

PHILOSOPHICA
Collana di studi e ricerche filosofiche

COMITATO SCIENTIFICO

János Kelemen

*Full professor of philosophy (ELTE, Budapest)
and Doctor of the Hungarian Academy of Sciences*

R.P. Willy Okey, cp

Recteur de l'Université Saint Augustin de Kinsbasa (USAKIN)

doc. PhDr. Ján Pavlík

Vedoucí katedry filosofie - Vysoká škola ekonomická v Praze (VŠE)

Prof.ssa Maria Chiara Pievatolo

Facoltà di Scienze politiche dell'Università di Pisa

Prof. Dr. Josef Quitterer

Institut für Christliche Philosophie der Universität Innsbruck

Prof. Guido Traversa

Ambito di Storia e Filosofia dell'Università Europea di Roma

RAFAEL GARCÍA PAVÓN

**FILOSOFÍA CINEMÁTICA
COMO ÉTICA DEL PORVENIR:
RECUPERAR Y RECOMENZAR
EL TIEMPO PERDIDO**



IF PRESS

Copyright © 2018 by IF Press srl
IF Press srl - Roma, Italia
info@if-press.com - www.if-press.com

ISBN 978-88-6788-146-8

*A mí porvenir de la esperada eternidad,
Catalina*

*A mis padres Rafael García Garza y Nelly Pavón Quezada,
por su incondicional apoyo.*

“¿Qué sería, al final de cuentas, la vida si no se diera ninguna repetición? ¿Quién desearía ser nada más que un tablero en el que el tiempo iba apuntando a cada instante una breve frase nueva o el historial de todo el pasado? (...) Cuando se afirma que la vida es una repetición, se quiere significar con ello que la existencia, esto es, lo que ya ha existido, empieza a existir de nuevo. (...) La repetición es la solución de toda concepción ética.”

Søren Kierkegaard¹

¹ Søren Kierkegaard, *La repetición* (Madrid: Alianza editorial, 2009), 29, 64, 65. Nota de citas en inglés: Todas las citas realizadas de libros en inglés son mi traducción. Nota sobre citación de filmes: las referencias a los diálogos o escenas de las películas están referenciadas poniendo al director como el autor y en algunos casos, en donde ha sido posible con los dispositivos al alcance, se señalan los minutos y segundos de las escenas referidas.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	11
--------------------	----

I.

LA CREACIÓN DE LA TEMPORALIDAD:

LA EXPERIENCIA E ILUSIÓN CINEMATOGRAFICA COMO VERDAD

1. El arte, creador de imágenes, como ética del tiempo	19
2. El potencial del cine como creador de ilusiones verdaderas: la creencia en la temporalidad	22
3. <i>La rosa púrpura del Cairo</i> (Allen, W. 1985) y <i>Magia a la luz de la luna</i> (Allen, W. 2014): el amor como ilusión verdadera del cine.	29
3.1 <i>La rosa púrpura del Cairo</i> : primera decisión ética del porvenir ¿Se puede aprender a ser real?	30
3.2 <i>Magia a la luz de la luna</i> : segunda decisión de una ética del porvenir ¿Es el amor una ilusión verdadera?	33
4. El cine creador de ilusiones verdaderas: la realidad de la temporalidad, hacia una ética del porvenir	47

II.

LA FILOSOFÍA CINEMÁTICA COMO CONTEMPORANEIDAD:

RECUPERAR EL TIEMPO PERDIDO ES RECOMENZAR EL TIEMPO

1. Introducción	49
2. <i>El violín rojo</i> (Girard, F. 1998): la estructura narrativa como temporalidad cinematográfica.	55
3. El cine como acontecimiento: la posibilidad de recuperar el tiempo perdido	58
4. El acontecimiento cinematográfico como juego del tiempo: el impulso cinematográfico / <i>élan cinématique</i>	63
5. La imagen cinematográfica como la realidad del tiempo perdido	66
6. Filosofía cinematográfica como contemporaneidad: pensar el tiempo, recuperar el tiempo.	69
6.1 Fabulación, repetición y presencia.	76
6.2 <i>Élan cinématique</i> como contemporaneidad en Kierkegaard y Ricoeur: recuperar el tiempo es recomenzar el tiempo	83
7. <i>El violín rojo</i> (Girard, F., 1998): filosofía cinematográfica como contemporaneidad .	90
8. Conclusión.	94

III.

