

Enrique Vidal

La narración del tiempo en el cine: El movimiento como antecedente

*El cine ha intentado siempre construir una imagen
del pensamiento, de los mecanismos del pensamiento.
Y no por ello es abstracto, sino todo lo contrario.*

G. Deleuze (*La imagen-tiempo*)

El cine se constituyó, en sus inicios, como un aparato de investigación científica que permitía observar, cuadro por cuadro, las características del movimiento. Este esquema, que lo aleja de la concepción de industria cultural, nos permite dar paso a una primera reflexión respecto de un componente intrínseco de la composición cinematográfica: el encuadre.

Sobre su definición, Gilles Deleuze dice: “Se llama encuadre a la determinación de un sistema cerrado, relativamente cerrado, que comprende todo lo que está presente en la imagen, decorados, personajes, accesorios”.¹

1 DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento*, 1983, p. 27.

El espacio no puede existir sin la proyección y este puede subdividirse en dos tipos: el *espacio geométrico* y el *espacio dramático*. El primero expone aquello que es percibido de manera extensiva. Nos muestra lo “real” y lo delimitado por el encuadre. El segundo se funda en la generación de afecto y puede ser opresivo o expansivo, según el tratamiento que le otorgue su creador. Estamos hablando, pues, de la exposición del elemento intensivo. Las posibilidades en este espacio pueden, en potencia, diseminarse de manera sorprendente y da pie, justamente, al objetivo que se plantea en el presente ensayo. Este espacio incluye el cine como creador de historias.

El cine concebido como industria del entretenimiento ha evolucionado mostrándonos todo tipo de conexiones irracionales, de relaciones inconmensurables entre imágenes que pasan a validar lo que Deleuze llamó la transición de imagen-movimiento a imagen-tiempo. La conformación de estos conceptos se funda, en parte, con la influencia de Henri Bergson; por ello, es importante tener en cuenta su concepción del tiempo y su vínculo con el cine.

Henri Bergson o la acción como ilusión

*Matiere ou esprit, la réalité nous est apparue
comme un perpétuel devenir.²*

H. Bergson (*L'évolution créatrice*)

2 “Materia o espíritu, la realidad se nos aparece como un perpetuo devenir”. Damos cuenta de que, para Bergson, lo percibido no compone una esencia. En cuanto al cine, nos dice que lo percibido es la “ilusión del falso movimiento”.

El filósofo francés Henri Bergson propuso a inicios del siglo XX (1907) una concepción osada acerca de las posibilidades expresivas del cine. Lo afirma como un aparato ilusorio que lo lleva a separar dos formas de manipulación de nuestro pensamiento con lo percibido: “Elle consiste a croire qu’on pourra penser l’instable par l’intermédiaire du stable, le mouvant par l’immobile”.³

En este sentido, Bergson afirma que el espacio dentro del encuadre es homogéneo; todo se reduce a aquello que aparece en este; en cambio, los movimientos son heterogéneos, irreductibles en sí.

De acuerdo, en tanto damos cuenta del contexto en el que se afirman tales atribuciones. Es fundamental, entonces, acotar que Bergson se está refiriendo al cine mudo, un cine que delimita la cuestión del lenguaje a una linealidad lógica. Aquello que no aparece en el encuadre y provoca una reacción debe fundarse en la continuidad. Por ejemplo, en las persecuciones, en muchas películas de Buster Keaton, se le ve corriendo solo. Se deduce que hay alguien fuera del encuadre que lo motiva a realizar la acción de correr. En ese entonces hubiera sido inconcebible que no se mostraran las causas en la acción narrativa y muy perjudicial teniendo en cuenta las limitaciones del género de sus películas.

Deleuze amplía los horizontes del bergsonismo sin necesidad de mencionar las diferencias que se dan en una narrativa que pasa a ser audiovisual con la incorporación del sonido

3 Bergson, Henri. *L'évolution créatrice* [en línea]. <<http://bibliotecaignorica.blogspot.com>>. Versión PDF, p. 162. “[La ilusión cinematográfica] consiste en creer que podemos pensar lo inestable por intermedio de lo estable, el movimiento por lo inmóvil”.

(cuando Bergson escribe *La evolución creadora* el sonido aún no había llegado al cine).

Del mismo modo, Deleuze expone la idea de Bergson respecto al cine en dos fórmulas opuestas, la primera plantea:

movimiento real → duración concreta

Damos cuenta de que la ilusión a la que Bergson se refiere se da en tanto no se perciba la conciencia del tiempo por acción del movimiento. Es por ello que califica de “ilusoria” la consecución de imágenes cinematográficas. El tiempo se concibe aquí en función de la secuencia de acciones; no se tiene en cuenta la posibilidad de conciencia-tiempo si es que no emplea un uso perceptible. Sobre el tema señala: “Déja nous avons trouvé cette illusion sur notre chemin quand nous avons abordé le probleme fondamental de la connaissance. La question disions-nous, est de savoir pourquoi il y a de l'ordre, et non pas du desordre dans les choses”.⁴

Bergson explica la cuestión del desorden como una “ausencia del orden” y se pregunta si es concebible aquella posibilidad en la realización cinematográfica. En cierta manera, cabe decir que se anticipa a las posibilidades narrativas que surgieron después con su pregunta; sin embargo, su visión del tiempo como acción supone una limitación enorme para la concepción de las posibilidades que surgieron en adelante en corrientes como el neorrealismo italiano, la *nouvelle vague* o el manierismo colorista.

4 Ibidem. “Ya nos hemos dado cuenta de esa ilusión en nuestro camino cuando abordamos el problema fundamental del conocimiento. La cuestión, radica en saber por qué existe un orden y no un desorden en la exposición de las cosas”.

Hay que tener en cuenta el realismo y su importancia en este punto. Este se encuentra constituido por medios (que actualizan) y comportamientos (que encarnan). Podemos, entonces, estar de acuerdo con Deleuze y un planteamiento que predefine la forma en que Bergson teoriza: imagen-acción.

Así pues, la imagen-acción trabaja las variedades de relación que otorgan un sentido. Por ejemplo, el expresionismo alemán tendía a instalar sus sombras y claroscuros en espacios definidos, física y socialmente; los motivos expresivos empiezan a tomar forma a partir de la idea de la imagen-acción. Deleuze afirma que este planteamiento fue fundamental en el ámbito histórico para el desarrollo del cine como industria: “Y este modelo fue el que aseguró el triunfo del cine americano, hasta el punto de servir de pasaporte a aquellos autores extranjeros que participaron en su constitución”.⁵

Es cierto. Podemos decir que la generalización del planteamiento de Bergson da pie a la fundación teórica de un esquema fundamental en cine: la acción y reacción. Sin ella, es probable que un tal Ernst Lubitch o un Billy Wilder no formaran parte de la historia del cine americano.

Segunda fórmula:

cortes inmóviles + tiempo abstracto

Se entiende un cine que procede (funciona) con dos datos complementarios: cortes instantáneos llamados imágenes y un movimiento (o tiempo abstracto) que está “en” el aparato y “con” el que se hace desfilar las imágenes para generar la proyección.

5 DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento*, 1983, p. 204.

El cine nos presenta un falso movimiento y el mero ejemplo del funcionamiento de un proyector nos da cuenta de ello sin pasar a mayor reflexión. La construcción del movimiento a partir de cortes inmóviles nos es exclusiva del aparato cinematográfico. Este es el principal reproche que le formula Deleuze a Bergson, señalando que se trata de una cuestión que ya se había planteado Zenón con sus paradojas en torno a la percepción del mundo.

