

Para investigar los caminos por los cuales las imágenes del cine nos pueden llevar debemos, inicialmente, dar cuenta de un orden de problemas. Las posibilidades de que una relación cinematográfica acontezca se basa en la capacidad fundamental que las imágenes fotográficas tienen de proponer un determinado tipo de ilusión. Investiguemos más de cerca este proceso y sus presupuestos.

El primero de ellos habla respecto de los términos en que se coloca la relación entre imagen y objeto y, consecuentemente, entre hechos o personas que retrata.

Cuando vemos la fotografía desde un lugar, partimos del presupuesto inicial de que si miramos la imagen de un paisaje, de una ciudad o de una casa esto sólo puede ocurrir en virtud de que aquel lugar existe o existió, y solamente por esa razón se puede colocar como objeto de fotografía, puede ser foto-

grafiado para que ahora nuestros ojos lo vislumbren y lo reconozcan.

Es evidente que ese presupuesto no va en contra del hecho de que las imágenes, como cualquier otro lenguaje, son posibles de ser “adulteradas” o montadas, pudiendo, por lo tanto, engañar o mentir. Cómo no recordar la famosa foto de la revolución rusa que, en los años de Stalin, tiene a uno de sus integrantes y jefe de la guardia roja, Trotski, retirado de la imagen y, consecuentemente, de la historia, como testimonio de la rescritura de los hechos que nos mostró *La revolución de los bichos* de George Orwell (cf. 1975). En otras imágenes vemos el “bando de los cuatro” desaparecer de las fotos oficiales en las cuales aparecía al lado del comandante Mao en las conmemoraciones de la revolución china; o el líder de la revolución albanesa, Enver Hoxa, quien tuvo su foto oficial “trabajada” para esconder su promi-

nente barriga y para “cerrar” su camisa que salía deliberadamente abierta fuera del pantalón en la imagen original.¹

Lo curioso es que, por más que podamos tener en cuenta esa perspectiva de simulación y engaño, siempre tendemos casi naturalmente a creer en las imágenes que contemplamos antes de que algo nos induzca a desconfiar de su veracidad.

Cuando vemos una fotografía de una persona esta relación se explicita. No es inusual que las personas lleven en sus carteras fotos de esposa, marido o hijos. Tampoco es raro que nos las muestren acompañadas de la siguiente frase: “Ésta es mi esposa”, o hija, o etc. Esta forma de dirigirse a la foto deja en claro la transposición que allí se está haciendo entre lo que vemos como imagen e identidad de una persona que no está ahí, y que podemos o no conocer. Esta transposición va a ocurrir independientemente de la calidad gráfica de reproducción, aunque la foto sea en blanco y negro, esté arrugada o envejecida. Esto, en última instancia, no importa.

La “verdad” de las imágenes no está basada en las características minuciosas con que reproducen objetos o personas, ni en los detalles que contempla o en los defectos que disimula. Su capacidad de eludir, de presentar una cosa por otra, pues de eso se trata, debe ser buscada en otro lugar. Una fotografía surge, así, siempre como la *representación* de cosas y, principalmente, de personas. Ella nos coloca de nuevo *en presencia de*. Y no podemos olvidar que esta posibilidad sólo existe justamente por el hecho de que aquello que allá está retratado, en cuanto imagen, tiene que estar obligatoriamente distante en el espacio o en el tiempo. Igual en el caso límite, en que con una *polaroid* acabamos de hacer el retrato que

estamos ahora viendo; lo que allí se materializa como imagen engendra en sí mismo cierta *revisión*, cierto dislocamiento temporal en relación con las posibles nuevas miradas de su modelo.

Si la persona nos es desconocida, pasaremos a verla con una intimidad en un solo tiempo, curiosa y ambigua. La familiaridad con la *imagen* que nos es mostrada hace que sintamos una extraña familiaridad con la *persona* que allí está y que vemos como si ya la conociéramos desde hace mucho tiempo. Por eso, cuando nos preguntan si conocemos a alguien, hay veces que decimos que sí, que la conocemos de vista o *por fotografía*. Entidad misteriosa que nos hace sentir cerca de alguien que nunca vimos o tener familiaridad con lugares por donde nunca pasamos.

Para que podamos escapar de esa ambigüedad fundamental debemos mirar hacia la génesis del proceso de constitución de las imágenes y no sólo su resultado. ¿Por qué razón ningún pintor, por más “realista” que pretenda ser, acarrea la misma dosis de “realidad” en sus telas que la que consigue fácilmente ocasionar la peor de las fotografías? ¿Por qué razón al mirar hacia un cuadro, como las naturalezas-muertas holandesas de Willem Kalf, nuestra expresión de asombro será más naturalmente acompañada por un “parece una fotografía”, que por la búsqueda de su semejanza con los objetos que le sirvieron de modelo?

En el caso de la fotografía, entre el hombre y el objeto a ser reproducido existe solamente una máquina, un aparato donde la presencia del hombre puede ser ignorada. No es por casualidad, por lo tanto, que las lentes de las máquinas fotográficas fueran bautizadas con el hombre de *objetivos*, al propiciar la posibilidad de una reproducción de

los seres y de las cosas sin que la mano del hombre esté obligatoriamente en el camino. A pesar de que siempre está. En ese sentido, los fundamentos de la ilusión se basan en la existencia de una reproducción mecánica que excluye al hombre, al menos aparentemente, al menos en la cabeza de quien mira. Esta existencia especial, por lo tanto, va a permitir finalmente la transposición de la *realidad de la cosa* hacia la objetividad de la *realidad de la representación*.

Por primera vez el hombre consiguió construir un *doble perfecto*. Pero, curiosamente, no por la precisión y detalle de las imágenes que consigue hacer, sino por una afinidad psicológica, en donde la posibilidad de la ilusión de la identidad está fundada más precisamente en la exclusión del hombre y del tiempo que en la semejanza (cf. Bazin, 1985:17).² Y es esto lo que separa la imagen de alguien de su doble. La imagen presupone, falsamente, la presencia pasada. La relación de ilusión con el doble se basa en un engaño actual, en una ubicación de uno en lugar del otro, ambos estando en el presente.

Esto implica que la fotografía, por un lado, congela el tiempo, o produce uno "instantáneo", como a veces se llama; por otro, no hace nada más que resaltar por la *pseudo-presencia* de este tiempo los indicios de su ausencia. Al paralizar el tiempo, lo que ella nos muestra es justamente que el tiempo no para, que éste fluye incesantemente sin que contra esto tengamos algún remedio, sin que nunca podamos detener su eterno desdoblamiento.

El cine, a su vez, se coloca como un medio peculiar para la investigación. Su análisis va a partir obligatoriamente de la percepción de una duplicidad original. ¿Cuál sería nuestro material fundamental de investigación? La película, la respuesta es más que obvia. Pero, al tener

la película en nuestras manos, ¿qué tenemos en realidad para sumergirnos en nuestra curiosidad investigativa? Rollos de película. Es evidente que no es éste el material que más nos interesa, sino este material en movimiento. Es la proyección de la película la que nos atrae, o, más precisamente, la película *en proyección*. Esta ambigüedad inicial, que está presente en toda imagen cinematográfica, colabora para que la ilusión que el cine hereda de la fotografía adquiera aquí su grado más alto de inmaterialidad. La película está siendo proyectada y a nosotros que la miramos nos puede emocionar. Pero, en ningún momento, esto se va a identificar con la cantidad de rollos de fotogramas que en forma bruta están escondidos atrás de las paredes, manipulados por manos hábiles que siempre hacen lo mismo: nos quitan constantemente la percepción de que ellos existen. Esto hace que ver un film sea una actividad, en su origen, diferente de la que realizamos al mirar una fotografía. En el cine no podemos tocar nada, no podemos tomar en nuestras manos nada como en el caso de las fotografías. En el cine algunos de nuestros sentidos están en estado de suspensión. Entramos en un túnel que nos desligará de nuestras relaciones inmediatas con el mundo que nos rodea. Cuando estamos allí, estamos fuera de tiempo y de espacio. Estamos en un lugar para sumergirnos en algo que es absolutamente diferente del mundo del cual salimos y en el cual vivimos.