KIERKEGAARD Y DELEUZE EN LA CONSTRUCCIÓN
DE UNA FILOSOFÍA CINEMÁTICA COMO ÉTICA DEL PORVENIR

1. Introducción	98
2. Transición-instante y movimiento–duración	105
3. El devenir temporal y la imagen-tiempo	115
4. La filosofía cinematográfica como ética del porvenir.	121
5. Epílogo hipotético: propuesta sinóptica de las relaciones entre Kierkegaard y Deleuze.	125

IV.

LA REPRESENTACIÓN DE LA TEMPORALIDAD EN EL CINE COMO REDENCIÓN:
EL PORVENIR COMO ELEGIR CREER DE NUEVO

1. Introducción	127
2. Temporalidad, redención y cine	130
3. La temporalidad como redención en la trilogía de Alejandro González Iñárritu: <i>Amores Perros</i> (2000), <i>21 Gramos</i> (2003) y <i>Babel</i> (2006)	140
3.1 <i>Amores Perros</i> : temporalidad y redención como instante	142
3.2 <i>21 Gramos</i> : temporalidad y redención como repetición	148
3.3 <i>Babel</i> : temporalidad y redención como hospitalidad incondicional	154
4. La filosofía cinematográfica como elegir creer de nuevo	160

V.

LA FILOSOFÍA CINEMÁTICA COMO UNA ÉTICA DEL PORVENIR:
EL MISTERIO DE LA PERSONA HUMANA EN EL TIEMPO

1. Introducción	163
2. André Bazin y Emmanuel Mounier: el cine realista y el misterio de ser persona humana	167
3. El salto cualitativo en Kierkegaard como la base del devenir de la persona en Mounier y Bazin	171
4. André Bazin y Andrei Tarkovski: recobrar el tiempo perdido, ideal ético del cine como porvenir	174
5. <i>Las alas del deseo</i> (Wenders, W. 1987): elegir creer en el tiempo para ser persona, porvenir cinematográfico	178
5.1 Marion y Daniel: las razones del corazón	180
6. Filosofía cinematográfica, del pensar el tiempo al elegir creer en el tiempo	185
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	186
REFERENCIAS FÍLMICAS	191

INTRODUCCIÓN

El tiempo ha sido una de las cuestiones que más ha obsesionado al pensamiento humano: en el arte, desde las máscaras mortuorias a la conservación documental de la vida de una persona, se ha intentado captar, representar y muchas veces exorcizar la fuerza del paso del tiempo que todo lo degrada; en las religiones, como ha explicado muy bien Mircea Eliade que con el mito del eterno retorno se pretende re-actualizar el tiempo originario, el origen y fin de nuestro tiempo, a través de las prácticas rituales; en la tecnología y en la ciencia, desde la ciencia ficción hasta las modernas cámaras criogénicas, se sigue buscando lo que a Fausto le costó el alma, es decir, la piedra filosofal de los alquimistas, el control del origen de la vida; y para la filosofía, siempre ha sido el horizonte de su pasión paradójica y el testimonio de su propia impotencia, por un lado, el intento de reconstruir el tiempo en nuestra conciencia y, por otro, darnos cuenta que el tiempo nos trasciende en cada intento de su formulación, y no extraña que San Agustín llegara a la conclusión de que si nadie me pregunta qué es el tiempo lo sé, pero si me lo preguntan ya no lo sé.

