laFuga

Idea de un filme soberano*

Por Jean-François Lyotard

Tags | **Cultura visual- visualidad | Estética del cine | Estética - Filosofía | Francia**

Traducción: Román Domínguez. Profesor asistente, Pontificia Universidad Católica de Chile. Ph. D. Universidad de París 8 Ir a: Presentación Idea de un filme soberano

Soberano en este título pomposo no es el soberano. El soberano es la autoridad suprema, Dios, Emperador, Rey, Pueblo. Pero Georges Bataille, en *La literatura y el mal* o en *La experiencia interior*, llama soberana una experiencia que no esta autorizada y que no hace llamado a ninguna autoridad, una experiencia o una existencia que aparece, adviene, sin relación al derecho que ella podría aducir o reivindicar para ser "lo que ella es". [1]

Un escritor escribe sin estar autorizado a hacerlo, un pintor, un cineasta, pinta y filma así. Lo que no quiere decir que estos se encuentren en rebelión con la autoridad. El caso es más grave: estos no esperan nada de la autoridad, no le piden nada. La verdadera falta que les puede hacer sufrir (pero este sufrimiento no es necesario) no es el estar en conflicto con la figura de la autoridad, sino el encontrarse en otra parte, comenzar a escribir, pintar o filmar, comenzar a frasear en la lengua, en el color o en la imagen –sin esperar tener el derecho de hacerlo.

Esta situación sería solamente un caso marginal si, por creerle aún a Bataille, esta soberana indiferencia hacia la autoridad no pudiera a veces (puesto que nada aquí es certero, garantizado, autorizado…) dar lugar a una "comunicación" (la palabra es de Bataille), a una comunión incomparable a todo intercambio de signos. Una especie de comunicación entre el lector del libro y el escritor, o entre el observador del cuadro y el artista, o entre el espectador y el cineasta –que no se encuentre sometida a la regla del cambio: tu me dices esto y yo te respondo aquello, intercambio interlocutorio; tu me das esto, yo recibo esto y te doy aquello, intercambio contractual socio-económico. La soberanía no intercambia nada. La obra literaria, pictórica, fílmica, la de Kafka o de Beckett, la de Staël, la de Robert Flaherty, de Yasujirō Ozu, o de Federico Fellini –esta obra comunica momentos intensos, espasmos temporales, que no son trascendentes sino porque emanan de la inmanencia, es decir de una experiencia y de una existencia realistas– en filmografía se dice así: neo-realista [2].

Llamaré realista un arte (literario, pictórico o fílmico) que represente la realidad perceptiva (visual, sonora, etc.) y las voces humanas que pertenezcan a esta realidad. Y también que cuente el movimiento de la realidad, que restituya la sucesión en un relato. Un comienzo, un acontecimiento que es una especie de conflicto, de crisis, y su desenlace que constituye la conclusión del relato. En música, la forma sonata, impuesta por el romanticismo a las piezas para un solo instrumento, para pequeños conjuntos o grandes orquestas, obedece al principio narrativo. Así también, hubo en el cine una forma representativa-narrativa, obtenida gracias al respeto de reglas técnicas bastante estrictas respecto al encuadre, el plano, el encadenamiento en secuencias o el montaje y la edición –*découpage*- global. Las grandes producciones de Hollywood obedecían a esta forma, la misma cualquiera que fuera el guión.

Alrededor de la Segunda Guerra Mundial, vimos aparecer un modo fílmico nuevo en Italia, primero con Rossellini, más tarde con la Nueva Ola en Francia hacia 1958, luego en Alemania hacia 1968. El cine italiano de entonces fue globalmente llamado neo-realista, aun cuando entre *Paisà* de Rossellini y *El ladrón de bicicletas* de De sica, *Crónica de un amor* de Antonioni o *La Dolce Vita* de Fellini, las diferencias de estilo o de escritura eran evidentes. No lo eran menos entre Rossellini y el *Citizen Kane*

de Welles. Sin embargo, el gran pensador del cine que fue André Bazin no dudó en colocarlos juntos: "tienen el mismo proyecto estético esencial, tienen la misma concepción estética del realismo". Debemos colocar la estética de Yasujirō Ozu bajo el signo de una intuición análoga, aun cuando aquí también la escritura difiere.