Entonces, la fórmula de Bergson no estaría haciendo más que teorizar respecto de cuestiones de percepción ya estudiadas antaño; la única diferencia radica en las diferencias del soporte. Sin embargo, Bergson no realiza una diferenciación rigurosa de nuestro aparato sensible para con el cine y la realidad (como lo hace la fenomenología). Quizá una justificación provisional (en posible respuesta a Deleuze) vendría de su libro *La evolución creadora* cuando afirma: “L’image proprement dite d’une supresión de tout n’est donc jamais formée par la pensée”.⁶

Si la imagen se desapercibe del pensamiento, muchas preguntas quedan abiertas, pareciera que Bergson se pronuncia en desmedro de la imagen cinematográfica y no ejerce una comparación rigurosa (con el mundo).

Quizá el problema bergsoniano radica en la separación de elementos de la imagen cinematográfica. Está claro que no puede decirse que el cine otorgue fotogramas. La imagen-movimiento es la característica fundamental, la materia prima que nos ofrece el cine. El movimiento nunca se añade o suma, más bien forma parte del mecanismo como dato inmediato. El error que Deleuze hace ver en Bergson radica en su no-separación

6 Bergson, Henri. Op. cit., p. 166. “... la imagen propiamente dicha de una supresión de todo nunca está formada por el pensamiento...”.

de la percepción en función de lo que se muestra, mientras el cine nos brinda imágenes-movimiento. Sin embargo, Bergson menciona nuestra capacidad de actuar en el mundo y cambiarlo. Para ello, desarrolla una interesante analogía:

$$\frac{\text{Cortes inmóviles}}{\text{movimiento}} = \frac{\text{Movimiento como corte móvil}}{\text{Cambio cualitativo}}$$

La relación de la izquierda nos presenta la ilusión mientras que la de la derecha una realidad. La tesis de su “evolución creadora” se aprecia en este cuadro. Nos ilustra un ejemplo cotidiano para su idea de la acción. En este manifiesta que la disolución del azúcar en agua puede darse de manera mecánica; sin embargo, nosotros somos capaces de acelerar el proceso agitando una cuchara en el vaso con agua y esta pasa a conformar parte del “nuevo todo”. La visión bergsoniana del todo se distingue de la de muchos filósofos que lo afirman como una noción desprovista de sentido. Para Bergson, el todo es lo abierto y le corresponde cambiar sin cesar; en otras palabras, durar. De aquí el esquema de la acción como motor del constante devenir.

Otra cuestión fundamental concierne meramente a un problema de la teoría del conocimiento resuelto por Kant y el hecho de plantear que nuestro filtro perceptivo nos muestra las cosas que percibimos en igualdad de condiciones. Su esquema “sujeto → objeto” no es viable tan fácilmente con el cine, pues si bien es cierto que el estímulo es percibido del mismo modo por dos personas (en igualdad de condiciones en su aparato sensible), la significación y la atribución de un contenido es más compleja en este caso debido a la intencionalidad con la que este es producido. Existe un sesgo del director que funciona como un intermediario para la producción

de sentido y la posibilidad de la interpretación pasa a tomar una enorme relevancia.

Breve introducción a la temporalidad del “estado abierto” heideggeriano

En contraparte del esquema bergsoniano que nos muestra la acción como una ilusión, tenemos el desarrollo de un componente existencial fuertemente demarcado por Martin Heidegger en *El ser y el tiempo* (1927). Así pues, para introducir la temporalidad del “estado abierto” del que nos habla el filósofo alemán, es pertinente clarificar la noción del “ser-ahí” y su relación con un tiempo que se percibe como entidad.

El “ser-ahí” (Dasein) se funda, en principio, como un esquema hermenéutico del sujeto que ha alcanzado la noción del ser en tanto sabe para qué se encuentra programado en este mundo. En otras palabras, el “ser” que está “ahí” ha cuestionado su existencia llevándolo a un estado “encontrado consigo mismo”.

El ente del carácter del ‘ser-ahí’ es su ‘ahí’ en el modo consistente en que, expresamente o no, ‘se encuentra’ en su ‘estado de yecto’. En el ‘encontrarse’ es siempre ya el ‘ser-ahí’ colocado ante sí mismo, se ha encontrado siempre ya, no en el sentido de un encontrarse perceptivamente ante sí mismo, sino en el de un ‘encontrarse’ afectivamente de alguna manera.⁷

Así pues, la comprensión del ser supone una determinación del ser que le permite entender el tiempo como entidad

7 Heidegger, Martin. *El ser y el tiempo*, 2002, p. 129.

y no como una construcción contingente. Heidegger plantea una interesante introducción respecto al “ser-ahí” y la relación del hombre con aquello que percibe y estudia:

La ciencia puede definirse como un conjunto de proposiciones verdaderas conectadas por relaciones de fundamentación. Pero esta definición ni es completa ni da en el sentido último de la ciencia. Las ciencias tienen, en cuanto modos de conducirse el hombre, la forma de ser de este ente (el hombre). Este ente lo designamos con el término “ser ahí”. La investigación científica no es la única ni la “más inmediata” forma posible de ser de este ente. El “ser ahí” mismo es, encima, señalado entre todos los entes. Se trata de hacer visible provisionalmente lo que tiene de señalado. El dilucidarlo tiene que anticipar los análisis que vendrán más adelante y serán los propiamente ‘mostrativos’.⁸

La conciencia del tiempo como ente, entonces, deviene de aquel sujeto que tiene conciencia de sí mismo y es capaz de sentirlo como experiencia existencial. De ahí que Heidegger conforma el concepto de “estado abierto” para su visión de la temporalidad.

Modos de la “temporación” de la temporalidad

La exégesis temporal del ‘ser-abí’ cotidiano debe iniciarse por las estructuras en que se constituye el ‘estado de abierto’. Éstas son: el comprender, el encontrarse, la caída y el habla.

M. Heidegger (*El ser y el tiempo*)

8 Ibídem, p. 19.

Las temporaciones que trabaja Heidegger abarcan, además, la temporalidad del ser-en-el-mundo, el problema de la trascendencia, la temporalidad de la especialidad peculiar del ‘ser-ahí’ y el sentido temporal de la cotidianidad del ‘ser-ahí’. Nos centraremos, por tanto, en la temporalidad del “estado abierto” pues en ella se encuentra el vínculo perceptivo que se asocia, convencionalmente, a afectos “profundos”, circunscribiendo un cine que no pretende mostrar la acción en primer plano, sino, justamente, el registro del tiempo y la remisión a la emoción mediante este.

Podemos dar cuenta de que la secuencia hermenéutica que plantea Heidegger con los cuatro componentes que constituyen el “estado abierto” se fundan en un marco lógico de causa y efecto, de esta manera: “Todo comprender implica un estado de ánimo. Todo encontrarse comprende. El comprender encontrándose tiene el carácter de la caída. El comprender que implica el estado de ánimo de la caída se articula, por lo que se refiere a su comprensibilidad, en el habla.”⁹

Para ejercer el vínculo de estas estructuras con el cine, es pertinente separar y analizar las dos primeras (comprender y encontrarse) de modo independiente en principio. Su desarrollo supone un aporte que proviene de la influencia de Dilthey. Así pues, la filosofía de Heidegger afirma que la analítica existencial culmina en el reconocimiento de la temporalidad en un sentido ontológico.

Respecto a la *temporalidad del comprender*, hay que entender, en principio, el término como lo define Heidegger. La base del *comprendimiento* heideggeriano se funda en la acción del comprender como un desarrollo que ha de inclinarse

9 Ibidem.

a la conjunción del ser y del proyectar. Comprender es un “poder-ser” que supone un estado en el que se mantiene una posibilidad existencial. Entonces, este “saber” no es un “tener descubierto” en tanto la comprensión se encuentra subyugada a un tiempo que se ejerce como esencia.