Al final del día la experiencia más inmediata de nuestra existencia y la que despierta todas las contradicciones, pero que, a la vez, denota nuestra dignidad, como ya había mencionado Pascal, es la irrefutable experiencia de nuestra pasión de vivir para siempre y la contingencia irremediable de su final. Así, las grandes preguntas de la filosofía planteadas por Kant terminan teniendo su origen y su límite en la cuarta pregunta: ¿qué es aquello que me es permitido esperar? Nuestra experiencia del tiempo se convierte, de esta manera, en la indagación sobre el sentido específico de nuestra existencia y denota una necesaria búsqueda de continuidad en el presente de nuestra percepción y conciencia, entre lo que ha pasado, nuestra memoria, y lo que está por venir, nuestro futuro.

Si bien el tiempo engloba la existencia entera, solo se convierte en un problema sobre sí mismo para la realidad espiritual de los seres humanos, como cognitivos, afectivos, sujetos y personas singulares. Ante esta pregunta hay quien ha optado por argumentar que el tiempo termina siendo solo una ilusión; algunos, yendo al extremo contrario, lo consideran la única forma de la realidad; para que los más audaces, sobre todo en la modernidad, lo consideren algo disponible al método y la técnica humana. Para unos y para otros, una experiencia propia de la conciencia, algo accidental o esencial, instrumental o ilusorio.

Como bien decía Andrei Tarkovski, es en las preguntas sobre el tiempo donde, probablemente, encontremos los caminos más interesantes de lo que aún nos queda por comprender. Y es en esta historia del pensamiento y la cultura humana, donde el cine tiene su lugar privilegiado, pues, al parecer, es un arte cuya esencia es *esculpir el tiempo*, liberar al tiempo de sus referencias al espacio y los objetos, crear imágenes directas de este misterio; como decía Tarkovski, atrapar la vida en su realidad esencial, en su materialidad, en su emerger o en la encarnación espiritual, en donde el tiempo puede aparecer con todas las máscaras que hemos mencionado. Es decir, es el cine, con todas estas características, el que termina por darnos la experiencia de aquello que Henri Bergson y Gilles Deleuze llamaban la *durée*, la duración: ese *todo vibracional* que se actualiza en los procesos vitales en formas concretas y se experimenta como una continuidad creativa en la memoria. Pero aún más allá, el tiempo, la duración, aparecen como una responsabilidad moral, porque si bien se actualiza al infinito, gracias a la actividad de los seres vivos, en la espiritualidad humana se da una conciencia de ello y, por tanto, una infinita fuente de indeterminación y creatividad; una verdadera realidad de su dignidad, que constituyen la libertad de su singularidad personal.

Es así como Georges Méliès descubrió que aquella máquina que habían confeccionado los hermanos Lumière no era un simple dispositivo tecnológico, sino que tenía un potencial creativo, en donde la memoria, la fantasía y los futuros inexistentes, los sueños, podrían crearse. Sin embargo, se trataba de una creación no en la pura imaginación sino en el tiempo mismo de los espectadores, en la ilusión de ser reales; donde lo real consistía, como decía André Bazin, en que el cine podría, de modo automático, reproducir el trazo del cambio mismo de las cosas; donde el tiempo aparece con la fuerza de su naturaleza, que es a la vez, una manifestación de posibilidades infinitas a pesar de sus concreciones finitas; siendo siempre el ámbito propio de la libertad.

No por nada los grandes pensadores y cineastas del nuevo arte –como Andrei Tarkovski, Jean-Luc Godard, Gilles Deleuze, André Bazin o Stanley Cavell por mencionar solo algunos de los más importantes– coinciden en que el gran potencial del cine es ser un modo de pensamiento del tiempo en donde la dignidad, la libertad, o el sentido de la pregunta de Kant por el porvenir se convierten en el contenido mismo de sus imágenes, en su razón misma de ser, en el fondo de la propia motivación. Como decía Tarkovski “vamos al cine por recuperar el tiempo perdido” o, como decía Deleuze, “el cine tiene como objeto filmar la creencia en este mundo”; en una palabra, el cine, como pensamiento filosófico, es decir, como filosofía cinematográfica, podría darnos de nuevo el sentido moral del tiempo, no solo como un

recuperar, sino como un recomenzar; esto significa que el porvenir se genera como un ámbito en donde el tiempo no termina reduciéndose a una de sus máscaras sino que se activa con todo su potencial creativo como futuro que se anticipa en el presente.