¿Cuál es esta concepción o esta intuición? Antes que todo, una relación con el tiempo que hace pasar el material fílmico de la imagen-movimiento a la imagen-tiempo, para retomar los términos del libro de Gilles Deleuze sobre el cine [3] . En la forma clásica, la imagen se encuentra subordinada al movimiento narrativo, se le encuadra y se le monta para hacer seguir la historia que el filme cuenta, para preparar el acontecimiento crítico en el que se forma su acmé y en el que se sacan las consecuencias. La forma es la de un movimiento, a la vez el movimiento de la historia contada (y, luego, de los personajes y de los campos), del relato (que puede distinguirse de la primera, cuando por ejemplo el narrador mismo de la historia es puesto en escena – pero sin perder su relación a la historia), y finalmente el de las imágenes mismas, en el orden y el ritmo conforme a los cuales el film las presenta. Todos estos movimientos se ubican bajo la autoridad de una forma general, son autorizados por ésta.

En el neo-realismo o en los neo-realismos de los años 1940-1960, la forma de los movimientos puede mantenerse y puede seguir ejerciendo su autoridad sobre la narración fílmica en todos sus componentes. Pero ésta admite o tolera, en grados diversos, momentos que no fluyen al mismo ritmo que el flujo del conjunto, bloques de temporalidad en suspenso, cuya arritmia relativa no señala necesariamente que nos encontremos en el clímax -*acmé*- del relato.

En el pequeño ensayo de 1973, *El acinema*, yo escribía: "El acinema … se situaría en los dos polos del cine tomado como grafía de movimientos: es decir, en la inmovilización y la movilización extremas. No es sino para el *pensamiento* que ambos modos resultan incompatibles. En lo económico están necesariamente asociados; la estupefacción, el terror, el odio, la cólera, el goce, todas las intensidades, son siempre desplazamientos *in situ*. … Las artes de la representación ofrecen dos ejemplos simétricos de estas intensidades, uno en el que la inmovilidad es lo que aparece: el *tableau vivant* [4] ; en el otro, la agitación: la abstracción lírica" (*Dispositivos pulsionales* [5]). Por un lado, la *Visita de la Reina de Saba a Salomón*, pintada al fresco por Piero Della Francesca en el coro de Arezzo, o bien, el *Tres de mayo* de Goya; por el otro lado, los grandes Pollock o las últimas acuarelas de Cézanne, hechas con algunos toques de colores evanescentes.

En este mismo texto, traté de mostrar cual es la importancia de ambas polaridades en la relación libidinal entre la obra y el observador. Fue un poco ingenuo: yo sugería que la inmovilización del sujeto inducía la extrema agitación pasional del observador, mientras que este mismo sería afectado de parálisis sensorio-motriz frente a movimientos ínfimos incesantes, inscritos en el soporte.

Yo no buscaba comprender el neo-realismo en ese momento, sino oponer el trabajo de las vanguardias cinematográficas a la gran forma narrativo-representativa del cine comercial. Ahora bien, en los mejores filmes "experimentales" reina una suerte de ingenuidad, una buena ingenuidad de explorador: se cree que se puede suprimir el realismo que está ligado a la forma narrativo-representativa, y hacer un filme completamente soberano. Pero la soberanía es absolutamente alérgica a la totalidad. Ella ocupa vacuolas, o bloques de tiempo, en el despliegue realista-narrativo. Estos momentos-bloques que se encuentran en los filmes "neo-realistas" pueden ser recuperados en el movimiento general de la forma narrativa, o pueden no serlo: esta indiferencia a su suerte manifiesta su soberanía. Respecto a la polaridad movilidad / inmovilidad extremas, se la puede detectar en el seno de obras neo-realistas. Ozu está más del lado de un cine inmóvil, ciertas escenas de Welles del lado de una velocidad excesiva, de una precarizad del objeto que desafía su identificación y su memoria (que es el sujeto mismo de *Citizen Kane*). Pero en verdad, ambos casos son sensorialmente poco diferentes: un objeto fijado por la mirada por mucho tiempo se desvanece hasta no ser visto, porque sus referencias se pierden en el contexto; inversamente, un movimiento muy rápido, como el remolino que perfora una superficie de agua, puede ser percibido como una forma inmóvil.