La primera proyección pública y colectiva, de lo que entonces se llamaba *cinematógrafo*, ejemplifica muy bien esta relación *sui generis* que *ahora* se constituía. El 28 de diciembre de 1895, los hermanos Lumière alquilarán el salón Indiano del *Gran Café* en París para proyectar diez cortos de no más de 3 minutos cada uno (Gubern, 1982: 30).

Eran películas sin ningún misterio para los ojos de hoy. La salida de una fábrica, una estación de trenes, un regimiento marchando, un herrero martillando un hierro candente, etc. Pero, quién podría imaginar que durante la proyección de la llegada del tren a una estación, en cuanto Maria Fumaça se acercaba aumentando de tamaño, el pánico haría que las personas salieran corriendo con todas las fuerzas que podían tener. La sensación de que podrían ser aplastadas por aquel tren fue incuestionablemente superior a cualquier razón que pudiera haberles dicho que no sufrirían nada al ser atropelladas por luces y sombras. Así, el misterio de la relación ya estaba presente en todas sus dimensiones. Un columnista de un diario de la época, al referirse a la película que mostraba a un herrero en acción, exclamaba sorprendido que a cada golpe del martillo en el hierro candente éste quedaba cada vez más rojo. El asombro era tan grande que él llegó a ver colores en una película totalmente en blanco y negro.

Cada vez que vamos al cine tenemos que aceptar una especie de juego y dejarnos transportar. Quien va a un cine y se pasa todo el tiempo diciendo para sí mismo que aquello es sólo una combinación de luces y colores acaba destruyendo esta relación de sumersión en sus fundamentos y, por lo tanto, simplemente no deja que nada ocurra.³ No hay ninguna película que resista esta prevención. La sumersión que una película proporciona nos debe hacer parar de pensar, por lo menos momentáneamente. No estamos allí para quedarnos razonando todo el tiempo sobre lo que estamos viendo. Por el contrario, *es mediante la percepción que podemos comprender el significado del cine: una película no se piensa, sí, se percibe* (Merleau-Ponty, 1983:

115). En ese sentido, no es casual que los dos elementos esenciales de las películas sean al mismo tiempo los más inmateriales: la luz y la sombra. Ellos deben penetrar nuestros sentidos instantáneamente, sin resguardo, para tomar de una sola vez completamente al espectador, entrar de una sola vez en su cuerpo y en su espíritu.

Aquí se ubica el problema fundamental de quien se inclina al estudio de este medio especial que es el cine. ¿Qué debemos mirar en él? ¿Cuál de sus elementos debe ser elegido como primordial para el análisis? ¿Debemos prestar más atención a lo *que* la película nos dice o a *cómo* nos lo dice? ¿Cómo solucionar en este caso la interminable polémica de las artes entre forma y contenido? ¿Qué elemento filmico debe ser esencial para nuestras interpretaciones: las imágenes, los sonidos o los diálogos? ¿Una película puede ser nuestro material de investigación o debemos siempre referirnos a una serie de ellas? ¿Cuál debe ser la importancia de los elementos extra-film para su comprensión? ¿Debemos atender más a lo que nos dice el director sobre lo que quiso hacer o a las imágenes que él nos proporciona? ¿Pueden existir diferencias entre esas dos cosas, entre obra e intención? Conocer la biografía detallada del director ¿debe ser un elemento clave de interpretación para lo que nos parece oscuro en sus obras?

Para que podamos reflexionar sobre esas proposiciones debemos recordar que el cine, para constituirse como espectáculo, bebe de aquellas mismas fuentes ilusionistas de la fotografía. Como la fotografía, él es también un arte del espacio. O, mejor dicho, de una *recomposición del espacio y de espacios*. El cine, por lo tanto, por el desdoblamiento espacial que proporciona va a recobrar la temporalidad física que la fotografía había

congelado. Sólo que, al mismo tiempo, termina por alterarla. Lo que antes podía ser confundido con un "tiempo real" ahora va a aparecer metamorfoseado en otro tiempo radicalmente distinto de aquél, aunque en algunos casos se esfuerce por confundirse con él. Este tiempo, del cual no nos damos cuenta y que no es igual, aunque dure lo mismo que el que pasó durante la sesión del cine, es un tiempo muy especial, nos ubica frente a la *experiencia* del tiempo, a su densidad. Aquí ocurre, por lo tanto, un desplazamiento temporal de las imágenes que sólo la inmaterialidad de la proyección de la película en el cine nos puede proporcionar y que no se confunde jamás con aquel tiempo resultante de su sencilla sucesión.

No es necesario decir que lo que el cine hace con el espacio encuentra similitudes con lo que hace con el tiempo. Tomemos de nuevo la fotografía como referencia. Vimos que ella, al congelar el tiempo, termina también por circunscribir y contener un espacio determinado. Este espacio no es, como se podría imaginar en principio, solamente un espacio primordialmente físico.

El autor Marcel Martin parece privilegiar el espacio como el elemento más importante del cine. *Elie Faure, en un célebre texto titulado* Introducción à la mystique du cinéma, *escribió que el cine 'hace del tiempo una dimensión del espacio'. Maurice Schérer, por su parte, tituló 'El cine, arte del espacio' a un artículo en donde afirma que 'el espacio parece ser la forma general de sensibilidad que es la más esencial, en la medida en que el cine es un arte de lo visual'. Aquí están, por lo tanto, dos testimonios que indican la primacía del espacio en una definición de la especificidad del arte del film* (Martin, 1990:196). Aquí deja claro que existe una subordina-

ción del tiempo como dimensión del espacio. Sobre un aspecto, al menos, no quedan dudas: el cine es la primera experiencia artística en donde se construye un completo dominio del espacio. Pero, no podemos perder de vista que este espacio es extremadamente peculiar en relación con el espacio de la percepción cotidiana de las personas.

En una primera aproximación, podemos decir que la cámara cinematográfica permite una representación acrobática del espacio. Quién no se acuerda en *El Ciudadano Kane*⁴ de la escena en donde la cámara viene volando por el cielo para después entrar por una claraboya del tejado, descendiendo hasta la mesa de bar en donde está la ex esposa de Kane, Susy. No es necesario resaltar toda la dimensión psicológica de este vuelo en el espacio meramente físico de un bar cualquiera. Vemos aquí la versión en movimiento de las pinturas futuristas (como *La carcajada*, de Boccioni) que intentaban a través de imágenes estáticas recuperar no sólo el movimiento de las cosas sino, principalmente, los cambios de sus estados del espíritu. El estado psicológico de los personajes es, a través de ese artificio, incorporado como dimensión del propio espacio construido. Tenemos ahí, por lo tanto, la separación definitiva entre la *reconstrucción* de un espacio meramente físico y la *construcción* de un espacio mucho más complejo, un espacio que no responde más a las leyes de la observación y de la perspectiva.

El cine, consecuentemente, puede tratar al espacio al menos de dos formas distintas. Puede ser un simple reproductor de espacialidades físicas, en donde por el movimiento de la cámara y por los *planos largos* (planos-secuencia) se intenta reproducir un espacio cualquiera. Pero, y es ahí que lo misterioso se

muestra en su plenitud, puede ser también el productor de espacios singulares, percibidos como únicos y continuos, no porque sean reales, sino porque pueden ser vistos como tales por medio de la yuxtaposición sucesiva de fragmentos ligados caprichosamente por la voluntad y la arbitrariedad del montajista, o por las exigencias estéticas del director. De esa manera, espacios absolutamente discontinuos parecen interligados como si estuviesen unos al lado de los otros. Cómo no recordar aquí a *El Gabinete del Dr. Caligari* o a *M - el vampiro* de Dusseldorf. En ambas películas, espacios totalmente discontinuos encuentran su organicidad.