Si llevamos la explicación a un plano fuera de lo metafísico, se tiene un descubrimiento que deja de serlo en tanto el tiempo “está pasando”. Entonces, el *comprendimiento* funciona como una suerte de estado de alerta en el que cada proceso cognitivo se vuelve efímero y pasa a conformar parte de la experiencia. Aquí entra a tallar una pregunta que se plantea Norbert Elias en torno al tiempo y su vínculo con el mundo perceptible: “¿Cómo a partir de medios conceptuales de orientación, situados en un plano de síntesis relativamente bajo, llegan los hombres a elaborar instrumentos de orientación, ubicados en un plano de síntesis superior?”.¹⁰

Un instrumento cotidiano como es el reloj funda nuestro ordenamiento social. Nos dice a qué hora estar en un lugar específico y rige nuestras acciones al punto de manipularlas. Emil Cioran manifestó que tal conciencia del tiempo supone un atentado contra el tiempo y que un sujeto puede (y debería) perder la noción de este sometién dose a una experiencia estética como la música. Heidegger, por el contrario, ensalza este ordenamiento y, a partir de este, explica que la noción del tiempo puede ser adherida al sujeto en tanto este le atribuye un afecto. La temporalidad del comprender, entonces, coloca las emociones en un plano superior (metafísico), pues no son tan volubles como aquello que ocurre en-el-mundo.

10 Elias, Norbert. *Sobre el tiempo*, 1989, p. 12.

Justamente, las relaciones que ocurren en-el-mundo conforman un importante relieve, pues acrecientan la dificultad de entender filosóficamente las funciones de orientación y regulación que, innegablemente, se dan gracias a esta conciencia del tiempo. Resulta, pues, muy difícil concebir estados menos evolucionados, sin calendarios y sin reloj. La convivencia humana ha adherido el tiempo a su devenir y el no pensar en este la cuestión redundante que se aleja del ‘ser-ahí’.

En cuanto a la *temporalidad del encontrarse*, Heidegger dice: “El comprender no flota nunca en el vacío, sino que ‘se encuentra’ siempre de alguna manera. El ‘ahí’ resulta en cada caso abierto o cerrado con igual originalidad por un estado de ánimo”.¹¹

En este punto, es más importante comprender el “cómo le va a uno”. El estado de ánimo representa el modo en que se es en cada caso como un “ente yecto” (la expresión “estado de yecto” busca sugerir la *facticidad de la entrega a la responsabilidad*).

Para ejemplificarlo, Heidegger realiza un análisis que puntualiza la temporalidad del temor donde sobreviene la pregunta: “¿No se ha definido con razón el temor como la espera de un mal por venir, *malum futurum?*”.¹²

Esta forma de analizar la temporalidad nos alerta acerca de que el afecto intenso es capaz de sublimar o dilatar la concepción casi substancial a la que pretende llegar el filósofo. Así pues, aplicándolo a una ficción de suspenso como *Psicosis* de Hitchcock, tanto el personaje dentro de esta como el receptor que percibe las acciones “se pierde en el tiempo”.

11 Heidegger, Martin. Op. cit., p. 305.

12 Ibídem, p. 306.

Podemos exponer, entonces, que la temporalidad aplicada a una ficción nos lleva asumirla como una ilusión y, en este sentido, los postulados del bergsonismo se imponen sobre un tiempo esencial heideggeriano que trabajaría, en todo caso, de modo saltante en “ficciones profundas” en las que uno llega a preguntarse por el paso del tiempo como en algunas de Angelopoulos, Antonioni, Weerasethakul, Tarkovski, entre otros directores “pesados”.

Billy Wilder dijo alguna vez: “Creen que la lentitud y la solemnidad son sinónimos de profundidad”. Esta pequeña frase brinda argumento suficiente como para poner a la susodicha “profundidad” en una encrucijada. Aquí la cuestión de “lo profundo” no nos lleva a pensar en un contenido sugerido por el sesgo del director. Más bien, estamos hablando del paso del tiempo por el paso tiempo. La profundidad, entonces, se denota en tanto damos cuenta de que este “existe” y no se sublima en la ilusión. Se puede decir, en todo caso, que hay un cine particular en el que encontramos las estructuras que nos plantea Heidegger y estas proporcionan “profundidad” en tanto registran un paso perceptible del tiempo.

Planteamiento técnico del tiempo en el cine

Muchas veces, la noción del tiempo se subyuga a una construcción mental capaz de trascenderlo. El soporte audiovisual lo logra con mayor dificultad que la literatura debido a su cualidad expositiva. Si bien el cine puede apelar a la imaginación, no se pueden dar ciertas licencias como el desapercibirse del sentido de la continuidad. O bien puede hacerlo pero los casos se limitan al genio de pocos directores en la historia del cine. A continuación se plantean los usos del tiempo en el cine en los aspectos técnicos:

- *Cronológico*: El tiempo que dura la película realmente. El tratamiento “en tiempo real” es quizá el más meticuloso y detallista en su trabajo, pues requiere exponer una continuidad perfecta. Además, para retener la atención se funda en la consecución de acciones con sus respectivas respuestas inmediatas, un ejemplo lo vemos en *Corre, Lola, corre* o en la serie *24*. Sin embargo, este elemento puede usarse para plasmar la ausencia de la acción y abordar el subtexto, por ejemplo, el encuentro que nunca se dio en *El eclipse* de Antonioni o la exposición erótica de la pareja de *Blissfully Yours* de Weerasethakul.
- *Dramático*: El tiempo que sugiere la película. Este elemento se utiliza en la gran mayoría de películas, pues privilegia la separación temporal de acciones para “facilitar” las condiciones de una ficción. Es importante acotar que mientras mayores sean los márgenes temporales, más difícil será plantear la continuidad en tanto no se quiera recurrir a la elipsis. Como ejemplo, *Underground* de Emir Kusturica, que nos plantea una historia de cincuenta años en el subsuelo. Los tratamientos menos extensos que proponen una película en términos de días o semanas lo conforman la gran mayoría de películas, por mencionar un ejemplo, tenemos *Some like it hot* de Billy Wilder.
- *Elipsis*: Salto temporal para eliminar lo “innecesario” o aquello que no quiere exponer el director. Usualmente se apoya en elementos que remiten la medición del tiempo a la hoja de un calendario, un reloj avanzando, etcétera. Un ejemplo lo vemos en *Víctimas del pecado* de Emilio “el Indio” Fernández cuando, con el plano de un reloj avanzando pasan cinco años. También puede exponerse de forma metafórica como, por ejemplo, la escena del tren en *Novecento* de Bertolucci.