La soberanía de tales momentos en el filme se debe en ambos casos al encuentro de un plano, de un plano-secuencia o de un encadenamiento necesario a la intriga, que es entonces "funcional" en relación al proyecto global, con un espacio-tiempo que no se encuentra finalizado, llamémosle

provisionalmente bruto. En estos instantes se siguen reconociendo los objetos y las personas, incluso si el movimiento de cámara les impone una evanescencia por fuerza de fijación, como en los filmes de Michael Snow (*Wavelenght*) o de Andy Warhol (*Sleep*, *Eat*), o por fuerza de celeridad, como en los estudios de Richter (*Fugue 20*, *Rythmus 21*) o de Eggeling. Cito a propósito ejemplos tomados de filmes experimentales porque estos estudian los efectos de ambas arritmias, la lenta y la rápida, en tanto que tales. Con mayor razón, en el neo-realismo, en el que el reconocimiento, la capacidad de identificar el objeto o la persona o la situación se pierde raramente. Lo que es alterado, convertido en otro, es el espacio-tiempo en el que la situación, este objeto o esta persona, que pertenecen sin embargo al relato, son presentados.

El aliento se desajusta, el aliento que anima regularmente el relato. Un *travelling* hacia delante o hacia atrás, muy lento o muy brusco, un zoom, una panorámica, una imagen detenida, un fundido, un desenfoque, una elipse sin encadenamiento de planos, muchos otros procedimientos más, pueden dar este efecto de falta de aliento. No soy profesional. Pero como amateur, cualquiera que sea la materia técnica empleada, uno no puede dejar de ser sensible a estas desviaciones en el desarrollo de un filme narrativo.

Sucede un poco como si la descripción de un objeto, de una situación, de personas, de un rostro, de una mano (en Bresson, por ejemplo, es frecuentemente la descripción de una mano por parte de la cámara lo que corresponde al valor *unheimlich* [6] que el rostro puede tener en otros autores), como si esta descripción, que puede también hacerse a la manera de una fuga súbita y rápida, revelara la presencia de una realidad inhabitual en la realidad acostumbrada.

¿El tiempo descriptivo es solamente una suspensión del tiempo narrativo, o bien es otro tiempo? La cuestión ha sido discutida desde los orígenes de la retórica y de la poética. Pero en las obras sometidas a las reglas de estas disciplinas del saber-hacer o del saber-decir, la descripción debe, por convención, permanecer subordinada a la intención general del discurso narrativo y a su economía. Aquí el tiempo descriptivo es un paréntesis, un suspiro en el tiempo narrativo. La realidad percibida gracias a la descripción no es más que el aumento de un elemento de la realidad contada.

El neo-realismo altera esta relación. A través de las ventanas, de las vacuolas descriptivas, descubre que la realidad, es decir, tal elemento que pertenece a la historia contada, goza de una especie de autonomía en relación a esta misma historia. En este instante la realidad se desprende del papel que la narración le hace actuar. La cacerola con agua que la mujer se dispone a colocar en la fuente de gas para hacer el café adquiere de repente una intensidad especial. Como si esta simple cacerola, que sirve toda las mañanas desde hace años para calentar el agua para el café, con la calcárea asentada al fondo por el agua hervida, con su mango gastado, con las huellas de los golpes que guarda en sus bordes, contara otra historia.

