y humanidades que publica artículos de investigación, artículos de información filosófica y humanística en general y especializada, textos clásicos, reseñas de libros, efemérides, homenajes y noticias.

La Revista AYLLU-SIAF está siendo recogida, analizada e incorporada, de modo sistemático, en las siguientes Bases de Datos y Repertorios bibliográficos:

Bases de datos

DOAJ
Dialnet
Latindex
Miar

Repositorios bibliográficos

Red de Bibliotecas Universitarias (REBIUN), Biblioteca de la Universidad de Sevilla, Biblioteca de la Universidad Miguel Hernández y Biblioteca de la Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir.

Historia, objetivo y enfoque de la revista

AYLLU-SIAF nace en el año 2019 como Revista de la Sociedad Iberoamericana de Antropología Filosófica, creada en 2018.

Se caracteriza por dar prioridad a los contenidos sobre las cuestiones formales y lucha para no encasillarse en corrientes o escuelas de pensamiento. Una preocupación constante de sus realizadores es fomentar los planteamientos interdisciplinarios.

La revista está abierta a colaboradores de todas las latitudes y cubre toda la gama del espectro filosófico y humanístico. También quiere ser muy flexible a la hora de acoger nuevos proyectos, fomentar discusiones sobre temas controvertidos y abrirse a los nuevos valores de filosóficos y humanísticos. En este sentido, los investigadores jóvenes tienen bien abiertas las puertas de la revista. La secuencia de la publicación es anual, alternando números monográficos y números misceláneos, que brindan al lector un panorama representativo del rumbo de la filosofía y las humanidades en Europa y América. La Revista dedica asimismo amplia atención al examen y crítica de las novedades bibliográficas, la edición de textos clásicos inéditos y la publicación de elencos bibliográficos especializados.

Temática y alcance de la revista

AYLLU-SIAF es una revista de filosofía y humanidades que publica artículos de investigación, artículos de información general y especializada, textos clásicos, reseñas de libros, estudios bibliográficos, efemérides, homenajes y noticias.

Las lenguas en que se aceptan originales son español, portugués, inglés, francés e italiano.

Secciones de la revista

La revista tiene las siguientes secciones:

Monográficos (Revisión por pares y anónima)

Estudios (Revisión por pares y anónima)

Textos de Creación (Revisión editorial)

Reseñas (Revisión editorial)

Actualidad Académica (Revisión editorial)

Declaración de privacidad

Los nombres y direcciones de correo-e introducidos en esta revista se usarán exclusivamente para los fines declarados por esta revista y no estarán disponibles para ningún otro propósito u otra persona.

Directrices para Autores

Para ayudar a los/as usuarios/as de buscadores a encontrar un trabajo en esta revista, los autores deberán proporcionar una breve descripción en español y en inglés y unas palabras clave (separadas por punto y coma). Deberán aportar su dirección postal y electrónica completa para que los lectores puedan mantener correspondencia con ellos.

Normas de redacción para los autores

Los trabajos deben ser enviados a la web <https://ayllu-siaf.com/>, de la revista AYLLU-SIAF,

El proceso de arbitraje anónimo contempla que dos jueces evalúen el trabajo. Por pertenecer a distintas instituciones y universidades se prevé un plazo de al menos dos meses para que los especialistas informen los juicios. Dependiendo de las opiniones de los árbitros, el Director informará al autor sobre la posibilidad de publicación de su trabajo.

El equipo directivo se reserva el derecho de no enviar a evaluación aquellos trabajos que no cumplan con todas las indicaciones señaladas en las Normas para la publicación en AYLLU-SIAF; además, se reserva el derecho de hacer modificaciones de forma al texto original aceptado.

El equipo directivo se reserva el derecho de incluir los artículos aceptados en el número que considere más conveniente. Los autores son responsables por

el contenido y los puntos de vista expresados en el artículo correspondiente, los cuales no necesariamente coinciden con los de la línea editorial.