El montaje va a operar ese milagro. La sucesión de dos planos consecutivos va a crear entre ellos una continuidad espacial virtual, pues no podemos olvidar jamás que una película no es el doble de una realidad cualquiera y que ella siempre se dirige hacia el imaginario de quien la ve. El imaginario no es entendido aquí como opuesto a lo real, que se distinguiría de él como el agua del aceite. *En el sentido corriente de la palabra, el imaginario es el dominio de la imaginación, entendida como facultad creativa, productora de imágenes interiores eventualmente exteriorizables. Prácticamente sinónimo de 'ficción', de 'inventado'* (Aumont, 1993:118). Por el contrario, pensamos que lo imaginario y las imágenes de las cuales se vale son una dimensión necesaria de la propia percepción de nosotros mismos y de las cosas.

Paul Virilio nos muestra que lo imaginario es el primer lugar de todas las batallas. *La guerra no puede jamás ser separada de este espectáculo mágico porque su principal finalidad es justamente la producción de este espectáculo: sacrificar al adversario es menos cap-*

turarlo que cautivarlo, es infligir, antes de la muerte, el pánico de la muerte. Para cada episodio decisivo de la historia de las batallas existe un hombre para recordar, de Maquiavelo a Vauban, de von Moltke a Churchill: 'La fuerza de las armas no es una fuerza brutal, pero es una fuerza espiritual'. No existe, por lo tanto, guerra sin representación o arma sofisticada sin mistificación psicológica, pues, antes de ser instrumentos de destrucción, las armas son instrumentos de percepción [...] (Virilio, 1993: 12). El cine es, en este contexto, una creación del imaginario para el imaginario y no, como pretende el pensamiento simple, una reconstrucción de cualquier realidad exterior. El cine no habla directamente de lo real, no es una reproducción perfecta de ese real, y sí una continuación a partir de él y que de él se distingue. Pero, al mismo tiempo, él necesita que la ilusión de la representificación esté siempre presente. Es ahí donde se está hace mágico. La película hace la interrelación entre imaginario y memoria a través de la construcción de espacios y de la proposición de experiencias diferentes en el tiempo.

En este sentido, entendemos que esta ilusión no es la pérdida de la percepción de la separación entre el espectador y la película, como si él estuviese disuelto y confundido con las imágenes que aprecia, sino que es una relación especial que se constituye entre él y la película, un juego que no confunde la película con lo real, como si hubiese una identificación entre él y la imagen; pero es una *experiencia ilusoria*, en el sentido de una "articulación 'creativa' entre [...] dos órdenes de realidad:" la interna y la externa (Winnicott citado en Pontalis, 1977:177). Así, esta forma de ilusión no nos remitiría a la del cine realista en sus distintas concepciones (cf.

Xavier, 1984 y 1988), sólo al fundamento que tiene esta ilusión heredada de la fotografía que, al igual que un cine que se propone no-realista, como el surrealista, utiliza para negar. Cuadros como los de Magritte, y películas como *El perro andaluz* de Buñuel, construyen el extrañamiento de las imágenes que proponen, en una articulación diferente de la esperada de los atributos a los que está acostumbrada nuestra visión. Es justamente de la tentativa de rebatir aquellas imágenes para algo reconocible con sentido, que la artimaña se construye y con ella nuestra sensación de que algo extraño a nuestra vista está allá. Para afirmar, o para negar, el presupuesto es lo mismo: aquello que está allá existe o existió. O, en última instancia, algo que es susceptible de ser pensado como posible de existir.

Pero, en ese momento, volvemos a nuestro problema original. ¿La película es primordialmente un arte del tiempo o del espacio?

Martin parece rendirse a las evidencias y por fin confiesa: *Me parece que, al tomar contacto con la película, a pesar de las apariencias realistas y figurativas de la imagen, no es el espacio el que se nos impone desde el inicio con más fuerza, y sí el tiempo. Sería posible, en efecto, concebir a una película que fuera temporalidad pura, una película cuyas imágenes fuesen blancas, o negras, como en L'homme atlantique (Duras), donde las secuencias sin imágenes figurativas dejan percibir sólo el cuadro oscuro de la pantalla (experiencia semejante a la del famoso cuadro de Malevich, Cuadro blanco sobre fondo blanco). Somos, por lo tanto, capaces de percibir el tiempo en la película (tiempo de acción)* (Martin, 1990:200).

Así, el espacio físico construido por la cámara es un espacio filmico, donde el tiempo

tiene una dominación absoluta. La continuidad de espacios heterogéneos y asimétricos se da por la yuxtaposición temporal de franjas de tiempo que van a determinar su percepción, como rápido o lento, como continuo o interrumpido, por lo tanto, como atributos de una relación que une esta experiencia a nuestras propias experiencias subjetivas. Es así que se puede hablar de que no existe espacio *de la película*, sino solamente espacio *en la película*. Si la pintura así como la fotografía pueden ser pensadas como realizaciones *del* espacio, el cine sólo podrá ser pensado como una realización *en el* espacio. Pensamos, en este sentido, al espacio de una película como puramente *filmico*, como una invención plástica cargada de atributos psíquicos.

Lo que antes era imagen de las *cosas* pasa a ser imagen de la *duración* de las cosas. El cine reintroduce en las imágenes lo que la fotografía retiró de ellas, restaura el *fluir* de una temporalidad.⁵ Pero esta temporalidad no es *nunca*, o casi nunca, la temporalidad de lo "real". El cine sustituye, por lo tanto, el aparente "fue así" de la fotografía por el "es así" de la experiencia del tiempo de las cosas.

El cine es único en la *creación* de la *ilusión* del tiempo "real", del tiempo vivido y, consecuentemente, de la experiencia del tiempo que todos nosotros sentimos.

El cine es, por lo tanto, más una composición *de tiempos* que una composición *en el tiempo*. La estructura temporal de una película *nada* tiene que ver con la reproducción de un supuesto tiempo "real" o algún tiempo de lo real. El tiempo del cine y el tiempo en el cine son un tiempo que *se vivencia*, siendo así una experiencia *de y en el* tiempo. Como nos sugiere Tarkovski, el cine es un estado donde son indisolubles *tiempo y me-*

moria. El tiempo que se vivencia, el tiempo vivido, es el tiempo clavado en nosotros como *experiencia*, la *impresión* que tenemos del tiempo, su intensidad (cf. Tarkovski, 1990:64-68).

En este sentido, todo cineasta es un pensador, que piensa a través de las imágenes que construye. Es un constructor de sensaciones y no de cosas. Y, tal vez, sea ésta una de las razones por las cuales las personas van al cine. Van a rescatar vivencias que ya tuvieron o a buscar experiencias que no vivieron. En ambos casos buscan el tiempo perdido. Su tiempo perdido.

Los estudios sobre el tiempo tienen siempre en cuenta la instauración de una ambigüedad fundamental, que surge con la instauración del modo de producción capitalista y que lo distinguiría de los tiempos de los modos de producción pre o no capitalistas. Del siglo XIV al XIX, la transición del Feudalismo al Capitalismo causó una profunda alteración de las formas de percepción del tiempo y sus influencias en la vida de las

personas, de la producción a la vida cotidiana. El tiempo, hasta entonces, era predominantemente cíclico, medido por las fuerzas de la naturaleza, por la lluvia y por el sol, por la noche y por el día. Este tiempo era también el tiempo instituido por la religiosidad cristiana en el mundo occidental. *De hecho, la actividad mercantil introduce una nueva forma de temporalidad, distinta de aquella instituida por las prácticas cristianas, caracterizadas por la representación de la eternidad, por la repetición ritual del sacrificio del hijo de Dios, por la idea de que el tiempo pertenece a Dios, y lo que a él pertenece no puede ser profanado, esto es, no se le puede atribuir un precio y ser vendido. Ahora, el préstamo de dinero con intereses, la usura, va a introducir una alteración radical en la conciencia del tiempo, que de dádiva divina pasa a ser objeto lucrativo* (Bruni, 1991:157).

