laFuga

Aventura del tiempo en el cine moderno

Por Cristián Sánchez G.

Tags | **Géneros varios | Cultura visual- visualidad | Estética - Filosofía | Chile | Francia**

Luis Cristián Sánchez es director y guionista de cine además de académico. Este texto fue publicado en la Revista de Cine nº 3 del Departamento de Teoría de las Artes de la Universidad de Chile.

"*No una imagen justa sino justo una imagen*".

Jean-Luc Godard

Al final de su obra, *La imagen-movimiento*, Gilles Deleuze, el gran pensador francés, describe los cinco caracteres que, según él, ponen en cuestión La Imagen-Acción, una de las tres modalidades del cine clásico.

En primer lugar la imagen resulta dispersiva, no remite a una situación globalizante o sintética. Los protagonistas son múltiples y fluctúan en la misma situación que los dispersa.

En segundo lugar hay una ruptura de la línea, o fibra de universo que prolongaba unos acontecimientos en otros, o aseguraba la concordancia de las posiciones en el espacio.

Tercero, la conexión o nexo sensorio-motriz, que permitía una continuidad entre acción y reacción, entre lo percibido y lo expresado, se rompe, o difiere en el tiempo permitiendo que otra cosa ocupe el intervalo.

Es el viaje errático, un continuo ir y venir de movimientos y reacciones caprichosas que no corresponden a causas aparentes. Es el paseo y el movimiento impredecible de las películas de Jean-Luc Godard que expresa una total independencia de la reacción frente al estímulo. Se pasa así, del mundo de la acción, a la constitución de un acto. Creación de un nuevo objeto en el mismo instante que se le describe tal como lo había pensado Alain Robbe-Grillet, para la nueva novela.

Cuarto: la irrupción de tópicos, anónimos y flotantes, que proliferan en el mundo exterior pero que penetran, también, en cada persona, hasta el punto que cada cual se constituye por esos tópicos síquicos, a través de los que piensa y siente. Tópicos físicos, síquicos, verbales, el cine engendra toda una inmensa gama de situaciones ópticas y sonoras puras que se alimentan mutuamente.

Quinto: el motivo del complot generalizado que desborda la organización criminal del cine negro con sus acciones asignables y criminales individualizados. Ahora un poder oculto, disperso y descentralizado se confunde con sus efectos, con sus soportes, sus medios de comunicación de masas, sus radios, sus televisores, sus micrófonos, sus cámaras de control, sus teléfonos celulares, sus correos electrónicos.

El poder no opera ya en un sentido despótico, o paranoico como en los Mabuse de Fritz Lang, sino por la reproducción mecánica de imágenes y sonidos. Es una clonación desapasionada que va en el sentido de la nueva sociedad de control mundial. **Network** (1976) de Sidney Lumet, **Blow-Out** (1981) de Brian De Palma, **La conversación** (1974) de Francis Ford Coppola atestiguan la presencia de un poder informe y difuso, al interior de la sociedad norteamericana.

Hay un sexto rasgo que Deleuze restringe al Nuevo Cine Alemán y a algunos otros movimientos. Se puede enunciar así: los acontecimientos sean de la naturaleza que sean no parecen concernir a los

personajes que transitan como parias o fantasmas por las distintas situaciones.

Se podría agregar un séptimo rasgo que pareciera cerrar las condiciones de posibilidad para la renovación radical de la imagen-movimiento. Se trata de la equivalencia ontológica de las distintas escenas o unidades sintagmáticas de un filme. A diferencia de la dramaturgia clásica, estas unidades se hacen intercambiables en su posición relativa de contigüidad y adquieren una autonomía sin sumisión a un plan dramático.

Los acontecimientos brotan de las situaciones de un modo inmanente tal como lo demuestra André Bazín en el célebre análisis a **Umberto D.** (1952) de Vittorio De Sica [*¿Qué es el cine?*.].

Esta reacción contra la imagen-movimiento y el cine de acción en particular tiene sus antecedentes en la obra de Alfred Hitchcock que, intentando construir una capilla inexpugnable para proteger el realismo clásico, consigue, con una singular elaboración de la Imagen-Mental, echar las bases para una nueva imagen que no va a depender ya, del espacio, sino que hará nacer una duración pura, desprendida del movimiento. Duración que no funciona como dato indirecto del montaje sino que es un modo directo de expresar el tiempo.

En efecto, Hitchcock llegó a crear situaciones ópticas y sonoras puras, tal como un poco antes, en los años treinta, lo hiciese Yasujiro Ozu, al interior del cine japonés con sus Pillows Shots, o espacios vacíos [*Pour un Observateur Lointain*, Noël Burch.] descritos por Noël Burch.