A. PRESENTACIÓN DEL MANUSCRITO

Los artículos que se envíen a AYLLU-SIAF deberán reunir las siguientes condiciones; de no cumplirlas, no podrán ser incluidos en el proceso de arbitraje.

1. Deben estar escritos en español, portugués, inglés, francés o italiano
2. Los materiales deben tener el carácter de inéditos. El artículo no debe estar en proceso de publicación en otra parte.
3. La revista publica artículos de investigación, reseñas de libros y documentos.
4. El formato del trabajo será en folio DIN A 4, en letra Book Antigua, cuerpo 10, interlineado sencillo y con un margen amplio de 3 cm (las notas a pie de página serán con fuente Book Antigua y cuerpo 8) . La extensión no debe ser superior a 8.000 palabras (excepto en los Artículos de Creación que el límite podrá ser superior y en acuerdo con el Comité Editorial), incluyendo Referencias Bibliográficas y Notas.
5. Debe enviarse el original en formato electrónico.

B. INSTRUCCIONES PARA EL TEXTO MANUSCRITO

1. La revista carece del personal auxiliar y no está en condiciones de enviar pruebas para su corrección.
2. Por ello asumimos que los archivos remitidos por internet, contienen los textos finales, perfectamente corregidos y limpios de erratas.
3. También entendemos que los autores conocen estas normas para la presentación de colaboraciones que figuran en la revista y las han seguido fielmente.
4. Es muy importante que los autores se cercioren de que su trabajo tiene la siguiente estructura:

En primer lugar el encabezamiento, en el que figurará primero el título del artículo y debajo el nombre del autor y centro donde trabaja (en su defecto, ciudad de residencia).

A continuación, un resumen de un máximo de 100 palabras en español y otro igual en inglés.

Luego vendrá el cuerpo del trabajo y, a su término, nuevamente el nombre del autor, así como su dirección postal y de internet.

5. No podemos garantizar que no haya problemas con signos especiales (griegos, hebreos, lógicos, matemáticos). Recomendamos restringirlos al máximo, y en todo caso, enviar los originales en los que aparezca un cierto número de ellos procesados en MicrosofOffice y no en otro tipo procesador de texto.

6. La misma indicación vale para las tablas, cuadros de texto, figuras e ilustraciones.

7. La colaboración podrá contener apartados y subapartados, pero no otro tipo de subdivisiones (sub-subapartados, etc.), con los títulos en negrillas y el siguiente tipo de numeración:

1. Leibniz 1.1. Sus precursores 2. Primeros escritos etc. Pero no otras alternativas (p.ej.: 2.1.3. / A) / b) / II., etc.)

8. Rogamos que no se introduzcan formas especiales de párrafo, sangrado, márgenes, interrupción de párrafos, etc. Entre párrafo y párrafo no se debe incluir un espacio en blanco, aunque sí entre apartados y subapartados. Cara párrafo debe iniciarse con un tabulador simple.

9. Para destacar palabras o textos, utilizar siempre cursivas o/y entrecomillados; nunca negrillas, mayúsculas, versales, etc.

10. Las notas deben ir a pie de página y en ellas los autores se abstendrán de introducir cualquier código de formato. NO INCLUIR NOTAS FINALES.

Ejemplos de referencias bibliográficas:

Artículo de revista:

Jampol-Petzinger, Andrew. "Faith and Repetition in Kierkegaard and Deleuze". *Philosophy Today*, vol. 63, no 2, pp. 383-401. Impreso.

Radetich, Natalia. "La mirada etnográfica de Charles Chaplin: la crítica del capitalismo en *Tiempos modernos*". *Culturales*, vol. 7, 2019, e452. Epub.

Libro:

Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982. Impreso, p. 58.

Sección o capítulo de libro:

Hills, Matt. "Cutting into Concepts of "Reflectionist" Cinema? The Saw franchise and Puzzles of Post-9/11 Horror". *Horror After 9/11. World of Fear, Cinema of Terror*. Ed. Aviva Briefel y Sam J. Miller. Austin: The University of Texas Press, 2011. pp. 107-123. Impreso.