El nuevo tiempo que se instaura deja de lado todas las calificaciones que constituyen el tiempo cíclico. Pasa a ser predominantemente un tiempo homogéneo, continuo,

EN BS. AS. IV FESTIVAL INTERNACIONAL. PÁG. 145.



abstracto, lineal e independiente de las intemperies, aspirando sólo a una única cualidad: ser cuantitativamente perfecto para poder ser continuamente repartido y, por lo tanto, transformarse en un elemento susceptible de ser controlado y domesticado, al mismo tiempo dominado y dominador. Éste es el tiempo del reloj, pero no el del que llevamos en el pulso y que es referencia de nuestras actividades y compromisos y sí de aquel otro, cristalizado en el reloj de aguja, símbolo eficaz de su nueva capacidad de disciplinar, dominar y vender. Él se diferencia fundamentalmente de aquel ancestro suyo, que fue *introducido primero en la plaza pública para avisar la hora de los oficios sagrados y las horas de la feria y del mercado* (Bruni, 1991: 158). Ahora él es un tiempo que asume para sí mismo la idea de continuidad incesante, raíz de la idea fundamental de progreso. Pero debemos tener en cuenta que este tiempo que se instaure no aniquila a los otros tiempos sobre los cuales se torna preponderante. Por el contrario, bajo la aparente homogeneidad del tiempo del reloj tenemos el incesante desdoblarse de una multiplicidad de tiempos que lo permean y que se introducen en su trampa aparentemente continua.

De la continuidad y del progreso de este tiempo se eliminan todos los elementos que llevarían a percibir que el tiempo continuo es antes que nada, y esencialmente, una compleja abstracción. No sólo por ser medido y dividido por convenciones como el minuto, la hora, el segundo, sino, principalmente, por nivelar su pasaje en un fluir de ritmo perenne que sólo acontece en la realidad del reloj y, asimismo, solamente de aquellos que no están desregulados. *La continuidad así fabricada no tiene, con toda seguridad, ninguna conexión con una continuidad real; posee, to-*

davía, todos los atributos de una continuidad real (Bachelard, 1988:63). Que el tiempo pase siempre con el mismo ritmo y con la misma intensidad es una mentira que cualquiera que haya vivido cualquier cosa sabrá desmentir rápidamente. Este tiempo siempre igual e incesante es, por el contrario, una abstracción distantemente referencial.

Basta que estemos atrasados para que esta abstracción se desfase. Cuando esperamos ansiosos la llegada de un subte, aquellos 3 minutos de siempre se transforman en un momento, no siempre pequeño, de la eternidad. El tiempo que pasa marcado por el reloj y la experiencia de este mismo tiempo vivida por las personas son cosas completamente diferentes. La sensación que tenemos del pasaje del tiempo está ligada directamente a la intensidad de los fenómenos que lo ocupan. Las sensaciones de placer o displacer hacen que el goce de este tiempo varíe en relación con el tiempo abstracto del reloj. Los enamorados siempre se quejan de la falta de tiempo. Aquellas dos horas de encuentro fortuito de los amantes se escapan por sus dedos con la rapidez de un relámpago. Por otro lado, las dos horas de tratamiento de conducto en un dentista nos causan el dolor de una tortura que parece durar milenios. No vemos la hora que termine, pues cada minuto es vivido como en cámara lenta. Este tiempo *vivido* es un tiempo subjetivo. *La experiencia interior temporal de una persona particular no es mensurable de ningún modo, o mejor, no puede ser expresada como la cantidad de tiempo transcurrido. Cada uno sabe cómo puede hacer para que el tiempo 'no pase nunca' o para que pase muy rápido [...] El tiempo vivido es una función de la carga o de la ausencia (del vacío) de experiencias interiores del sujeto [...]. Las horas cargadas de*

acontecimientos pueden ser sentidas como 'extremamente largas' pues en ellas pasan muchas cosas, o entonces por el mismo motivo, como 'extremamente cortas'. Es sobre todo el contenido del acontecimiento el que establece si la experiencia interior será 'muy larga' o 'muy corta' (Heller, 1977:392-393).

En este tiempo como vivencia, en esta experiencia diferencial del tiempo, aquel escape incesante se transforma en el que era en su origen una pura y completa abstracción. Aparece, en este contexto, como figura del pensamiento que tiende a esconder otras dimensiones de este entramado temporal, esencialmente discontinua, que sólo encuentra su flujo lineal a través de una convención. *Al destacar las funciones de la memoria, de las tradiciones de los rituales colectivos, de la repetición, se muestra cómo, de cierto modo, la cultura puede neutralizar el tiempo (ese tiempo del escape perpetuo), lo que determina una experiencia subjetiva del tiempo totalmente diferente de aquella hasta aquí examinada, en que el pasado o el presente se pueden tornar la dimensión privilegiada* (Bruni, 1991:161).

En el cine, el tiempo y el espacio son los elementos fundamentales. Esto quiere decir que un análisis que se una directamente a la historia de las películas, sin conseguir distinguir las formas por las cuales tiempos y espacios son construidos y articulados en la elaboración de aquel mismo contenido, será siempre un análisis predeterminado a quedar en el inicio de la comprensión de sentido que la obra debe tener. Si no fuese así, para qué precisaríamos ir al cine. Bastaría quedarnos en casa, sentados en nuestro sillón, leyendo confortablemente el guión. El contenido de una película es mucho más que el contenido de un guión, por más perfecto

que sea. Si aquí él es pura literatura, allí va a ser reelaborado por otro lenguaje, esencialmente más ambiguo y abstracto. Son las imágenes creadas por el cineasta las que dan a las letras muertas de un guión la consistencia de un contenido que va a ser absorbido por la platea. Ese contenido no existe, ni preexiste, a las formas que lo hacen nacer. Y ésa es la razón por la cual un mismo guión filmado por dos cineastas diferentes puede llevar a "contenidos" bastante diferentes, cuando no antagónicos. Véase la ópera prima de Godard, *A Bout de Soufle*, comparada con la versión norteamericana de Jim MacBride, *Breathless*. Toda la densidad psicológica del personaje principal de la película francesa se transforma en idiosincrasias y estilos a través de Richard Gere en la película americana. Estas dos películas que parten de una misma "historia" están muy lejos de mostrar lo que sería abstractamente visto como el mismo "contenido".

Volvamos a referirnos sobre las cuestiones de tiempo. Tomemos, inicialmente, sus dimensiones materiales.

En principio, el movimiento que acostumbramos a asociar a las películas es totalmente ilusorio pues ninguna cámara capta realmente un movimiento, un tiempo continuo. Tenemos, por el contrario, una sucesión de imágenes estáticas que en su sumatoria recobran para nosotros la *sensación* de movimiento por la introducción del tiempo, de su tiempo. Y esto no se dio de manera fácil o natural. Quién no se acuerda de esas películas antiguas en las cuales los personajes siempre se mueven rápidamente, acelerados por una relación de tiempo que contrasta con la que percibimos las cosas. Es sólo a partir de la posibilidad de proyección de las películas en 24 cuadros por segundo

que la ilusión de que las cosas se mueven en la pantalla a la misma velocidad que nosotros las percibimos cotidianamente tuvo la chance de realizarse.

Lo que tenemos ahí, por esa sucesión de movimientos y de tiempos, es una abertura para otras dimensiones donde el tiempo es aparentemente un *continuum que nos lleva del pasado al futuro*.

Martin nos alerta de una triple noción del tiempo en el cine. La primera estaría directamente ligada al tiempo de proyección, a la duración de la sesión. La segunda, al tiempo de acción que se desarrolla, al tiempo de la historia que se cuenta. La tercera, ligada directamente a nuestra percepción, a la sensación de que la película pasó *rápido o muy lento* (cf. Martin, 1990:214). Sabine Gross parece acordar con esta relación tripartita. Ella sólo elabora de una manera un poco diferente la tercera de esas nociones. La llama “tiempo del arreglo de la historia que es mostrado y secuenciado” (Gross, 1992:20). Si partimos del presupuesto que es de este arreglo que sacamos nuestra vivencia en el cine, podemos presuponer que él es el fundamento de nuestra sensación de que la película es lenta o rápida.

Pero, ¿en qué términos se colocaría, entonces, la cuestión sobre las relaciones entre el tiempo en la película y un supuesto “tiempo” de lo real?