- *Consecutivo*: Entre plano y contraplano. Se trata de un elemento que privilegia la continuidad de la acción. Esta no puede ser vulnerada a menos que se quiera confundir al espectador. Un ejemplo de esta ruptura se muestra en *Inland Empire* de David Lynch.
- *Posterior*: Se da después de una elipsis. El contexto cambia sustancialmente, dependiendo de lo que quiera sugerir la trama.
- *Simultáneo*: Propone incertidumbre. Se trata de un montaje alternante que muestra acciones en paralelo. Se puede plasmar cortando el encuadre en partes o mostrándonos una secuencia de acciones que remiten a un mismo contexto temporal. Este elemento suele ser cronológico y privilegia la secuencia de acciones. Por ejemplo, tenemos las múltiples conversaciones en *Snatch: cerdos y diamantes* de Guy Ritchie.
- *Flash-back*: Parte de la situación presente al pasado. Este elemento puede ser utilizado para contar una trama en su totalidad o bien aportarnos información para entender lo que está aconteciendo. Un ejemplo que contiene ambos lo encontramos en *Double indemnity* de Billy Wilder. En esa película, el protagonista relata a una grabadora el devenir de un crimen pasional y nos mantiene en ambas dimensiones del tiempo.
- *Flash-forward*: Se anticipa hacia el futuro. Puede brindarnos una anticipación inmediata o bien una imagen contextual del futuro. El “¿qué pasaría si...?” se puede apreciar en una película como *Donnie Darko* o *El efecto mariposa*.
- *Indeterminado*: Se da cuando no se tiene conciencia del tiempo o es irrelevante ubicarlo. *Eraserhead* de Lynch lo muestra como una constante o también *Johnny got*

bis gun de Daltom Trumbo, en el que un soldado sin miembros ni sentidos busca diferenciar sus sueños de la realidad.

- *Tiempo en cámara rápida o en ralentí*: El primero minimiza el valor de la acción pero la muestra de todos modos como, por ejemplo, la escena de sexo en *La naranja mecánica*. El *ralentí* privilegia la acción y la suele convertir en un clímax, por ejemplo, las peleas en las películas de Peckinpah.

Los directores con el tiempo

Carl Dreyer o la imagen-movimiento al exponente

No resulta necesario trasladar *La pasión de Juana de Arco* a un contexto o entorno específico, pues trasciende las posibilidades y barreras del tiempo, tratándose de una película muda, quizá la más expresiva de todas debido a la sobrecogedora interpretación de Renée Marie Falconetti en el rol principal, quien nos muestra un rostro austero carente de maquillaje y una expresión hipnótica que traslada una desesperanza aprendida: “—¿Y tu liberación? ¡La muerte!”. Su destino en el nombre de Dios.

El director danés Carl Theodor Dreyer se constituye como un nombre intempestivo en el cine gracias a su aversión a los convencionalismos formales. Y es justamente esta película la que manifiesta, en forma flagrante, su postura al encontrarse conformada casi en su totalidad por primeros planos; además, se dejó de lado la epopeya histórica que podía aprovecharse en Juana de Arco como personaje y se realiza, en cambio, una introspección al proceso judicial al que la Dama de Orleans fue sometida.

¿Cómo es posible entonces “llegar al alma” mediante la imagen? Deleuze reivindica el carácter expresivo de la imagen

y plantea al sonido como un complemento: “Cuando el cine se hace sonoro, cuando el sonido puebla el fuera de campo, lo hace, pues, según estos dos aspectos, según su complementariedad y su proporcionalidad inversa, incluso si está destinado a producir nuevos efectos”.¹³ Entonces, damos cuenta de que con el sonido se instauran nuevas posibilidades narrativas.

Dreyer, no obstante, no requiere del sonido para afectar-nos. Asistimos, pues, a una genial excepción en la que el cine se abstrae y es puramente óptico, pareciera que la sinfonía de primeros planos presentada está hecha exclusivamente para ensalzar el aspecto visual y que no se conciba el sonido como complemento, como ocurre en muchas otras películas mudas que requieren, muchas veces, de música o de onomatopeyas para retribuir la carencia audiovisual.

Tenemos, entonces, a la imagen-movimiento expuesta en su mayor esplendor. *La pasión de Juana de Arco* es una película conceptual e iconográfica comparable, en su forma, al antecedente inmediato del cine: la fotografía. La diferencia radica en las incontables revoluciones y afectos llevados al exponente gracias al movimiento. Es cuando una imagen vale más que mil palabras. Un texto que se expresa por sí mismo. ¡Aún no han escuchado nada!

Tom Tykwer o la acción contra el tiempo

Pocas películas nos muestran la acción de los protagonistas en función a un sistema temporal como lo hace *Corre, Lola, corre*. Como fichas en un tablero o personajes en un video-

13 Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo*, 1983, p. 312.

juego, la acción desembragada se encuentra por encima de la misma trama, el argumento es mínimo: la hermosa pelirroja Lola (Franka Potente) emprende una carrera contra el reloj para salvar a su novio Manni, quien se ve amenazado de muerte por unos gánsters que le reclaman 100 mil marcos que perdió en un negocio turbio con diamantes.

Asistimos a tres versiones posibles de una inquietante travesía urbana en la que Lola avanza por las calles de Berlín. Tres versiones que dan cuenta de la infinidad de posibilidades que pueden surgir en función de una misma meta. Tres variantes de una misma acción que se ve interrumpida por diversos obstáculos cada vez.

Tal ramificación de posibilidades se encuentra plasmada dentro de un aberrante montaje que privilegia el picado para aumentar la incertidumbre, a esto habría que sumarle una gran cantidad de efectos visuales, por ejemplo, vemos acelerados *travellings* a gran velocidad, insertos de imágenes y, sobre todo, un elemento recurrente se aprecia en los *flashes* sucesivos que alteran la continuidad temporal. Estos nos muestran un vistazo al futuro de algún personaje que se cruza con Lola en su camino y cómo es que por pequeñísimos detalles, como un empujón o un cruce de palabras, puede cambiar sustancialmente el porvenir de estos.

Lo inmutable se funda en el estilo agitado que se impone. Cabe resaltar que el elemento del sonido resulta fundamental en la creación de la atmósfera temporal. El tiempo apremia, Lola solo dispone de veinte minutos para salvar a su amado.

Existe un elemento narrativo que se repite en las tres secuencias: la presentación del problema. Vemos, en principio, una consecución de acciones que nos familiarizan con el problema: primeramente, el llamado del novio, la cámara circula en torno a la madre que habla por teléfono y, acto seguido, un dibujo de Lola bajando por las escaleras.

A partir de ese punto empiezan a variar las circunstancias y es debido a la velocidad de las acciones que la película no puede ser identificada con un género; se pasa de la comedia al drama, del suspenso al filme criminal, por momentos parece ser un videoclip y nada importa más que lo que va a suceder. La proyección al futuro funda un presente nimio en apariencia, no se sabe qué pasará con Lola en adelante, con quién se cruzará o ni siquiera cómo se lo cruzará. Aquí el tiempo es el enemigo y el fundador de lo que ocurrirá con las personas debido a una muy apresurada Lola.

Emir Kusturica o la manipulación del tiempo

Underground, de Emir Kusturica, es una película que se desarrolla, figuradamente, durante cinco décadas. El argumento de esta gran película bélica parte de la idea del coguionista Dusan Kovacevic, quien dirigió una obra de teatro con el mismo nombre. En ella se muestra a un hombre que mantiene escondido a un grupo de personas en el subsuelo. Como el filme es presentado como una metáfora de la historia de Yugoslavia entre los años 1941 y 1991, es imprescindible tener un conocimiento de los principales hechos históricos acontecidos durante esos años.

La historia comienza en 1941 en Belgrado, cuando la ciudad es ocupada por los nazis. Allí conoceremos a los protagonistas: Marko y Blaky, ambos enamorados de Natalia, actriz de vilipendiado perfil mantenido por Franz, oficial alemán. No podemos olvidarnos del hermano de Marko, el idealista Yván, guardián del zoológico en el que se muestran los primeros ataques aéreos por parte del ejército alemán. Yván se muestra profundamente contrariado por lo que acontece en esta su-

rreal y magnífica escena en la que el espectador se ve irremediabilmente rodeado de imágenes devastadoras.