A diferencia suya, Hitchcock incluyó la función espectador en el dispositivo del filme, permitiendo así que la incapacidad sensorio-motriz de varios de sus personajes protagónicos (**Vértigo** (1958) y **La ventana indiscreta** (1954) sobre todo) fuese el factor que conecta visual y mentalmente los distintos sucesos de un acontecimiento pero sin ningún poder de intervenir en ellos. Es, precisamente, a través de la impotencia motriz, de la incapacidad de reacción efectiva frente a estímulos, percepciones y afectos que, las situaciones ópticas y sonoras puras lograron desprenderse de su conexión con la acción y constituirse en situaciones mentales autónomas.

La Nueva Ola francesa y especialmente Godard y Rivette sacaron provecho de esta nueva realidad que, ciertamente, iba en la dirección del arte moderno en su exigencia de romper las coordenadas espaciales heredadas de la tradición renacentista.

La temporalidad del cine clásico como un dato funcional a la narración fue puesta en cuestión por Orson Welles y William Wyler, a principio de los años 40 [*¿Qué es el cine?*, André Bazin.] y poco después, también por Rosellini, De Sica, Visconti, Fellini desde el cine italiano. Por La Nueva Ola y la Rive Gauche de Agnes Varda y Alain Resnais especialmente, y por el cine directo de Jean Rouch en Francia. Por las tendencias documentales de las películas de John Cassavetes y Shirley Clark en USA. La apropiación del plano de larga duración en Nelson Pereira Dos Santos y Glauber Rocha desde el Cinema Novo brasileño y más tarde, por Win Wenders, Rainer W. Fassbinder y Werner Herzog en el cine alemán, que terminarían por imponer una duración que no es una mera sucesión de instantes vacíos sobre el plan narrativo del filme, sino que es un proceso inherente al acontecimiento y a los personajes.

El cine moderno ya no se sirvió del montaje para expresar el tiempo de manera indirecta sino que construyó situaciones temporales puras.

El tiempo expresado en la imagen permitió el devenir mismo de una sensación o pensamiento en proceso, en un régimen que Deleuze llamó cristalino. La Imagen-Cristal con sus dos caras, lo actual y lo virtual intercambiando sus potencias, se opuso al régimen orgánico o cinético de La Imagen-Movimiento [*La imagen-tiempo*, Gilles Deleuze.].

Desde otro punto de vista, los procesos de identificación proyectivos desarrollados por La Imagen-Acción fueron reemplazados por el Gestus o efecto de distanciación de origen Brechtiano. J. M. Straub, Daniélle Huillet, pero sobre todo Godard, quien abrió la posibilidad de narrar una historia apelando al ilusionismo o efecto de realidad que sostiene la creencia del espectador en la pantalla, contrastándolo con efectos de inverosimilitud o, inclusión de fragmentos documentales. Verdadera apertura de las potencias de lo falso, iniciada con extraordinaria lucidez por Orson Welles y que alcanza su culminación en la obra fílmica y literaria de Alain Robbe-Grillet y sobre todo en los

engaños visuales de Raúl Ruiz, como un hacer creer y desmentir esa creencia, en una estrategia lúdica de permanente desrealización del espacio euclidiano, abierto, ahora, a todos los mundos posibles (Leibniz) y a una apercepción temporal como agenciamientos propios de La Imagen-Simulacro [*El cine de Raúl Ruiz*, Cristián Sánchez.].

Las obras de Robert Bresson y Michelangelo Antonioni impusieron, desde la Imagen-Afección y La Imagen-Percepción, una rigurosa tendencia a la abstracción y la atonalidad. El primero ciñéndose a un estricto programa teórico que rechaza los efectos de cinema, la dependencia teatral del cine y el sicologismo para reconstruir un suceso mediante planos cortos y desconectados, en una concepción táctil o háptica del espacio, donde la mano reemplaza al ojo para desprender del real una sensación nueva.

Antonioni, desde una perspectiva no menos rigurosa, por no declarada, lleva hasta las últimas consecuencias los presupuestos teóricos del Neorrealismo. Explota los llamados "tiempos muertos" descubiertos por este movimiento, explorando lentitudes y dificultades de comunicación, rodeando un acontecimiento casi siempre ausente, a través de movimientos inaparentes de personajes que buscan su eclipsamiento o su devenir otro, en un mundo, el de la burguesía de la sociedad industrial y tecnológica, avanzada.

La actitud de Eric Rohmer, fiel al "grano de real" y a la transparencia del decoupage clásico, parece ir a contrapelo de casi todas las manifestaciones de la modernidad cinematográfica. La organización de sus filmes, en tres series: *Los cuentos morales*, *Las comedias y proverbios* y *Las cuatro estaciones*, exceptuando, su opera prima, **El signo del león** (1959), y **Perceval el galo** (1978), **La marquesa de O.** (1976), **Cuatro aventuras de Reinette y Mirabelle** (1987) y **La dama y el duque** (2000), atestigua una voluntad férrea de resistir a las violencias gramaticales inflingidas a la Imagen-Movimiento.

Con extrema lucidez, Rohmer reivindica una percepción de lo real en el sentido que le dio André Bazin, como ambigüedad inherente a un acontecimiento, aceptando, por tanto, el espacio físico y la temporalidad como parte integral del suceso.