Ya vimos que una película es una articulación, o desarticulación, no importa; pero una sucesión de espacios que pueden ser continuos, a pesar de que la mayoría de las veces son asimétricos y discontinuos, psicológicos y plásticos. Esta sucesión, como también ya vimos, es subordinada a una construcción temporal. No existe ninguna razón para presuponer que ese tiempo tenga que ser continuo, a pesar de

que esa es la sensación que normalmente nos transmiten las películas que vemos.

Antes de seguir, debemos acordarnos de que en los inicios del cine no existía lo que después se volvió esencial: la idea de sincronía. No existía, como necesidad original, la obligatoriedad de que fuesen las mismas las velocidades de filmación y de proyección. Este tiempo variaba según factores muy extraños para los días de hoy. Por ejemplo, los dueños de los cines hacían que películas de diferentes duraciones entraran en la duración siempre igual de la sesión. Así, películas más largas se volvían obligatoriamente más rápidas. De la misma forma que las sesiones nocturnas, donde era mayor la afluencia del público, eran más cortas que las vespertinas, a pesar de que pasaban películas de igual duración. Griffith, el gran director americano de los años 10, recomendaba diferentes velocidades de proyección, no sólo entre los diferentes rollos de una misma película. O sea, no existía ninguna estandarización entre los tiempos de una película. *Parece que la sincronización de las velocidades que llevaría a una representación realista del tiempo no era considerada necesaria y, por el contrario, una discrepancia que llevaba a una representación acelerada o distorsionada del tiempo era agradablemente aceptada* (Gross, 1992:14).

La atracción inicial de las personas por las películas estaba centrada no en el hecho de que ellas fuesen una copia fiel de la realidad sino *exactamente* en el hecho de que no lo fueran. Ellas asombraban mucho más por sus detalles que por su realismo, mucho más por crear un mundo mágico, uno desconocido dentro de lo reconocible, que por la capacidad de duplicar lo ya visto.

En este sentido, la sincronía como la continuidad son frutos de una estrategia origi-

nal. La ilusión de que el tiempo transcurre sin interrupciones adviene de la articulación ininterrumpida de tiempos paralizados. Al final, una película no es otra cosa que la sumatoria de fotogramas que pasan en frente de una luz a una velocidad que, por la inercia del aparato óptico, une sus proyecciones en una continuidad imaginaria realizada sólo en nuestra retina. Por lo tanto, la sensación de movimiento es creada a partir de la sucesión de imágenes estáticas que a través de su proyección nos eluden y nos engañan. Eisenstein llevó esta estrategia hasta el límite. No sólo cada uno de los cuadros de sus películas es una imagen estática. Él filmaba tomas enteras de varios segundos, y hasta minutos, de objetos parados. A través del montaje,⁶ que contraponía imágenes con ideas contrastantes, la historia que estaba siendo proyectada recuperaba un ritmo de acción que simplemente no existía en las tomas originales. Tomemos, por ejemplo, la escena de la invasión del Palacio de Invierno en *Octubre*, que simboliza la caída del Zar. La sucesión de tomas estáticas de una boca de cañón, de los portones del Palacio y de una estatua tumbada del Zar creaba el “concepto” de caída de un sistema político. Vemos movimiento donde, en verdad, no lo había.

Esa correlación entre tiempo real y tiempo en la película es totalmente imaginaria. Sensación, como la realizada en una película como *El Ciudadano Kane*, donde una vida de seis décadas es reconstruida por el trabajo de un reportero en una semana, todo eso proyectado en 118 minutos de película.

Debemos recordar también que la reconstrucción de tiempos y espacios en las películas siempre se hace a través de convenciones.

En las películas viejas, el paso de una escena a otra era percibido como visualmente discontinuo. ¿Cómo podía alguien salir de un cuarto y aparecer en una sala? Para dar cuenta de esta incomodidad visual provocada por la quiebra de continuidad se introducían imágenes intermedias con inter-títulos o una imagen negra para que con esto, al igualarse dos continuidades, fuese posible recobrar una continuidad de la película en el imaginario. Es cierto que esta práctica hoy en día sería ella misma vista como *la* quiebra de continuidad.

Las formas tradicionales de alterar esa percepción del tiempo son ampliamente conocidas por el gran público como para detenernos en ellas aquí. La imagen acelerada es muy usada en comedias (véase los famosos tres chiflados o las películas de Chaplin) y en películas científicas, donde nos muestran movimientos muy lentos para que sean percibidos a simple vista, tal es el caso del crecimiento de las plantas. Como efecto dramático, su utilización más conocida es, sin duda, en las películas de Godfrey Reggio, *Koyaanisqatsi* y *Powaqqatsi*, donde la confrontación y contraste de las relaciones entre hombre y naturaleza en las sociedades contemporáneas se expresan por el ritmo enloquecedor de las imágenes en las sociedades de consumo, desde los subtes hasta las compras en el supermercado.

La cámara lenta, a su vez, altera en otra dimensión el efecto dramático de las escenas que compone. Nos puede mostrar cosas que los ojos no serían capaces de desvelar por sí mismos: la trayectoria de un tiro o de una flecha, la suspensión de un objeto en el espacio, el movimiento de las llamas que envuelven algún objeto. Para dar sólo un

ejemplo extremo, de la transformación de la imagen muerte en tiempo y espacio fílmico, basta recordar la escena de la ruleta rusa donde muere uno de los personajes principales de la película *Franco tirador* de Michael Cimino. Existe allí la dilatación de un momento crucial, en el cual la expansión del tiempo va a servir como artificio para la intensificación de la densidad emotiva del evento. ¿Cuál es el tiempo real de un tiro de revólver? Algunas milésimas de segundo, sin duda. Expandir este tiro para que la escena se pase en algunos segundos; tiempo suficiente para mostrarnos la chispa que detona el cartucho, la bala saliendo del caño y entrando en la cabeza que sacude empujada por su impacto la sangre que fluye vigorosamente para arriba y el cuerpo que cae finalmente al suelo; transforma lo que sería el simulacro perfecto de lo real en una hiper realidad totalmente estética. Vemos, en verdad, no lo que veríamos cotidianamente sino, por el contrario, lo que justamente nuestras vistas no tienen capacidad de acompañar.

De cualquier manera, todos parecen acordar que lo que es realmente decisivo en la construcción del tiempo propiciado por el cine es su aspecto subjetivo. *Éste es la prolongación muy especial del opsigne [el drama óptico]: volver sensible el tiempo, el pensamiento, volverlos visibles y sonoros* (Deleuze, 1985:29).

Éste es el aspecto que más nos interesa. El cine es más un medio de evocar historias que un medio para contarlas. Tarkovski nos dice que *el factor dominante y todo poderoso de la imagen cinematográfica es el ritmo, que expresa el flujo del tiempo en el interior del fotograma* (Tarkovski, 1990:134). Este flujo debe estar contenido en cada fotograma y

de él no se separa, pues es de su sucesión que se construye en la película, y en su proyección se realiza una nueva temporalidad que tenemos la posibilidad de experimentar como si fuera nuestra.