Por otro lado, Marko desayuna tranquilo mientras la ciudad es bombardeada aduciendo: “¿Acaso voy a morir de hambre?”. Esta estoica actitud se detendrá cuando, producto de una onda expansiva, la lámpara sobre la mesa cae encima de su comida. Esto lo enfurece y emprende camino en contra de los “cerdos fascistas” llevando consigo armas y dinero. Blaky, por su parte, contaba con los servicios de una prostituta quien, al oír los estruendos se retira del aposento. Blaky, sin haber llegado al orgasmo, se masturba mientras todo es destruido y observa por su ventana a un elefante caminando por la ciudad. Esta secuencia inicial nos muestra acciones que se dan en forma paralela. La sensación de simultaneidad las otorga, en gran parte, el ruido de las bombas.

Marko y Blaky deciden ingresar a la resistencia; en esta parte somos testigos de un dinámico contraste en la razón de lucha de ambos. Mientras el primero lo hace por conveniencia propia, el segundo se transforma en una suerte de leyenda al ser capturado y torturado por Franz, debido a su intento de raptar a Natalia. Después, Marko logra liberarlo y aprovecha la ocasión para encerrar a Blaky, a Yvan y a su gente en el subterráneo, donde muere Vera, mujer de Blaky, luego de dar a luz a Jovan.

Hasta 1961, Blaky y el resto de personas continúan encerrados, fabricando armas que negocia Marko, quien le hace creer que la guerra sigue mientras se transforma en dirigente del Partido Comunista y vive con Natalia. Asistimos a una serie de acontecimientos en los que Kusturica amontona escenas, imágenes, historias múltiples sin descansos ni pausas y decide ubicarse en la zona axial de la alegoría, mostrándonos destellos dignos de asombro sin excluir las trivialidades. Un ejem-

plo curioso, y que rompe esquemas en el relato, se da en la boda de Jovan, cuando Natalia afirma a Blaky su amor por Marko; el chimpancé Soni (mascota de Yvan) dispara por accidente un tanque y todos salen a la superficie.

En 1991, treinta años después, Yvan escapa de un manicomio berlinés y retorna a su país a través de los viejos túneles. Allí se encuentra con un Blaky dirigente de un comando de guerra y con Marko y Natalia (siempre dedicados al comercio de armas). Todos, vivos y muertos, en un banquete al pie del Danubio.

Teniendo en cuenta las características de lo acontecido, resultaba necesario explicarlas para brindarles un contexto en función a la historia yugoslava. Tenemos, entonces, la ocupación nazi, la lucha guerrillera, el enfrentamiento entre Belgrado y Moscú durante el gobierno de Tito y las tensiones nacionalistas que llevaron al país a una nueva guerra en 1991.

El lirismo narrativo no es casual. Busca, de todos modos, brindarnos la referencia para contextualizar un entorno. De no haber sido así, podríamos establecer una comparación con algunas de las películas de Fellini, no obstante, cabe resaltar que tienen similitudes muy interesantes como, por ejemplo, el criticismo que ejercen sus personajes, así como la capacidad de inventiva estética y alegórica.

Redefiniendo la ficción

Uno se pregunta si la fórmula expuesta favorece la ficción real. Quizá no, la intencionalidad es otra: apuntar al corazón del presente (parafraseando a Habermas). De este modo, Kusturica logra generar empatía por parte del espectador, convirtiéndolo en un testigo dentro de una esfera irreal.

En este sentido, *Underground* juega mucho con lo irónico-absurdo (no olvidemos que estas son formas de ocultar lo siniestro) y la ya mencionada alegoría del más grueso calibre. El director crea todo lo contrario a un filme histórico, lo que hace es derribar un género desgastado propalando nuevas líneas de fuga y logrando, además, salir del molde contextual que muchas grandes películas del género como *Apocalipsis ahora*, *Pelotón* o *Nacido para matar* no pudieron evitar dada su condición realista. Si hablamos de un hiperrealismo que colinda con lo onírico, es bueno mencionar *Satantango* de Bela Tarr, en la que la observación milimétrica en el uso de los tiempos es una constante. Tanto Tarr como Kusturica juegan con el futuro y el pasado, pero sobre todo con las múltiples percepciones del presente. La diferencia del método radica en la percepción, puesto que Kusturica es casi un manierista, todo lo contrario al minimalismo riguroso en Tarr.

Hay que decir que Kusturica no se adhiere a la fórmula onírica o que la prefiere por encima de la realista; más bien, su tratamiento del tiempo ejerce la diferencia y no trabaja con un tiempo bergsonianiano en función de una secuencia de hechos y menos con el heideggeriano con relación a la propia esencia de la duración. Kusturica, más bien, logra coquetear y deshacerse de ambos planteamientos. Por ello, la presentación de Marko como manipulador del tiempo es notable y logra inmovilizar en el subterráneo una profunda metáfora: el comunismo en la caverna.

Fuera del tema narrativo y volviendo al coyuntural, podemos dar cuenta de la vigencia e importancia de *Underground* en un análisis de Zizek. Nos dice que en la película el espectador es testigo del “racismo invertido”, aquel cuyo carácter es reflexivo y tiende a endiosar lo exótico. Un exotismo que puede resultar nocivo en tanto no nos permita defender nues-

tros propios intereses. Por otra parte, se muestra a la patria como un concepto enajenador. Esta idea traslada los intereses humanos hacia una encrucijada mortal: ¿morir por una “causa justa” o morir por una estupidez? *Underground* nos muestra la absurdidad de ambas premisas, de todos modos se muere.

En la escena final de la película se puede ver plasmado el ideal que Zizek atribuye en su análisis: *Underground* representa un conflicto interminable. Imaginemos a un Kusturica riguroso históricamente; la película no hubiera terminado jamás. Por ello, propone el final utópico del banquete. Se llega más allá de la propia muerte, una vez más, el tiempo manipulado.

Antonioni o el tiempo muerto

Abordar la cuestión del tiempo en un director como Michelangelo Antonioni nos lleva, casi necesariamente, a pensar en tiempos muertos y eclipsados. Y es que el tratamiento del vacío en *El eclipse* es tan conmovedor que afecta de modo sutil y magistral.

La película nos cuenta la historia de Vittoria (Monica Vitti), una bella mujer que rompe con su novio tras una larga noche sugerida para el receptor, por la disposición de objetos en la sala. Pese a que no se llega a apreciar la contienda, se registra un paso del tiempo extensivo y este registro pasa a ser intenso una vez que empieza el intercambio de palabras con su enamorado Riccardo (Francisco Rabal), quien no quiere asumir el hecho de perderla; sin embargo, todo es inútil. Ella no sabe por qué deja de amarlo. Simplemente sucede y la relación culmina.

Ya “libre”, Vittoria decide disfrutar de su tiempo y aprovechar el fin de una relación que la asfixia. No obstante, pronto se cruzaría en su camino otro hombre: Piero (Alain Delon),

quien la atrae debido a su dinamismo y su confianza en sí mismo. En principio, Vittoria se mostraba reticente a la posibilidad de la relación por el carácter materialista de Piero. Inesperadamente, se entrega a la relación sin oponer resistencia alguna.

El tránsito hacia el tedio

La película, en adelante, empieza a mostrarse densa. Se privilegian muy largos encuadres de Vittoria caminando por las desérticas calles de Roma sin rumbo aparente. En este punto, entra con fuerza el mundo del subtexto y la carga interna de los personajes (sobre todo centrándonos en Vittoria, quien de a pocos empieza a mostrarse cada vez con menor disposición a interactuar con alguien).