O, más que una secuencia narrativa, como si el plano-secuencia sugiriera una red de imágenes asociadas, una constelación potencial de situaciones, de personas, de objetos. La cámara nos puede ayudar a desplegar esta red, y es aquí que la arritmia interviene: ya sea muy rápida o muy lenta. Pero la cámara puede también cesar su actividad, cesar sus movimientos, estacionarse estúpidamente delante del objeto, como una mirada pensativa ausente. La cacerola se convierte entonces en una realidad ambigua, que bajo un aspecto vive su vida sometida a la autoridad de la forma del relato, pero que bajo otro aspecto aparece en su materialidad soberana, inmóvil y huidiza, tensando por todas partes enlaces, valencias imprevistas con otros objetos, palabras, situaciones, rostros y manos que se asocian a la cacerola y se desvanecen recién aparecidos. No se trata de recuerdos, sino trozos de realidades pasadas, de esperanzas, de realidades posibles, imprevisibles. En este momento "el tiempo no fluye". André Bazin escribía a propósito de una biografía fílmica de André Gide "El tiempo no fluye. Se acumula en la imagen hasta colmarla con un potencial formidable" [7]. Así, en la escena de la cocina en *Los magníficos Amberson*, el plano-secuencia revela relaciones escondidas en el interior del bloque de espacio-tiempo que este plano determina.

En *El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer* (1978) [8], Paul Schrader llama a estos momentos extraños *estasis* [9]. La palabra sugiere que la inmovilización del tiempo cronológico, la detención del despliegue de objetos perceptivos o de contenidos de pensamiento en el flujo temporal, pero también evoca una especie de espasmo que crispa el espacio-tiempo de la percepción. ¿La cacerola se establece en una a-temporalidad? Se puede en efecto decir la estasis a-temporal. Se puede sostener también,

junto con Gilles Deleuze, que se trata del tiempo mismo, no lo que cambia y pasa en el tiempo, sino la forma del tiempo, que no cambia y que no pasa. De acuerdo a esta última acepción, la "estasis" de Paul Schrader presentaría, por así decirlo, en la ocasión de la modesta cacerola, la condición trascendental del tiempo. Condición que hay que tomar en el sentido de las síntesis originarias *a priori* para la formación de objetos concebibles en la experiencia que Kant analiza en la *Crítica de la razón pura*: si podemos sentir que el flujo de la duración proporciona y mantiene los objetos de la experiencia, es necesario que la capacidad de captar el flujo no esté sometida al flujo mismo. O aun: la sensibilidad o la imaginación mantienen juntos en el presente, incluso en un instante, lo que acaba de pasar y lo que está sucediendo. Esto es un instante, esta paradoja: el *ya no es más -déjà-plus-* y el *no todavía -pas-encore-* se mantienen juntos aquí y ahora. Esta estructura paradójica (el instante es también su propia deriva) hace comprender lo indiscernible del movimiento y del reposo en tanto que los dos casos extremos del acinema. La estasis de la cacerola no narra, no desencadena la sucesión de acontecimientos que forma la historia de la cacerola, sino que es una mirada que toma juntos y de un solo golpe todos los acontecimientos pasados y posibles asociados a esta cacerola sin colocarlos en una sucesión, sino co-presentándolos en una simultaneidad virtual. La cámara trabaja aquí a la manera de la *Zusammennehmung* kantiana [10] .

La definición clásica del espacio lo caracteriza como una disposición de partes separadas unas de las otras, *partes extra partes*, pero que también se dan todas al mismo tiempo, *tota simul*. Son también las propiedades de la estasis de Paul Schrader: los elementos asociados a la cacerola son discontinuos, pero se presentan todos juntos. Se podría decir que la *Zusammennehmung* kantiana es constitutiva del espacio de simultaneidad necesario para que el tiempo se despliegue como sucesión. Este espacio no es en el que los objetos se presentan de acuerdo a su distancia los unos a los otros y al ojo, sino que es el espacio no perceptivo, trascendental, espacializante, indispensable para la percepción del cambio de los objetos en el tiempo. Es el espacio del tiempo.