Tal vez el ejemplo más drástico esté en algunas películas del cine *underground* norteamericano, del cual Andy Warhol era uno de sus más interesantes protagonistas. Su película *El Beso* muestra, durante 109 minutos y en cámara lenta, un beso ininterrumpido entre John Lennon y Yoko Ono. Pero en otra de sus películas, *Sleep*, va llevar esta experiencia al extremo. El escenario es extremadamente simple: un cuarto, con una cama. La película comienza, la puerta se abre, entra un joven rubio que se saca la ropa, tiende la cama y duerme. *Seis* horas después él despierta, se levanta, y sale por la puerta. Fin. Ésta es la expresión más absoluta de la unión de un tiempo real con el tiempo de una película. Es el mayor ejemplo, por lo menos el más completo, de la identidad absoluta entre dos tiempos no conciliables. Y su conciliación no nos muestra nada más que estos tiempos son efectivamente distintos. A Tarkovski también le gusta jugar con esa identidad perdida. Algunas de las largas escenas de sus películas son realizadas en tiempo real. En *El sacrificio* vemos un cartero atravesar cerros y cerros en bicicleta, hasta llegar a una casa para entregar una correspondencia. Todo esto lleva unos diez minutos. Pero nuestra ansiedad es tan grande que este tiempo parece no terminar nunca. Esa forma temporal de ritmo bastante calmo hace que las películas de Tarkovski tengan mucha dificultad para ser vistas en América, donde los ojos del público en general están más acos-

tumbrados a escenas que tienen velocidades semejantes a las de los videoclips y videojuegos. El lento saborear fue siendo transformado en intensidad expresiva directa y violenta. Esto cambió mucho de los años 70' hasta hoy. La velocidad de las imágenes fue aumentando, pues se pasó a consumir imágenes a la misma velocidad con la que antes se consumían jabones. A partir del momento que se vive el tiempo del consumo, esencialmente rápido y corto pues un producto no fue hecho para tener memoria, el tiempo de la degustación, del mirar paciente y cautivante que recupera el pasado y articula la memoria en el tiempo que se evapora va siendo dejado de lado.

Por esto Kristeva nos dice, con una cierta desconfianza, que *el arte de la imagen prima por la muestra bruta de la monstruosidad: el cine permanece como el arte supremo de lo apocalíptico, cualquiera que sean sus refinamientos, al punto que la imagen tiene el poder de 'hacernos caminar en el miedo'...* En esa dicotomía imagen/palabra, cabe al cine exponer la rudeza del horror o los esquemas externos del placer [...] (Kristeva:203).

De este flujo es que brotan la intensidad y la densidad del tiempo reconstruido, su presión, su proceso vital. *Una película es una realidad emocional, y es así que la platea lo recibe —como una segunda realidad—* (Tarkovski, 1990:211). Es por eso que el cine nos coloca en experiencia, nos hace vivenciar situaciones que de otra manera serían imposibles para nosotros. Además de que el cine es el medio especial para mostrar que las palabras, las acciones humanas y los estados del espíritu no están en sintonía y, en casos extremos, se desenmascaran mutuamente. Por esta razón, el elemento fílmico primordial nunca podría ser las conversacio-

nes y los diálogos. Daríamos al cineasta el racionalismo absoluto que no nos damos a nosotros mismos cuando hablamos. Quien va al cine para leer palabras termina rechazando para sí mismo la sumersión primordial que es madre de la experiencia que aquel cineasta quiere compartir con nosotros. El cine es primordialmente luces y sonidos y son ellos los que nos proporcionan las emociones más directas y sensibles. Cuando un cineasta nos quiere asustar, no quiere que pensemos en el susto. Quiere simplemente que nos asustemos, que vivencemos esta experiencia singular.

Para poder experimentar el tiempo no nos podemos olvidar que el tiempo sólo puede fluir por estar indisolublemente ligado al pasado y, por lo tanto, a la memoria. *Privado de la memoria, el hombre se torna prisionero de una existencia ilusoria; al quedar al margen del tiempo, él es incapaz de comprender los vínculos que lo ligan al mundo exterior —en otras palabras, se ve condenado a la locura—* (Tarkovski, 1990:64). Es la existencia de un pasado que articula nuestros tiempos en un flujo que pueda tener algún sentido. Y es la intensidad del momento presente, que busca en la memoria siempre discontinua del pasado, el que a él le interesa recordar en ese contexto peculiar. Nuestro pasado, rearticulado por la memoria, entra en nuestro flujo presente y ahí adquiere sentido. Nuestro pasado no es una línea recta articulada sucesivamente por la memoria. Ni la memoria trae a la superficie los eventos pasados manteniendo burocráticamente su sucesión en el tiempo abstracto de las fechas del calendario. Si, como dice Nietzsche, el pensamiento viene cuando él quiere y no cuando nosotros queremos (cf. 1971, DPF, #17), ¿por qué con la memoria el proceso sería diferente? Así, la posibilidad

de recordar es demandada por el momento presente que hace surgir y que le da su significado. Con eso, y en esa perspectiva, el pasado deja de ser un libro abierto en el cual nuestra vida está escrita de una manera definitiva, para pasar a ser un eterno recordar, en el cual los mismos acontecimientos se insertan en diferentes significaciones, dependiendo del flujo presente que los articula y demanda.

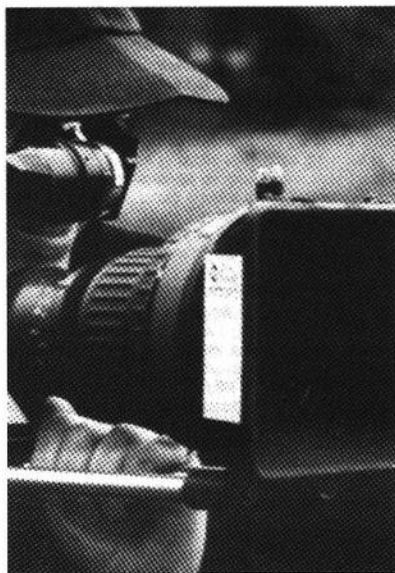
Proust también habla de la construcción de 'un vasto edificio de memorias', y creyó que exactamente ésta era la función del cine, que podríamos definir como la manifestación ideal del concepto japonés de saba (Tarkovski, 1990:67). Este concepto es explicitado a través de una cita del periodista soviético Ovchinnikov: Se considera que el tiempo, per se, ayuda a tornar conocida la esencia de las cosas. Los japoneses, por tanto, tienen una fascinación especial por todas las señales de vejez. Se sienten atraídos por el tono oscuro de un árbol viejo, por la aspereza de una roca o hasta por el aspecto sucio de una figura cuyas extremidades fueron manoseadas por un gran número de personas. A todos esas señales de una edad avanzada ellos le dan el nombre de saba, que significa, literalmente, 'corrosión'. Saba, entonces, es un desgaste natural de la materia, la fascinación por la antigüedad, la marca del tiempo, o pátina. Saba, como elemento de lo bello, da cuerpo a la ligazón entre el arte y la naturaleza" (Tarkovski, 1990:66).

El cine no es el doble perfecto, pero su capacidad de colocarse como si lo fuera vuelve claras las formas por las cuales organizamos y orientamos nuestro tiempo y espacio, ya totalmente naturalizados como atributos eternos de nosotros mismos. El cine no es el doble de cualquier realidad pero él siempre nos ayuda a mirar esa misma realidad. Él es una ficción que nos permite una aproxima-

ción mayor con esa realidad que si viésemos su doble reproducido. Justamente por no ser real, nos va a permitir percibir los tiempos y espacios que lo componen, la disolución de tiempos que comporta y la articulación de memorias que engendra.

Si pensamos al cine como una construcción de imágenes que tiene la capacidad de saltar en el tiempo, tendrá la capacidad de trabajar con la memoria. Pues el fluir del tiempo sólo es posible de ser pensando como tiempo que se escapa, o que se desdobra en tiempo que va y tiempo que fue. Es imposible pensarnos a nosotros mismos sin tener en cuenta nuestra inserción en un flujo de eventos que constituyen en su desarrollo la percepción de nuestra identidad y de nuestro lugar en el mundo. Visto por este prisma, el pasado y la memoria no son atributos

EN BS. AS. IV FESTIVAL INTERNACIONAL. PÁG. 145.



de un *ya fue* eterno, sino, por el contrario, una necesidad imperiosa de un terno *venir a ser*, parte indisoluble de nuestro propio presente, que lo rearticula, lo redimensiona y lo (re)significa a cada momento.

En este contexto, nuestro pasado nunca será una enciclopedia cronológica remissiva de nosotros mismos, a la cual podemos echar mano para mirar nuestra vida en retrospectiva y en sucesión, sino que es una misteriosa *obra abierta*, en el sentido en que Calvino la concibe, un enmarañado de acontecimientos que pueden ser leídos en cualquier dirección y en cualquier orden, hilvanados por un imperativo que no es del pasado pero sí de un eterno *tornar-se* presente, que en su movimiento recupera, y al recuperar reinterpreta, las imágenes que en aquel momento son para nosotros significativas y que ahí, curiosamente, adquieren también un nuevo significado, iluminadas cada vez por un nuevo desarrollo de los acontecimientos.