Un detalle muy interesante de la nueva pareja es el hecho de que cuando los vemos en exteriores siempre se encuentran solos. Se trata, pues, de una manera audaz de sumirlos el uno al otro. De esta manera se logra justificar, hasta cierto punto, la actitud aparentemente indispueta de Vittoria.

Los planos secuencia van haciéndose más duraderos conforme avanza la película y llega un punto en el que resulta difícil seguir completamente los movimientos de nuestros protagonistas (a pesar de que se desarrollan en un ritmo lento).

Todo esto favorece las tensiones orgánicas, las emociones sin nombre. Como dice Cohen-Séat:

No es ante todo una satisfacción más o menos intensa la que hace que uno renuncie al esfuerzo de usar sus capacidades mentales superiores; lo que ocurre es que hasta una mente totalmente capacitada para el pensamiento reflexivo descubrirá que este pensamiento pierde su poder en medio de un tumulto de emociones perturbadoras.

Los tiempos en los que aparentemente no ocurre nada, promueven justamente una conciencia del tiempo aletargada.

Encontramos, también, un contacto con la realidad en esos silencios incómodos que se dan debido a que Vittoria no tiene nada que decirle a Piero. Él, por último, le dice que se encuentren en un parque. Ella acepta y al parecer las cosas volverán a ser como antes, pues observamos juegos físicos después del prolongado silencio.

La mejor escena de la película se da gracias a la fotografía de Gianni De Venanzo y a la expectativa que genera el supuesto encuentro en el parque. Solo se aprecian encuadres de los alrededores y no hay una sola alma en las calles. La soledad es absoluta y el tiempo se dilata de modo fenomenal. Si pudiera, aún estaría esperando a Vittoria...

Solás o la historia intempestiva

Lucía (1968) de Humberto Solás es un documento impresionante que nos muestra cómo el mundo afectivo puede verse transgredido por las condiciones contextuales. *Lucía* es una de las más importantes películas de la historia del cine cubano por varias razones, entre estas, porque el lenguaje que utiliza es muy impactante y porque la convergencia de temáticas es, a su vez, bastante relevante. *Lucía* contiene en realidad tres películas en una, cuyo hilo conductor se funda en las vicisitudes que atraviesan tres mujeres llamadas con ese nombre en tres épocas distintas de la reciente historia cubana.

Estas Lucías encarnan el destino y la circunstancia de la mujer cubana en el último siglo, desde el período colonial en el que transcurre el primer episodio, hasta el presente posrevolucionario del último, pasando por la lucha contra la dicta-

dura de Machado en los años treinta. Colonia, dictadura y revolución, los tres conceptos que han definido a Cuba en los últimos cien años.

Es importante remarcar que el aspecto estilístico en cada una de las tramas es distinto. El primero colinda con la narrativa clásica; el segundo nos muestra tonos más directos y fuertes, un realismo exacerbado y el tercero es irónico, pareciera que asistimos a una comedia italiana.

Los conflictos entre realización individual y compromiso colectivo, entre afectividad y razón, entre deseo e historia, entre sensualidad y responsabilidad social, entre cuerpo y el espíritu, confieren una excepcional densidad a sus mejores momentos, con explosiones de paroxismo al producirse una exacerbación de las tensiones.

La expresión de la mujer llevada al exponente en esta maravillosa película hace que sea considerada por la crítica mundial como una de las diez películas más importantes de la historia del cine iberoamericano, así como también una de las diez películas antológicas del cine del Tercer Mundo.

La posición de la mujer en cada una de las tramas se nos muestra de un modo bastante afectado debido a las contradicciones y cambios constantes existentes. Lo femenino funciona como una suerte de catalizador social que permite que el espectador se adentre aún más en la emoción que se vive dentro de la narración.

Humberto Solás demuestra la capacidad de recrear historias consecutivas con verosimilitud, trascendiendo las barreras del tiempo narrativo para mostrarnos situaciones diversas y muy intensas. Un ejemplo claro de la intensidad a la que me refiero lo tenemos en la secuencia en blanco y negro en la que un sujeto, para violarlas, engaña a unas monjas que estaban ayudando a algunos heridos por españoles, en la Colonia.

Apreciamos un mundo desengañado. El ser humano en su expresión más primaria y, paradójicamente, es esta cualidad la que la convierte en una gran y muy sincera película.

Jodorowsky o la levedad del tiempo

Muy rara vez me arriesgo a hablar sobre la cuestión del gusto estético cuando se trata de hacerlo por otras personas. Sin embargo, siento que la obra de Alejandro Jodorowsky me permite brindarme las licencias para expresarme en nombre de una mayoría, por lo menos, a la que le resulta advenedizo. Para ejemplificar este argumento tomaré una de sus rarezas: *La montaña sagrada*.

Es importante empezar acotando que se trata de una película que no tiene historia. Más bien se apoya en imágenes simbólicas que reemplazan el hilo narrativo. Los diálogos son concretos y alegóricos al mismo tiempo, cabe resaltar su ausencia durante los primeros cuarenta y cinco minutos de la película.

Justamente, en estos segmentos iniciales damos cuenta de la poca importancia que tiene el tiempo que transcurre. La acción se funda en torno a un protagonista que asiste a diversos espectáculos y situaciones sumamente bizarras que comprimen el tiempo al lograr captar la atención.

Yendo a la narración, en principio asistimos a la “historia” de un ladrón que es utilizado como molde para la fabricación de imágenes de Jesús en la cruz luego de caer desmayado. Al despertar, demuestra su ira contra los maniqués debido a esta corporización cristiana en contra de su voluntad. En los primeros minutos hay un fragmento muy interesante en el que muchos sapos plasman lo que fue la colonización del nuevo mundo en una maqueta. Este vilipendiado espectáculo es apo-

yado por algunos elementos abyectos de la sociedad. En ella encontramos sacerdotes obesos y prostitutas agonizantes de cuyas heridas salen palomas, entre otras “delicias”.

De pronto, nuestro protagonista decide retirarse hacia una gran escalera que lo llevará al templo de un alquimista que le indica: “Tú eres excremento pero el excremento puede convertirse en oro”. Se inicia un proceso físico y mental en el que le son presentados los individuos más poderosos del sistema solar (cada uno representa un planeta) y se adhieren marcadamente a vicios y actividades nocivas como el sojuzgamiento de los iguales o la guerra. Una vez terminada la presentación, el grupo emprende camino hacia la montaña sagrada, el símbolo de la elevación espiritual absoluta.

Jodorowsky muestra este sesgo allegado al simbolismo esotérico no solo en sus películas sino también en el cómic. Se le puede calificar como un artista realmente valioso o un pomposo egocéntrico. Fue apoyado económicamente por John Lennon (y ahora por Marilyn Manson). Observar cómo se ve a Jodorowsky es incluso un espectáculo: uno se duerme o se pregunta: ¿qué es esto? Un llamado a hablar de cine.

Leonardo Favio o el tiempo como experiencia trascendental

Crónica de un niño solo se presenta con un perfil bastante europeo, pues toma marcadas influencias de Antonioni en lo estético pero sobre todo de Bresson en la dirección de actores y en la manejo de la temporalidad.

Esta película es un documento que nos narra las aventuras y desventuras de un niño que escapa de la correccional en un entorno de pobreza y marginación. La película nos mues-

tra un testimonio sincero acerca de la soledad impuesta por la incomprensión y por el abandono. Un cine social, que aún puede hablar de los errores de una sociedad desalmada. Opera prima de Favio tras las cámaras, de una notable calidad por donde se la mire.