Se puede encontrar un análogo de esta situación en la representación freudiana del inconsciente. En el artículo "El inconsciente", que forma parte de la *Metapsicología*, Freud escribe: "Los procesos del sistema *Icc* -sistema del inconsciente- son atemporales, es decir que no se ordenan en el tiempo, no son modificados por el flujo del tiempo, no tienen en absoluto alguna relación con el tiempo. La relación con el tiempo esta ligado al trabajo del sistema *CC* -Sistema psíquico consciente, o simplemente *conciencia-*" [11] . ¿Puede comprenderse la estasis del momento extraño como una emanación directa de la intemporalidad del inconsciente, en el sentido freudiano? Un bloque de inconsciente que brotaría del fondo, como un pedazo de lava que emergería en pleno océano y que formaría una isla: así el bloque de tiempo extraño interrumpiría la fluidez de un desarrollo representativo-narrativo; como testigo de otra vida de la psique.

Pero Freud mismo se opone a esta hipótesis. En efecto, agrega: "Los procesos *Icc* tampoco tienen relación con la realidad. Se encuentran sometidos al principio de placer", ellos "*substituyen* la realidad exterior con la realidad psíquica". Subrayo: substituyen. No es este el caso de los momentos extraños en los filmes neo-realistas: la cacerola sigue siendo reconocible, iba a decir: razonable, de acuerdo a los criterios habituales del principio de realidad, para la superficie del mundo. Lo mismo pasa con las situaciones, los objetos, los rostros que dan ocasión a estos momentos. No se puede retener la hipótesis de una emanación bruta del inconsciente, como sí sucede en el caso del sueño. El sueño no es realista, mientras que los neo-realismos siguen siendo realistas. Estos no buscan presentar el equivalente de imágenes oníricas como sí lo hace el cine surrealista. Estos no hacen sufrir a los objetos, las personas, a las situaciones, a mas voces, las deformaciones analizadas por Freud bajo el nombre de trabajo del sueño: deformaciones, condensaciones, desplazamientos, "figuraciones", simbolizaciones.

Los sueños, explicaba el psicoanálisis, son realizaciones del deseo. Incluso si éste es concebido como ambivalente, deseo erótico y deseo de muerte a la vez, su realización produce un mundo imaginario a partir de residuos de percepciones y de acontecimientos pasados, y este mundo substituye en efecto al mundo de la llamada realidad consciente. Este mundo, precisa Freud, no se parece a la realidad perceptiva sino a un rebus. Pero los filmes neo-realistas mantienen la forma general narrativa-representativa y, con ésta, el principio de realidad. Se conforman con insertar instantes en los que esta realidad deja florecer en sus componentes familiares un "real" que parece desprenderse de la realidad misma, y no de una realidad solamente psíquica. No es "mi" inconsciente (de cineasta o de espectador) que se manifiesta ahora, sino el inconsciente de la realidad.

La intensidad de estos momentos se debe a la ambigüedad de las realidades que estos presentan. A la vez sometidas a la organización sensorio-motriz y cultural de nuestro cuerpo y de nuestro espíritu, e implicando otra verdad para la cual esta organización es incompetente. En estas vistas pasa lo mismo que en un paisaje de Cézanne o en una naturaleza muerta. La montaña Sainte-Victoire y la compotera de manzanas son tan bien conocidas por este maestro como por un campesino provenzal. Pero la extraña mirada distingue en el peñón y en la fruta una existencia absolutamente distinta. Merleau-Ponty escribía en *La duda de Cézanne* [12] que esta existencia era aquella de la realidad naciente, antes de su acabamiento en la percepción normal: *in statu nascendi*. Pero este juicio peca de optimismo. Quiero decir que peca por el privilegio o por el prejuicio que el gran fenomenólogo otorga a aquello que aparece en el seno de las apariencias, la aparición. Y luego entonces a la infancia del mundo. Si embargo, se puede también decir que la extrañeza de lo óleos y (sobre todo) de las acuarelas consagradas a la montaña y a los frutos procede también de un sentido profundo de la desaparición de las apariencia y del declive del mundo visible.