Documento electrónico (blog, web de transferencia de conocimiento, etc.):

Se debe indicar la fecha de acceso a la web, una vez escrita la URL. Si es posible, también se puede indicar la fecha de la publicación tras la plataforma donde se puede encontrar (web).

Peris Cancio, José Alfredo y Sanmartín Esplugues, José. "Los pasos de la liberación en el texto filosófico fílmico de *Ruggles of Red Gap* de Leo McCarey (1935)". Proyecto Scio. 15 Enero 2008. <https://proyectoscio.ucv.es/filosofia-y-cine/los-pasos-de-la-liberacion-en-el-texto-filosofico-filmico-de-ruggles-of-red-gap-de-leo-mccarey-1935/>. Accedido 31 Enero 2022.

Filmografía:

Camus. Dir. Laurent Jaouoi. Francia, 2010. Cine.

11. Los editores no se responsabilizan de los errores que se hayan podido deslizar por no haber seguido estas instrucciones. En caso de tropezar con dificultades de desciframiento, interpretación, formato, etc., requerirán al autor a través del E-mail para que envíe un nuevo archivo, y si en el término de una semana no lo reciben, entenderán que renuncia a la publicación del trabajo.

Se puede consultar la citación completa con MLA en la web de los Servicios Bibliotecarios de la Universidad de Extremadura:

<https://biblioguias.unex.es/c.php?g=657103&p=4627282>

Enlace corto: <https://bit.ly/3T4aQ7Y>

12. Notas al pie, citas y referencias bibliográficas:

Las notas a pie de página han de ser concisas. Las citas en el cuerpo del texto también serán breves, y han de ir entrecomilladas: «así». Si superan las tres líneas, deberán ir en párrafo aparte y no deben llevar sangría (que se aplicará cuando sea compuesto tipográficamente). Además, para introducir un término explicativo dentro de una cita se usarán corchetes, como en el siguiente ejemplo: «La vinculación de ésta [situación especial] al fin del agente... ».

Las citas de obra textuales se indicaran en las notas a pie de página con su numeración correspondiente. Será al pie de página donde se indique la obra en formato MLA. Al final del artículo se indicará, también, toda la bibliografía en el mismo formato.

Pueden usarse referencias abreviadas en los siguientes casos: Cuando se repita una obra ya indicada con anterioridad, se abreviará su título así: Op. cit. *El arco y la lira*, p. 108.

Puede utilizarse “Ibíd., p. [número de página]” cuando se repita una misma referencia consecutivamente. Y también se utilizará “Ídem” cuando se cite consecutivamente la misma obra y en la misma página.

C. GUÍA PARA LA REDACCIÓN DE RESEÑAS

1. Las reseñas se encabezarán con los datos completos de la obra, incluyendo números de páginas e ISBN
2. El texto de la reseña será evaluativo y expresará la toma de posición del autor frente a la obra reseñada con una extensión máxima de 1800 palabras
3. Se comenzará por presentar el tema y el problema tratado en el texto reseñado.
4. Se presentará la estructura (capítulos y partes) de la obra con una síntesis completa del contenido.
5. Se consignará el nombre completo del autor, correo electrónico, teléfono y/o fax, dirección postal y la institución en la que éste desarrolla sus actividades, sin importar si es alumno, profesor o investigador.

EVALUACION POR PARES Y POLITICA EDITORIAL

Proceso de evaluación anónima por pares.

Todas las secciones son evaluadas, es decir, el comité editorial decide inicialmente si el artículo es apropiado para la revista. En el caso de los artículos de investigación (Estudios y Monográficos) si no se rechaza, la directora adjunta elige revisores expertos en la materia tratada en el artículo. Y, entonces, el artículo sigue un proceso de evaluación más exhaustivo que se desarrolla del siguiente modo:

1. Evaluación por pares.

La revisión de cada artículo será realizada por dos revisores expertos que aconsejarán sobre su publicación.