Crónica de un niño solo (1965) en definitiva no es una película para el gran público. En ella priman situaciones sugeridas y encuadres de larga duración que lo que buscan es realizar una introspección (e incluso una crítica) al contexto que tiene que vivir el niño solo (Diego Puente).

A lo largo de la película encontramos escenas notables como, por ejemplo, los intentos del niño por salir de su encierro por la puerta (mediante una correa). En este se utilizan encuadres aberrantes que exaltan las ansias del niño por escapar de su encierro. Así también la extraña pelea con otros niños en el bosque nos deja un mensaje claro: el niño debe aprender a no ser cruel.

Por último, una escena que devasta la vemos al final, cuando el policía lleva al niño nuevamente a la correccional. Sinceramente ya me sentía en empatía con este personaje y la vuelta a lo mismo marca el mensaje del “eterno retorno”, de su imposibilidad de cambiar su destino. La impotencia se remarca más y más debido al corte bressoniano que nos muestra la historia.

Así pues, casi todos los personajes con los que interactúa el niño se muestran impávidos, insensibles: cada quién vela por sus intereses de modo bastante impersonal y sin mayor compromiso. Bresson planteaba que esa era la manera como un actor debe desenvolverse: convertirse en un autómatas, “no hábil sino ágil”. Y es, justamente, por esa razón por la que notamos la herencia de los maestros del estilo trascendental en el cine: Ozu, Dreyer y Bresson. En su narrativa, el tiempo

se encuentra por encima de lo narrado. Se pierde la noción de este y, sin embargo, notamos que las acciones se adecuan para encuadres de muy larga duración. Una joya.

Ripstein o el tiempo como afección

Dentro del mundo de las relaciones interpersonales, pareciera que apenas somos capaces de concebir la inmensa maroma de posibilidades y formas receptivas que surgen a partir de un encuentro intenso. Parejas las ha habido muchas y de muy diversos perfiles ya sea estando-en-el-mundo o dentro de las ficciones en el cine. Y si hay algo que podemos generalizar en estas es su vínculo en función de una meta. Afinidades e intereses comunes que, en definitiva, existen: sean estos espontáneos o forzados.

Dentro del vasto mundo de las parejas en el cine hemos apreciado todo tipo de vínculos bizarros. ¿Cómo no recordar la relación incestuosa entre Divine y su adorado hijo en *Pink Flamingos*? ¿O la conmovedora entrega de Zorg, quien se travieste para un mejor porvenir junto a su amada Betty en *Betty Blue*? ¿O unos Mickey y Mallory Knox aterrizando un país entero en *Asesinos por Naturaleza*? En fin, la lista de parejas en el cine es enorme y encontramos diversos tipos de intensidades y formas en su constante devenir. Sin embargo, muchas de ellas (por no decir la gran mayoría), no nos generan recordación. Quizá ello se deba a que se encuentran ceñidas a un molde convencional, no hay nada que las caracterice o las haga “especiales” a los ojos de un espectador moderadamente recorrido o, en todo caso, informado en materias afectivas.

No creo recordar alguna relación más cruenta y devastadora como la de Coral y Nicolás en *Profundo Carmesí* (1996). Los personajes de por sí resultan caricaturescos: Coral es una

gorda y poco agraciada enfermera que vive una vida insatisfecha con sus dos hijos. Nicolás, por su parte, es un vividor de pacotilla que se dedica a seducir y engalanar a mujeres solitarias para asesinarlas y quedarse con su dinero.

El camino de ambos se cruzará a partir de una llamada por parte de nuestra protagonista a una revista de mala muerte donde Nicolás ofrece sus servicios (y de paso reafirma su parecido con Charles Boyer). Coral quedará perdidamente enamorada de su seductor con bisoné. Ella deja a sus hijos a la deriva para escapar con él por obra y gracia del chantaje (descubrió el estilo de vida de Nicolás al leer sus cartas). Esta complicidad forzada los llevará al surgimiento de un “verdadero amor”.

Es probable que la generación de repugnancia surja dado el perfil de nuestros protagonistas, que se ven íntimamente expuestos gracias a los prolongados *travellings* de la ficción. *Profundo Carmesí* se constituye como una de las más importantes películas (sino la más) de Arturo Ripstein, quien, como buen buñueliano, nos otorga una excepcional muestra del *Amour fou*: una malsana dependencia que se alimenta del más extremo y aberrante amor.

Este amor exacerbado da cuenta de las acciones con mayor intensidad. La reacción del espectador en este caso es una espera tensa. La afición en el contexto temporal se debe a la genial constitución de personajes de los cuales uno no sabe qué esperar.

Ripstein realiza esta apasionante joya basándose en una película serie B llamada *The honeymoon killers* (1970), única película del director Leonard Kastle. En ella se funda un argumento que se basa en una historia de la vida real. Sépase o no este dato, la recepción sigue siendo la misma: sobrecogimiento en estado puro.

Carvalho o el tiempo recuperado

Una característica para tener en cuenta de *Lavoura Arcaica* de Luiz Fernando Carvalho es el hecho de que expone el *racconto* como mecanismo para tratar el tiempo a lo largo de la trama, ejecutando así, de sutil manera, un regreso a narraciones del pasado de los personajes.

Las situaciones de la película se fundan en torno a un drama familiar de época. Una familia inmigrante de origen libanés que se dedica a trabajar el campo y rendir culto a principios fundados en la idea de la tradición. La contextualización de las historias rurales en el cine suelen exponer a la tradición como fundamento de los ejes narrativos y esto no supone ninguna casualidad, más bien revela que el apego a las normas familiares por parte del hombre es susceptible ante la austeridad y no muy común en la opulencia.

Dar cuenta de las polaridades de la narración permite discernir el rumbo que adopta el sujeto en búsqueda de aislarse de sus circunstancias. Este conflicto fundamental le ocurre a André, quien es buscado por su hermano Pedro para llevarlo a casa. André decidió escapar al no poder lidiar con tres elementos de su familia que pasaron a ser antagonicos e incompatibles: la representación de la rígida disciplina de hogar del padre, el exceso de ternura por parte de la madre y la exponencial pasión que le suscita su propia hermana: Ana.

La discusión entre los hermanos comienza *in medias res* de la acción y es entonces cuando los *raccontos* empiezan a definir el sentido narrativo. André expone sus afectos a su hermano de modo detallado, al punto de afirmar que sus problemas no datan desde que partió de casa, sino más bien son aquellos que promovieron la huida.

André lleva consigo un cofre, donde guarda los recuerdos de sus viajes, que simbolizan las nuevas sensaciones que buscó. Los hermanos volverán a casa, donde le espera a cada miembro un encuentro con su propia cosmovisión de las cosas, un debate entre puntos de vista que terminará abruptamente.

En ese sentido, la lógica de las estructuras visuales debe ser una lógica fundada en la psicología al mismo tiempo que una poética; una lógica de la creación, del *poiein* y del pensamiento en formación. El pensamiento del espectador debe ser el reflejo de una lógica implicada en el desarrollo y por el desarrollo de las imágenes filmicas.¹⁴

Y es que aquello que se muestra es real, y lo real es verdadero independientemente de su 'objetividad' y relativismo. En cine, la inverosimilitud nunca se plasma en imágenes, no en lo que muestran sino en lo que postulan. Las situaciones pueden ser arbitrarias y la psicología de los personajes puede ser falsa pero ello corresponde a la construcción dramática, y Carvalho es capaz de contrastar este deslinde por medio de muy buenas actuaciones. Solo la realidad de la representación deja pasar la inverosimilitud, y difícilmente.