La cacerola, en el momento extraño, desaparece y aparece a la vez. Ella no puede aparecer como aparición sin desaparecer como apariencia. Así también el tiempo, en tanto que bloque de constelaciones, no aparece jamás en el neorrealismo, sino al precio del eclipse o de la elipse del tiempo cronológico. El gesto "neo-" es necesariamente doble. Lo real no se revela en la realidad ordinaria sino cuando la evidencia de ésta es un instante vacilante; habría que decir: menguante. Se pueden reconocer bien los caballos y las vacas en los muros de Lascaux, pero su "realidad" no es del orden perceptivo. Es vano designar a ésta como simbólica (aun si su función ha sido ritual), puesto que no se sabe de qué son símbolos. El momento neo-realista capta lo real en la realidad sin sugerir que valdría por otra cosa que lo que es.

Georges Braque escribía que la pintura no tiene por objeto simular una situación real, sino de construir un hecho pictórico. La cacerola neo-realista se convierte en un hecho fílmico. Pier Paolo Pasolini llamaba a la visión implicada en estos momentos extraños una "visión indirecta libre", tal y como un novelista puede servirse de un discurso indirecto libre [13] . En este último caso, una confusión se apodera del lector en lo que concierne al sujeto de la voz narrativa: ¿Es el autor, el narrador o el personaje quien habla? Así también en el instante fílmico extraño, el espectador se pregunta si es el personaje o el director quien mira la cacerola. No es ni uno ni el otro, la cacerola es vista por un ojo ciego y sutil que es inmanente a la realidad visible y a las miradas humanas, así como el relato indirecto libre deja escuchar una voz que no es de nadie, una capacidad de voz común a los huma nos que hablan, al autor y a los personajes. Tanto en el caso del filme como el del relato, estos momentos corresponden a las afloraciones de lo visual o de lo vocal en la superficie de lo visible y de lo audible.

Tal es el hecho pictórico, fílmico, o el hecho poético como decía Reverdy. Este hecho, factualidad trascendental inmanente a las sensaciones, es soberano. No está sometido al proyecto de contar, de ilustrar, de hacer comprender (la única crítica que se puede hacer a los filmes de vanguardia, es que son didácticos, y luego, se encuentran subordinados a un programa). El hecho tampoco es producido por el autor, sino que le sucede, y este acontecimiento exige una suerte de ascesis de la parte del escritor o del realizador (y del director de fotografía) porque el instante extraño. Digo ascesis porque el instante extraño en el que se siente pasar el hecho visual o de la voz exige que el escritor o el director sepa desvanecer su voz o su vista propias para dejar aflorar lo vocal o lo visual. Ascesis cuyos trazos destinados a pintores-escribas chinos y japoneses hacen la condición previa a la verdad o a la percepción del trazo trazado con el pincel: ascesis de supresión de la voluntad, de la eliminación de intenciones, de ceguera a toda identificación.

La soberanía se encuentra en las antípodas de la autoridad, o mejor, le es extranjera. Ella nos abre el mundo, ni permitido ni prohibido, ni bueno ni malvado, ni alto ni bajo, ni blanco ni negro, o mejor, que es todas estas cosas, indiscerniblemente – como al final de *La noche del cazador*, las voces de Mitchum y de Lilian Gish, del mal y del bien, se unen para cantar la misma tonada, como lo observa Marguerite Duras, aunque de manera diferente (*Leaning, leaning on the everlasting arms / leaning on Jesus*) [14] . Un mundo que está en el mundo pero que sólo la cámara o la pluma pueden hacer entrever, con la condición de no estorbar y de hacerse olvidar. La simplicidad de la escritura de Kafka o de Rossellini es un modelo de esta discreción, de una visión indirecta libre. No es por casualidad que para Georges Bataille, Kafka es el escritor soberano por excelencia.