2. Evaluación ciega.

Para asegurar la transparencia, los revisores no se conocen entre sí ni tampoco conocen la identidad del autor evaluado.

3. Declaración de privacidad.

Los nombres y direcciones de correo-e introducidos en esta revista se usarán exclusivamente para los fines declarados por esta revista y no estarán disponibles para ningún otro propósito u otra persona.

4. Evaluadores externos.

Más del 80% de los evaluadores son externos a la revista, son profesores doctores pertenecientes a instituciones internacionales de investigación, además de todos aquellos autores que han publicado más de dos artículos en la revista y poseen el título de licenciado o doctor en la especialidad. Si lo desean, los autores podrán proponer evaluadores externos expertos en la materia. Al final de cada año se publicará una lista con los revisores de los números de cada semestre.

5. Lenguas de la revista.

AYLLU-SIAF edita colaboraciones y mantiene correspondencia en las lenguas latino-americanas: Español, Portugués, Inglés, Francés e Italiano. AYLLU-SIAF reconoce y apoya el inglés como lengua franca global y acompaña resumen y palabras-clave en inglés de sus artículos.

6. Política de acceso abierto.

Esta revista proporciona un acceso abierto a su contenido, basado en el principio de que ofrecer al público un acceso libre a las investigaciones ayuda a un mayor intercambio global del conocimiento.

AYLLU-SIAF sigue la política de Open Access Journal y se integra en la asociación de revistas que participan en ella a través del Public Knowledge Project, iniciativa sin ánimo de lucro de la Facultad de Educación de la Universidad de British Columbia.

DECLARACIÓN ÉTICA SOBRE PUBLICACIÓN Y BUENAS PRÁCTICAS

La redacción de la revista AYLLU-SIAF está comprometida con la comunidad científica para garantizar la ética y calidad de los artículos publicados. Nuestra revista tiene como referencia el Código de conducta y buenas prácticas que define el Comité de Ética en Publicaciones (COPE) para editores de revistas científicas. Al mismo tiempo, garantiza una adecuada respuesta a las necesidades de los lectores y autores, asegurando la calidad de lo publicado, protegiendo y respetando el contenido de los artículos así como la integridad de los mismos. El Comité Editorial se compromete a publicar las correcciones, aclaraciones, retracciones y disculpas cuando sea preciso.

En cumplimiento de estas buenas prácticas, AYLLU-SIAF tiene, como se ha explicitado un sistema de selección de artículos que son revisados por evaluadores externos –anónimos y por pares– con criterios basados exclusivamente en la relevancia científica del artículo, originalidad, claridad y pertinencia del trabajo presentado. AYLLU-SIAF garantiza en todo momento la confidencialidad del proceso de evaluación, el anonimato de los evaluadores y de los autores, el contenido evaluado, el informe razonado emitido por los evaluadores y cualquier otra comunicación emitida por los consejos editorial, asesor y científico si así procediese. De la misma forma, se mantendrá la confidencialidad ante posibles aclaraciones, reclamaciones o quejas que un autor desee remitir a los comités de la revista o a los evaluadores del artículo.

AYLLU-SIAF declara su compromiso por el respecto e integridad de los trabajos ya publicados. Por esta razón, el plagio está estrictamente prohibido y los textos que se identifiquen como plagio o su contenido sea fraudulento, serán eliminados de la revista si ya se hubieran publicado o no se publicarán. La revista actuará en estos casos con la mayor celeridad posible. Al aceptar los términos y acuerdos expresados por nuestra revista, los autores han de garantizar que el artículo y los materiales asociados a él son originales o no infringen los derechos de autor. También los autores tienen que justificar que, en caso de una autoría compartida, hubo un consenso pleno de todos los autores afectados y que no ha sido presentado ni publicado con anterioridad en otro medio de difusión.