Como un etnólogo, Rohmer, analiza la experiencia del error y el engaño que se expresa en la constante disociación de sus personajes, entre lo que dicen y hacen.

Por medio de una precisa escenificación, donde él fuera de campo esconde un secreto que incita a la conjetura, o a la manipulación, Rohmer desnuda la insatisfacción, la antivida de burgueses y pequeños burgueses que, bajo la divisa de una mayor libertad amorosa, terminan atrapados en relaciones parciales, enfrentados a la soledad y el narcisismo.

John Cassavetes indaga en la expresión del cuerpo histérico, tanto al nivel de la puesta en escena, como del decoupage. Movedizos travellings en planos cerrados, asfixiantes. Reencuadres nerviosos, incierto y caprichosos.

Irrupción violenta de primerísimos primeros planos que agrandan hasta lo monstruoso una parte del cuerpo.

Cassavetes filma lo que transita alrededor de los seres, una corriente que conecta a las personas y los desborda en flujos de amor y palabras.

En el cuerpo cansado o derrumbado, Cassavetes captura otras intensidades, una sensación que transita como un soplo [*John Cassavetes*, Thierry Jousse.].

Andrei Tarkovski, desde La Imagen-Cristal, captura un tiempo que deviene geológico, por capas. La imagen no remite solamente a un presente perceptivo sino que arrastra bloques de pasado que desbordan la memoria individual hasta una materia informe, primigenia.

Intercambio entre presente y pasado, pero también entre las caras, actual y virtual del cristal, que coexisten en un mismo plano.

Pero en Tarkovski la imagen se abre en otro sentido. Escapa a las relaciones de parte a conjunto para expresar él todo de esas relaciones, su forma futura, infinita e inconmensurable.

En el cine de Tarkovski, el retorno del pasado primigenio y la apertura hacia lo infinito de la duración son las dos caras de un mismo movimiento.

Por último en los filmes de David Lynch se expresa un efecto de siniestro [*Lo siniestro*, Sigmund Freud.] de inquietante extrañeza que amenaza lo real. Un impulso caótico, apenas contenido, pugna por abrirse paso y conectar los seres y las cosas en un orden cósmico desconocido.

Con voluntad de obseso, Lynch filma umbrales microscópicos que permiten el tránsito de una realidad a otra. Extrañas fuerzas, vectores enloquecidos irrumpen en el frágil tejido cotidiano para expresar mundos imposibles o impensables.

Es un viaje intensivo de iniciación tenebrosa que el espectador de Lynch. debe realizar, junto a sus protagonistas, para acceder a las más oscuras revelaciones de nuestro mundo.

La Imagen-Tiempo no sólo quiere hacer pasar pensamientos por la imagen o, hacer de la imagen algo pensante, sino que, excediéndose, impulsa los signos ópticos y sonoros puros a la captura de nuevos referentes, nuevos objetos que ya no son objetos cerrados y determinados sino las fases de una declinación o, un proceso. A estos objetiles les corresponde en el plano de la formación subjetiva la noción de supersujeto o superjeto tal como la piensa el extraordinario filósofo inglés Alfred N. Withehead [*Proceso y realidad*.].

Objetos indeterminados, fluyentes y sujetos en permanente fluctuación y cambio. Lo que se descubre es la subjetividad en el momento de constituirse. El sintiente que se constituye a partir de lo sentido, como: soplo, corriente, flujo, vector y temblor.

Es todo un mundo de haecceidades [*Mil mesetas*, Gilles Deleuze, Félix Guattari.], de vibraciones infinitesimales, de pequeñas percepciones que es, también, un lazo de unión de cada ser con el resto del universo.

La Imagen-Tiempo expresa lo imperceptible en lo percibido, lo impensable de un pensamiento y lo imposible de un suceso.

Lo que se expresa, en todos los casos, es el abismarse de una duración única hacia el infinito o el Todo.

Bibliografía

Bazin, A. (1966). *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp.

Burch, N. (1983). *Pour un Observateur Lointain*. Paris: Gallimard.

Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós.

Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós.

Deleuze, G. & Félix Guattari, F. (1988). *Mil mesetas*. Valencia: Pre-Textos.

Freud, S. (1979). *Lo siniestro*. Barcelona: José J. de Olañeta.

Jousse, T. (1992). *John Cassavetes*. Madrid: Cátedra.

Robbe-Grillet, A. (1973). *Por una novela nueva*. Barcelona: Seix Barral.

Sánchez, C. (1987). El cine de Raúl Ruiz: aventura del tiempo. *Revista de cine*, (2). Departamento de Teoría de las Artes, Facultad de Artes. U. de Chile.

Whitehead, A. N.(1956). *Proceso y realidad*. Buenos Aires: Losada.

Como citar: Sánchez, C. (2005). Aventura del tiempo en el cine moderno , *laFuga*, 1. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/aventura-del-tiempo-en-el-cine-moderno/224