Pienso que un realizador, si no es un comerciante de imágenes, lleva en él la idea de un filme soberano, en el que por momentos la intriga realista deja pasar la presencia de un real ontológico. Esta idea debe permanecer como una Idea en el sentido de Kant, una concepción a la cual ningún objeto, aquí ningún filme, no puede corresponder en la experiencia. No existe ningún filme soberano, porque la soberanía es incompatible con una totalidad objetiva. Un filme llamado soberano sería en verdad un filme que hace autoridad, es decir su opuesto. Pero la Idea persiste y es suficiente con que haya soberanía en los filmes y con llamar siempre a que haya nuevos filmes.

***Jean-François Lyotard, "Idée d'un film souverain",** *Misère de la philosophie*, **París Galilée, 2000, pp. 209-221. Como se indica en la p. 210, la versión original de este texto corresponde a una conferencia impartida por Lyotard en noviembre de 1995, en el seno del Instituto Francés de Munich, y en el marco de las manifestaciones en torno al tema "El futuro del cine" -n. del t.-. Como ésta, todas las notas subsiguientes son del traductor.**

Notas

1

NdT: Más allá de las obras mencionadas por Lyotard, el texto en el que Bataille desarrolla más precisamente esta rara noción de soberanía es justamente *La souveraineté*, publicado póstumamente por primera vez como parte de sus *Œuvres complètes*, T. VIII, París, Gallimard, 1976. Versión en castellano: *Lo que entiendo por soberanía*. Trad. Pilar Sánchez Orozco y Antonio Campillo. Barcelona, Paidós, 1996.

2

NdT:Al contrario de la convención italiana, francesa y castellana (*neorealista* / *néorealiste* / neorrealista), Lyotard opta por usar neo-realista (*néo-realiste*) y neo-realismo (*néo-realisme*) con guión para resaltar el carácter novedoso y ambiguo del término.

3

Deleuze no dedica uno, sino dos libros al cine. Se trata de los célebres *L'Image-mouvement. Cinema 1*, París, Minuit, 1983 y *L'Image-temps Cinema 2*, París, Minuit, 1985. Versión en castellano: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Trad. Irene Agoff. Barcelona, Paidós, 1984 y *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Trad. Irene Agoff. Barcelona, Paidós, 1986. Aquí, Lyotard se refiere al inicio del segundo libro, *L'Image-temps*, cap. 1, "Más allá de la imagen-movimiento", en el que Deleuze postula la invención de la imagen-tiempo, llevada a cabo por el neorrealismo italiano en Europa, y años antes, de manera independiente, por Ozu en Japón.

4

NdT: Como se sabe, el *tableau vivant* (literalmente "cuadro vivo"), remite a un entretenimiento de clases altas muy en boga durante la *Belle Époque*, que consistía en la escenificación, con poses y atuendos adecuados, de pinturas existentes o imaginarias por parte de un grupo de actores o invitados a una fiesta, a los que comúnmente se les tomaba una fotografía. Aquí Lyotard piensa el *tableau vivant* sobre todo a partir de la insistencia y la profundidad con la que Pierre Klossowski aborda este tema tanto en su obra novelística como en sus ensayos.

5

Jean-François Lyotard, "L'acinéma", *Revue d'esthétique*, 2-4, París, Klincksieck, 1973, pp. 357-369. Primera publicación en libro: *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, UGE 10/18, 1973, pp. 53-69. Versión en castellano: "El acinema", *Dispositivos pulsionales*. Trad. José Martín Arancibia. Madrid, Fundamentos, 1981, pp. 51-66.

6

NdT: No existe una traducción adecuada ni al castellano ni al francés del alemán *Unheimlich*, término conocido sobre todo a partir del texto de Freud, *Das Unheimliche* (1919), que ha sido traducido al castellano como *Lo ominoso*. Otras traducciones aproximadas de *Unheimlich* podrían ser "lo inquietantemente extraño", "lo insólitamente familiar".

7

André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?,* V. I, París, Cerf, 1958, p. 74. Lyotard y Bazin se refieren aquí al filme biográfico *Avec Gide*, (1951), de Marc Allégret. Este texto, que pertenece a la primera edición en cuatro volúmenes de *Qu'est-ce que le cinéma ?*, no está reproducido en la antología posterior del mismo nombre, ni en la versión francesa de las Éditions du Cerf, ni en la castellana de RIALP.