El cine, de algún modo, sería el arte que converge con el sentido del pensamiento sobre la realidad como algo dinámico y como algo propio del hombre como un espíritu en devenir que expresa su encarnación, del misterio de su ser personal. El cine es el alma gemela de los grandes pensadores que se aventuraron a internarse y a modificar el lenguaje oral o escrito para que pudiera fluir a través de ello la realidad vinculante y creativa del tiempo, como Heráclito, Bergson, Kierkegaard, Marcel, Mounier, Nietzsche o Deleuze. Es por eso que, como dirá Kierkegaard, somos un vínculo que se teje de forma singular con la materia del tiempo, por eso el ser más desgraciado es quien no se ha muerto, precisamente porque no ha tenido tiempo, no por estar ocupado, sino porque nunca ha nacido para tenerlo.

El tiempo es libertad y se realiza como temporalidad, en la medida en que nos elegimos en el tiempo como tiempo, como creatividad y fuente de vida; el tiempo es todo menos lineal y cronológico. Por eso el cine, con sus encuadres, planos y montajes genera un pensamiento filosófico de la realidad espiritual del tiempo. Esta es la motivación, la intuición apasionada, de los ensayos de este libro: poder comprender el pensamiento cinematográfico como una filosofía cinemática que nos ponga en el centro de la experiencia de que el tiempo se mueve, de que la memoria es esperanza y la esperanza rehace la memoria; de que el pasado no es una Gorgona que petrifica la vida, sino una tensión del espíritu por continuar, por durar, y no solo por acontecer o por suceder, es decir que es algo por venir, pero que es, al mismo tiempo, una responsabilidad moral de generarlo. Por ello nos atrevemos a decir que la filosofía cinemática sería una ética del porvenir porque, lo fundamental de nuestras elecciones es que el tiempo sea duración, continuidad creativa a un ámbito de revelación y de redención.

Los ensayos presentados se han realizado análogamente al estilo de un montaje cinematográfico, por lo mismo el escrito en su conjunto tiene encuadres diversos, tiempos diversos. Pero como la duración y el pensamiento son un continuo, el intento de montarlos en un todo permite que esos *interesse*, *diapsálmatas*, como los llamaría Kierkegaard; esos interludios entre el pensar y el escribir, el pensar y el expresar, el pensar y el existir, pudieran denotarse, generarse en la esperanza de la propia búsqueda de la certeza de que la vida tiene sentido en el tiempo y, al estilo de Montaigne en sus *Ensayos*, ensayándome a mí mismo en la comprensión del mundo, con la

esperanza que lo sea también para los lectores por venir. Pero, como en toda película, eso no lo puede saber ni el director, ni el espectador, sino durante la vinculación performativa que se realice en el silencio de la sala de su interioridad, en el cual cada uno accede a un montaje personal.

Los ensayos presentados siguen esta intuición fundamental: *de que el cine puede ser un pensamiento filosófico o la filosofía una expresión cinematográfica*. Por la cual, la vida moral de cada individuo puede no solo recuperar su tiempo perdido, sino recomenzarlo con una nueva mirada, como decía André Bazin, con la esperanza de ver de nuevo con la inocencia que hemos perdido; mirar a las cosas como son, no en el aparecer de la conciencia, ni solo en el afectar de las emociones, sino en la integridad de su emerger y acontecer en su discurrir como temporalidad.