Nunca vivimos las mismas cosas. Por esto nos acordamos de cosas diferentes en un mismo lugar y de las mismas cosas en lugares diferentes. El mismo *evento* puede surgir con significados diferentes. De la misma forma, la manifestación del pasado en el presente siempre surge diferente, recontextualizada por una nueva ordenación que él (el pasado) es incapaz de controlar. En esta perspectiva, sería hasta impreciso decir que nosotros poseemos *un* pasado. Poseemos *pasado*, o entonces *varios pasados*. Podemos caminar por la obra que escribimos de nosotros mismos en varias direcciones diferentes e iluminarlas con varios colores diferentes. Difícilmente de ahí surgirá un mismo pasado.

El cine puede trabajar con el pasado de formas muy diferentes. Sus formas tradicionales se presentan por dos caminos distin-

tos. En el primero de ellos, tenemos el desarrollo de una historia que se presenta en sucesión temporal lineal, acompañando el desdoblamiento de los acontecimientos en la misma medida en que ellos ocurren. Esta sucesión temporal puede expresar algo que sucede en pocas horas (*After Hours* o *Duro de Matar*) o durante toda una vida o vidas (*Raíces* o *El Gran Jefe*). En el segundo, tenemos una historia que se desenvuelve y que en algunos momentos necesita que aparezca el pasado para explicar o elucidar algo que por sí sólo no podría ser comprendido. La técnica tradicional aquí utilizada es el famoso *flash back*, con sus variantes de imágenes esfumadas, o simple recorte hacia atrás (*El Gabinete del Dr. Caligari* o *Forest Gump*). En esta acepción, el pasado retorna al presente como recuerdo, como *souvenir*. Es lo otro del presente.

Estas formas tradicionales componen el tiempo y lo reconstruyen siguiendo una linealidad que esconde ser una sucesión entre muchas posibilidades. Ella da al espectador la confortable seguridad de que su vida se desdobra siempre en la misma dirección y sin sobresaltos. Nos interesa aquí, entretanto, caminar en otra dirección. Este otro camino es con certeza mucho más indefinido e impreciso que el anterior, pues porta en su propio descubrimiento la multiplicación de perspectivas que transforman su (y nuestro) propio presente y su propio pasado en entidades problemáticas que necesitan ser reveladas en sus significados cambiantes.

Cómo no acordarse aquí de, tal vez, la más clásica de las películas que trabajaran el tiempo dentro de esta perspectiva: *El Ciudadano Kane*. Su construcción es ejemplar, pues muestra al espectador todos los artificios que construyen la historia de todos nosotros. Su

historia comienza con la muerte de Kane, quien pronuncia la palabra mágica *Rosebud*, y luego sigue con la proyección de un documental sobre su vida y sus hechos. Durando cerca de 10 minutos, al finalizar este desarrollo de hechos que conforman su vida nos deja con la extraña sensación de que pasamos a saber todo sobre ella, al mismo tiempo que parecemos no saber nada en verdad. Su última palabra jugará sobre la historia una indefinición insuperable. Por ser la última debe ser importante y todas las búsquedas del periodista van a ser hechas en el sentido de intentar recuperar la importancia de esta nominación (pues nadie sabe si se trata de una persona, evento u objeto) que, por deber tener un significado esencial, encubre todas las interpretaciones fáciles que acostumbran bastar para tener la sensación de que conocemos y dominamos cualquier vida.

Su búsqueda es curiosa, al mismo tiempo que predestinada al fracaso. Kane está muerto. Por lo tanto su propia memoria es imposible de ser investigada. Aunque esto fuera posible, ¿cuántas verdades de allí no podrían brotar? Él busca, entonces, reconstruir el significado de una vida a través del testimonio de varias de las personas que convivieron con él. Es ahí que los misterios del pasado y de la memoria se van a mostrar con toda su indeterminación. Con cada nuevo personaje encontrado y entrevistado, una nueva vida se reconstruye. Lo que va dejando desconcertado al periodista es que los nuevos descubrimientos sobre Kane nunca se suman a los anteriores, como lo hacen las piezas de un rompecabezas. Al contrario, parecen substraerse todo el tiempo pues no se encajan en los lugares deseados. El resultado de su búsqueda acaba revelando varios *Kanes* diferentes, y hasta incoherentes entre sí, una multi-

plicidad al mismo tiempo inaccesible e incomprensible pues cada dato nuevo, en vez de encaminarnos para elucidaciones sucesivas, descubre a nuestros ojos una cantidad de indefiniciones contradictorias.

El fetiche continúa hasta el final cuando es descubierto el significado de la palabra mágica *Rosebud*, mágica por su poder de hacer al hombre buscar lo inaprensible, mágica por hacerlo desconfiar de lo visible, mágica por hacer girar todo en torno suyo sin que ella nada nos diga. ¿Y cómo podría tener este poder una palabra? ¿Cómo podría una palabra portar una respuesta que iluminase sin sombras el significado de toda una vida? Su gran poder no está en su significado intrínseco, sino en ser una fuente que va hacer brotar toda una serie de significaciones posibles. Tenemos allí, en el fin de la película, la reconstrucción de varios *Kanes* y, al mismo tiempo, de ninguno. Todos están allá y el Kane que murió no es recubierto por ninguno de ellos. Él es todos y ninguno al mismo tiempo. Esta indefinición, o definiciones múltiples si se quiere, permanece para todos los personajes de la película hasta el fin. Ellos morirán sin saber cuál es el significado de la palabra mágica, sin saber que ella en verdad nada significa. Solamente a nosotros, espectadores, se nos brinda el esclarecimiento que nada aclara, cuando vemos en el horno de la escena final, el trineo de su infancia ser devorado por las llamas, al mismo tiempo que se nos ilumina la palabra tan buscada que él tiene impreso en su asiento. Pero nada se aclara sobre la historia de una vida, todo ilumina sobre los caminos y descaminos del pasado y del presente, y de sus relaciones siempre complejas con la memoria.

De sus relaciones con la construcción de un presente —que articula diferencialmente

pedazos de pasado, pedazos de memoria, de la manera por la cual se trabaja este tiempo que fluye, este tiempo que es un solo tiempo presente y pasado— van a brotar varias (pues finalmente, ¿qué es acabado?) posibilidades diferenciales de percepción e incorporación del pasado.

Tomamos la distinción entre formas diferentes de relacionarse con el pasado, por lo tanto, de relacionarse tiempo y memoria. Si nos alejamos de la perspectiva ingenua donde el cine es un mero doble de lo real, repitiendo en luces y sonidos los atributos de un real que él refleja y reproduce, con mayor o menor perfección, no podemos tampoco adoptar la perspectiva tradicional de la relación con la memoria como forma de reconstruir un pasado distante en el espacio y en el tiempo.

Tomemos las imágenes de *Providence*, de Alain Resnais. Aquí no tenemos más un pasado que retorna como recuerdo, como recordación, como otro. Tenemos, por el contrario, una evocación del pasado en el presente, un desdoblamiento del presente en presente y pasado, un ir a él, una disolución de la separación que lo transformaba en algo diferente en el tiempo. Si, como quiere Nietzsche, “no existen hechos, solamente interpretaciones” (1978, 7[60]:304-305), esta evocación del pasado por el presente, como una interpretación, “es un medio de volverse dueño de cualquier cosa” (1978, 2[148]:141), es un medio de volvernos dueños de nuestro pasado, de escaparnos a la esclavitud que él ejerce sobre nosotros. El tiempo no es más sólo irreversible. Él es también irrevocable. Lo que evocamos no es sólo algo que pasó. Es, principalmente, algo que *hicimos*.