8

Paul Schrader, *Transcendantal Style in Film, Ozu, Bresson, Dreyer*, Berkeley, University of California Press / New York, Da Capo Press, 1972. Versión en castellano: *El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer*. Trad. Breixo Viejo Piñas. Madrid, Ediciones JC Clementine, 1999.

9

"*stasis*" en el original en inglés. Schrader lo enuncia así: "*Stasis: a frozen view of life wich does not resolve the disparity but transcends it* ... It is a still re-view of the external world intended to suggest the oneness of all things" (*Estasis: una visión congelada de la vida, que no resuelve la disparidad sino que la trasciende* ... Es una re-visión quieta del mundo externo que busca sugerir la singularidad de todas las cosas". Paul Schrader, *Op. Cit.,* pp. 49, 82. La traducción es nuestra.

10

NdT: Como en el caso anterior de *Unheimlich*, Lyotard escribe directamente en alemán *Zusammennehmung*, que puede ser traducido como "Haz de impresiones". A este respecto, Kant escribe: "Toda intuición contiene en sí una variedad que, de no distinguir el psiquismo -Gemüt- el tiempo en la sucesión de impresiones, no sería representada como tal. En efecto, *en cuanto contenida en un instante del tiempo -denn als in einem Augenblick enthalten-*, ninguna representación puede ser otra cosa que unidad absoluta. Para que surja, pues, una unidad intuitiva de esa diversidad (como, por ejemplo, en la representación del espacio) hace falta primero recorrer -*Durchlaufen*- toda esa diversidad y reunirla -*Zusammennehmung*- después. Este acto lo llamo *síntesis de aprehensión -Synthesis der Apprehension-* por referirse precisamente a una intuición que ofrece, efectivamente, una variedad, pero una variedad contenida, como tal, *en una representación* y que jamás puede producirse sin la intervención de una síntesis". Immanuel Kant, *Kritik der Reinen Vernunft*, "Von der Synthesis der Apprehension in der Anschauung", A 88 (erste Aufgabe, 1781). *Crítica de la razón pura*, "La síntesis de la aprehensión en la intuición", A 88 (primera edición), p. 132. Trad. Pedro Ribas. Madrid, Alfaguara, 1997.

11

Cf. Sigmund Freud, *Das Unbewusste* (1915). Versión en castellano : "El inconciente" -sic-. *Obras completas*, Vol. XIV - Trabajos sobre metapsicología, y otras obras (1914-1916). Edición de James Strachey con la colaboración de Anna Freud. Trad. José L. Etcheverry. Buenos Aires, Amorrortu, 19179, pp. 153-214. Aquí traducimos directamente del texto de Lyotard y no de la versión en alemán.

12

Maurice Merleau-Ponty, "Le doute de Cézanne", *Revue Fontaine*, volumen 8, número 47, Argel, diciembre 1945. Republicado en Maurice Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, París, Éditions Nagel, 1966. Versión en castellano: *La duda de Cézanne*, Madrid, Casimiro Libros, 2012.

13

Cf. Pier Paolo Pasolini, "Il « cinéma di poesia »", *Empirismo eretico*, Milán, Garzanti Editore, 1991 pp. 167-187. Versión en castellano: "El « cine de poesía »", *Empirismo herético*. Trad. Esteban Nicotra. Córdoba (Argentina), Editorial Brujas, 2005, pp. 233-260.

14

"Apoyado, apoyado en los brazos eternos / apoyado en Jesús". Estas estrofas cantadas en *La noche del cazador* (*The Night of The Hunter*, C. Laughton, 1955) pertenecen al himno religioso "Leaning on the Everlasting Arms", compuesto en 1887 por A. J. Showalter y E. Hoffman.

Como citar: Lyotard, J. (2015). Idea de un filme soberano*, *laFuga*, 17. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/idea-de-un-filme-soberano/751