Ricoeur y la configuración del tiempo en el relato histórico

El filósofo y antropólogo francés Paul Ricoeur muestra, por su parte, una exposición que privilegia el estatuto mimético de la acción (aristotélico) al que inserta un tópico muy interesante: el ritmo.

14 Mitry, Jean. *Estética y psicología del cine. 1. Las estructuras*, 1998, p. 97.

En su libro *Tiempo y narración*, Ricœur nos habla de una identidad narrativa y de las atribuciones de pensar el tiempo. De esta manera, el núcleo de la dificultad para pensar la permanencia temporal de nosotros mismos tiene su raíz en la dificultad de pensar el tiempo. El tiempo en cuanto tiempo humano es inescrutable para la reflexión filosófica, y cuando el hombre lo quiere pensar cae en aporías insalvables.

Ricœur cita en ese sentido la conocida expresión de san Agustín: “¿Qué es, en efecto, el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé, y si trato de explicárselo a quien me lo pregunta, no lo sé”.

Damos cuenta de una línea que busca juntar una descripción fenomenológica con una interpretación hermenéutica. Y, en ese sentido, es el más “democrático” de los pensadores presentados en torno al tiempo (tiene la ventaja de ser posterior y gran estudioso de Bergson y Heidegger). “En último término, es el tiempo de la acción el que realmente es figurado por su representación”.¹⁵

Para Ricœur, una teoría del tiempo prefigurado —o del tiempo narrado— no puede sacarse adelante sin la mediación del tercer miembro de un diálogo entablado entre la epistemología de la historiografía y la crítica literaria aplicada a la narratividad. Este tercer miembro que nos presenta es la fenomenología del tiempo. “La dialéctica del tiempo y de la narración no puede ser más que el envite último de esta confrontación, sin precedente a mi entender, entre tres miembros que de ordinario se ignoran mutuamente”.¹⁶

15 Ricœur, Paul. *Tiempo y narración*, 1995, p. 156.

16 *Ibidem*.

Se comprende, entonces, que la aprehensión intuitiva (que buscaría la fenomenología como método) de la estructura del tiempo no puede aislarse de los procedimientos de la argumentación. “Mi tesis es esta: los auténticos hallazgos de la fenomenología del tiempo no pueden sustraerse definitivamente al régimen aporético que caracteriza tan fuertemente a la teoría agustiniana del tiempo”.¹⁷

La narración de historias y el carácter temporal de la existencia humana se nos muestran como dos caras de una misma moneda; una moneda de circulación necesaria y transcultural. Ricœur nos hace ver que la historia escrita y las ficciones entretejidas dan lugar al tiempo humano, que no es otro que el tiempo narrado. Por ello explica que la función mimética no solo se remite al interior de un texto narrativo (en este caso, películas) sino que la mimesis se inicia con anterioridad para una precomprensión del mundo de la acción. Una sinergia entre el mundo del texto y el mundo del lector.

Norbert Elias también da cuenta del planteamiento de Ricœur, pero lo lleva al mundo sensible: “Los problemas que los hombres buscan resolver determinando el tiempo de algún hecho, indican la misma posición fundamental: grupos humanos que en un mundo más grande están metidos en un universo natural”.¹⁸

Aquí entra a tallar nuevamente la cuestión de un debate marcadamente epistemológico: ¿acaso el tiempo es una relación que construye el hombre y no es algo que existe real e independientemente de él? Si nos remitimos al esquema kantiano “sujeto → objeto” es obvio que resulta ser una construcción.

17 *Ibíd.*, p. 157.

18 Elias, Norbert. *Op. cit.*, p. 19.

Sin embargo, en tanto hay sujetos que dan cuenta de que el tiempo sigue transcurriendo. “Así pues, es propio de la sociedad humana, formada por muchos, que sus manifestaciones no solo constituyan un mundo exterior (algo que existe fuera del individuo), sino una característica de la estructura personal del individuo”.¹⁹

Se conforma un debate que nos hace cuestionar la posibilidad de deshumanizar el tiempo. Aun hoy es una gran pregunta filosófica que ha sido atendida de modo muy imparcial (en tanto promueve la conjunción de posturas opuestas) por un Ricœur que no plantea diferencias fundamentales en los relatos históricos y los de ficción. La gran diferencia de la que da cuenta es la pretensión de verdad del relato histórico.

Otro problema que se plantea Ricœur en torno al tiempo es el del *Límite superior* del proceso de jerarquización de la temporalidad: “Para Agustín y la tradición cristiana, la interiorización de las relaciones puramente extensivas del tiempo remite a una eternidad en la que todas las cosas están presentes al mismo tiempo”.²⁰

Es interesante cómo san Agustín abre los dominios del tiempo a un terreno que el mismo Heidegger pretendió tocar. La finitud en él se encontraba sellada en el ser-para-la-muerte. Ricœur plantea que es una cuestión muy grave el proponer la reflexión filosófica sobre la narratividad y el tiempo para ayudar a pensar los dominios de la eternidad y la muerte.

Llevando el plano a dominios perceptibles, habría que agregar que el problema de recepción del tiempo se da porque

19 Ibidem, p. 26.

20 Ricœur, Paul. *Tiempo y narración*, 1995, p. 161.

tenemos una recepción intuitiva que nos aporta dos dimensiones del tiempo (o una “doble experiencia del tiempo”). Tenemos al tiempo que pasa por nuestro cuerpo (cosmológico) y al tiempo que conforma parte de nuestra experiencia íntima (fenomenológico). Mediante esta demarcación, podemos dar cuenta de que la recepción de una ficción siempre va a ser intuitiva. Los manejos o el paso de tiempo que podamos concebir están subyugados a nuestra experiencia previa. Así, no sería conveniente llevar a un niño de seis años a ver *Iván el terrible* pues para él pasaría una eternidad y, muy probablemente, se quedaría dormido antes de la mitad de la película.

En este punto es donde el ritmo muestra su fundamental importancia. La forma de narrar la historia predispone los usos posibles del tiempo. Este puede manipularse, extenderse o comprimirse en función de aquello que quiera plasmar el discurso. Estos usos, justamente, nos pueden dar la impresión de estar viviendo un tiempo cosmológico o un tiempo fenomenológico. Si el receptor entra en empatía con la historia narrada, los tiempos se sincronizan de modo que la acción se convierte en una ilusión.

En opinión de Ricoeur, la historia y la ficción, géneros hoy diferenciados que en otros tiempos se encontraban integrados en las epopeyas y en los mitos, no podrían existir el uno sin el otro: son interdependientes en virtud de que cada uno concretiza su intencionalidad específica sólo a través de ciertos préstamos esenciales provenientes de la intencionalidad del otro.²¹

21 Vergara, Luis. [En línea.] <<http://www.fractal.com.mx/F23vergara.html>>.

Bibliografía

- BERGSON, Henri. *L'évolution créatrice*. Edición electrónica en PDF hecha por Gemma Paquet. Les clasiques de sciences sociales.
- COHEN-SÉAT. [En línea.] <www.almudi.org/inicio/tabid/36/ctl/detail/mid/379/default.aspx?nid=2331>.
- DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1983.
- . *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1983.
- ELIAS, Norbert. *Sobre el tiempo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- HEIDEGGER, Martin. *El ser y el tiempo*. Barcelona: Biblioteca de los Grandes Pensadores, 2002.
- MITRY, Jean. *Estética y psicología del cine 1. Las estructuras*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1998.
- Revista Fractal. [En línea.] <<http://www.fractal.com.mx/F23vergara.html>>.
- RICCEUR, Paul. *Tiempo y narración*. 2.^a edición. Madrid: Siglo XXI Editores, 1995.