La búsqueda de la proposición de significados se da por la interpretación de los meandros de espacios y de tiempos que la imagen

cinematográfica engendra y nos muestra. Es del análisis de esa intrincada composición de tiempos y espacios que podemos comprender los valores que están siendo colocados en cuestión, no sólo resaltando la diferencia entre las cosas sobre las cuales pensamos, sino también sobre las que hacemos y las que conseguimos ver, que problematizan lugares diferentes de nuestra constitución valorativa. Percibiendo no sólo los valores ligados a las cosas sino también los lugares jerárquicos que le son reservados por una cierta época y su cultura, podemos finalmente colocarlos en cuestión y proponer, a partir de esos lugares diferenciales, la propia revalidación de esos mismos valores.

Así, pensar el pasado y, consecuentemente, las relaciones entre presente y memoria, nos da pistas cruciales para comprender la articulación de las imágenes en tiempos diferenciados que el cine nos presenta, buscando a cada paso nuevos significados para la percepción del complejo edificio de nuestras vidas y de nuestra inserción en el flujo interminable de la historia. Pues, si “la confianza en la vida no existe más; [y] la propia vida se torna problema” (Nietzsche, 1982, P, #3: 25), reflejar sobre el pasado es una de las formas de intentar continuar pensando sobre lo impensable, en un momento en que el afán por lo moderno parece haber transformado el mirar para atrás y la reflexión sobre el pasado en pura pérdida de tiempo.

Paulo Roberto Arruda de Menezes: Profesor del Departamento de Sociología de la FFLCH-USP. Artículo de la Revista de Sociologia da USP *Tempo Social*, ISSN 0103-2070, Volumen 8, N°2, octubre de 1996.

Traducción de Andrea Bolcatto y Lucía Álvarez. Andrea Bolcatto es Lic. en Ciencia Política (UNR) y Docente de Sociología en la FHUC y FADU (UNL) – Epistemología (FADU). Miembro del CIECEC. Sub-Directora del proyecto CAI+D 2002 “Cine y construcción de la memoria”. Directora: Soc. Lidia Acuña. Lucía Álvarez es estudiante de Antropología Social de la Facultad de Humanidades y Artes, Escuela de Antropología de la Universidad Nacional de Rosario. Miembro del CEDCU (Centro de Estudios de Diversidad Cultural) Facultad de Humanidades y Arte de la Universidad Nacional de Rosario.

1. Para éstas y muchas otras imágenes, consultar al instigante y divertido libro de Alain Jaubert (1986), donde el autor nos presenta las más variadas maneras de reinventar las imágenes.

2. Una traducción de este texto puede encontrarse en una colección compilada por Ismail Xavier (1983:121-128).

3. En contraposición a la idea de inmersión (cf. Xavier, 1984:16) nos parece más apropiado pensar en sumersión, algo que saca al cuerpo de su movimiento físico y lo deja envuelto en otro medio en el que tendrá que involucrarse en un todo.

4. *Nota de traducción:* En los casos de títulos de películas en portugués hemos adoptado el criterio de su traducción al castellano. Cuando el autor nombra películas en inglés o francés se mantuvo el texto original.

5. Si podemos imaginar a la fotografía como un tiempo *recortado*, que paraliza un evento en un tiempo pasado, no podremos olvidarnos que ella recobra otra temporalidad por el mirar de hoy que la contempla y que la reinserta en otro flujo, o flujo del tiempo presente de quien mira.

6. Para mayores detalles ver Eisenstein (1983).

- Anderson y Richie (1982): *The japanese film*. Princeton, New Jersey.
- Bacherald, Gastón (1998): *A dialética da duração*. Ática, Sao Paulo.
- Barthes, Roland (1984): *A câmara clara*. Nova Fronteira, Rio de Janeiro.
- Bazin, André (1985): *Qu'est-ce que le cinéma?* Du Cerf, Paris.
- Benjamin, Walter (1986): "A imagem de Proust", in *Obras escolhidas*, I, Brasiliense, Sao Paulo, pp. 36-49.
- (1986): "A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica", in *Obras escolhidas*, I, Brasiliense, Sao Paulo, pp. 165-196.
- Bruni, José Carlos (1991): *Tempo e trabalho intelectual*. Tempo Social, Sao Paulo.
- Deleuze, Gilles (1985): *L'Image-temps*. Éditions de Minuit, Paris.
- Eisenstein, Serguéi M.: "Vários", in Xavier, Ismail (org.): *A experiência do cinema*. Graal, Rio de Janeiro, pp. 187-243.
- Ferro, M. (1985): *Cinéma et historie*. Denöel/Gonthier, Paris.
- (1984): *Film et histoire*. Édition de L'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris.
- Freund, Gisele (1976): *La fotografia como documento social*. Gustavo Gili, Barcelona.
- Goldmann, Annie (1985): *L'Errance dans le cinéma contemporain*. Henri Veyrier, Paris.
- Gombrich, E. H. (1986): *Arte e ilusão*. Martins Fontes, Sao Paulo.
- Gross, Sabine (1992): *Film real time, life time, media time* (mimeo), Paris.
- Gubern, R. (1982): *Historia del cine*. Lumen, Barcelona.
- Heller, Agnès (1977): *Sociologia de la vida cotidiana*. Península, Barcelona.
- Hosokawa, S. (1994): *Por um bom viajante nostálgico*. Imagens, Campinas.
- Jankélévitch, V. (1974): *L'Irreversible et la nostalgie*. Flammarion, Paris.
- Jaubert, Alain (1986): *Le Commissariat aux archives-les photos qui falsifient l'Histoire*. Éditions Bernard Barrault, Paris.
- Kolker, R. P. (1983): *The altering eye*. Oxford University Press, Nueva York.
- Kristeva, Julia (1989): *Sol negro - depressao e melancolia*. Rocco, Rio de Janeiro.
- Martín, Michel (1990): *A linguagem cinematográfica*. Brasiliense, Sao Paulo.
- Marx, K.: *Textos 3*. Sociais, s/d.
- Merleau-Ponty, Maurice (1983): "O cinema e a nova psicologia", in Xavier, Ismail (org.): *A experiência do cinema*. Graal, Rio de Janeiro, pp. 103-117.
- Morin, Edgar (1985): *Le cinéma ou l'homme imagi-*

naire. Les Éditions du Minuit, París.

Nietzsche, Friedrich (1971): "Par-delà bien et mal"
Textos y variantes organizados por Giorgio Colli y
Mazzino Montinari. Trad. de Cornélius Heim.
(DPF – Des préjugés des philosophes). Éditions
Gallimard, París.

----- (1978): "Fragments posthumes"
Automne 1885 – automne 1887. Gallimard, París.

----- (1982): "Le gai savoir" Textos y va-
riantes organizados por Giorgio Colli y Mazzino
Montinari. Trad. de Pierre Kloossowski. (P –
préface à la deuxième édition; V – variante),
Éditions Gallimard, París.

Orwell, George (1975): *A revolução dos bichos*. Edi-
bolso, Sao Paulo.

Pontalis, J. B. (1977): *Entre le rêve et la douleur*.
Gallimard, París.

Robinson, D. (1980): *Panorama du cinéma
mondial*. Denöel/Gonthier, París.

Simmel, Georg (1983): *Simmel*. Coleção Gran-
des Cientistas Sociais. Ática, Sao Paulo.

Sontag, Susan (1981): *Ensaio sobre fotografia*.
Arbor, Sao Paulo.

Sodin, Pierre (1977): *Sociologie du cinéma*. Aubier, París.

Tarkovski, Andrei (1990): *Esculpir o tempo*.
Martins Fontes, Sao Paulo.

Virilio, P. (1993): *Guerra e cinema*. Página Aberta,
Sao Paulo.

Vogel, Amos (1974): *Film as a subversive*. Art.
Randon House, Nueva York.

Xavier, Ismail (org.) (1983): *A experiência do cine-
ma*. Embrafilme/Graal, Rio de Janeiro.

----- (1984): *O discurso cinematográfico,
a capacidade e a transparência*. Paz e Terra, Sao Paulo.

----- (1988): "Cinema: revelação e
engano", in Novaes, Adauto (org.): *O olhar*.
Companhia das Letras, Sao Paulo, pp. 367-383.