Esta no se ha generado sin referentes, estos han sido hallados cuando la búsqueda del tiempo perdido en la filosofía me llevo a encontrarlo en el cine. Dicho en otras palabras, como ya lo han repetido muchas veces Gilles Deleuze y Julio Cabrera, esta intuición se ha llenado y potenciado por los pensadores cuyo centro filosófico es precisamente el devenir del tiempo y, como buenos precedentes del cine, convergen con los pensadores sobre el cine y los cineastas. Estos pensadores cinematográficos o filósofos cinemáticos, desde los cuales creo haber encontrado el camino de una filosofía cinematográfica como una ética del porvenir, y por lo mismo inacabada, han sido seis principalmente: Søren Kierkegaard, Emmanuel Mounier, Henri Bergson, Hans-Georg Gadamer, Gilles Deleuze, André Bazin y Andrei Tarkovski.

Desde la filosofía ha sido Søren Kierkegaard uno de los ejes de todos los ensayos, por lo que el lector lo verá mencionado repetidas veces, como una reiteración fílmica, como un *leitmotiv*. Porque el filósofo danés ha planteado, de una manera muy profunda, que la esencia del devenir de cada individuo como singular es un movimiento, no en el tiempo, sino del tiempo mismo por el acto libre de la fe y donde la idea central, que se plantea en el texto *Migajas filosóficas*, cuando pregunta ¿si el pasado es más necesario que el futuro por ser pasado? Es precisamente que no, y probablemente es el futuro el más necesario, es decir, que el sentido de la existencia no se pierde en los hechos, aunque estos se condicionen y se definan, sino que ellos tienen la posibilidad de transformarse o transfigurarse cualitativamente en relación a ese futuro que tiene que ver con la elección de creer en el ámbito de lo posible, implícito en la memoria del pasado; en otras palabras, de que se dé un sentido de la repetición como contemporaneidad.

Alrededor de este *leitmotiv* discursivo, han resonado las ideas que Gilles Deleuze configura sobre el cine como pensamiento en las grandes

categorías de imagen-movimiento e imagen-tiempo, conceptos que constituyen la ontología del tiempo construida en base a la influencia de Henri Bergson. Imágenes que convergen en su visión integral del cine como una filosofía cinematográfica, para que sea una ética del porvenir, con las de Kierkegaard. Y desde esta convergencia relucen y resuenan las ideas de la teoría realista del cine de André Bazin, que están configuradas por el personalismo de Emmanuel Mounier, quien también fue influenciado por Kierkegaard; así como con Andrei Tarkovski, en relación a su idea del cine como recuperación del tiempo perdido. De hecho, en el transcurso de esta investigación y de estos ensayos se ha trazado un mapa como horizonte de una nueva investigación de cómo se relacionan estas ideas en el pensamiento, desde Kierkegaard hasta Deleuze, y que al parecer el eje de conexión puede rastrearse en el filósofo y profesor de la Sorbona de París Jean Wahl.¹

De este modo los ensayos han ido tomando su forma en relación a esta búsqueda no acabada, sin estar faltos de un referente a la experiencia misma de algunos filmes. En muchos de ellos es difícil decir que fue primero: si el pensar filosófico o el cinematográfico, más bien podríamos decir que han sido ejercicios en los que la filosofía, al querer pensar el tiempo, acude a lo cinematográfico y lo cinematográfico, desde la búsqueda y expresión del tiempo, se hace filosofía. Siendo que es el intervalo entre ellos, en cierta forma, un pensar en resistencia como decía Deleuze, donde tratemos de no olvidarnos de la fuerza del tiempo para no crear del pensamiento una

¹ El primer esbozo de este mapa se puede consultar en el artículo que publiqué en el *Kierkegaard Newsletter* number 64, September 2015 “Una armonía pre-establecida: Kierkegaard y Bergson, una exploración desde la filosofía cinematográfica de Gilles Deleuze”, pp. 19-23. <https://wp.stolaf.edu/kierkegaard/files/2014/03/Final-Newsletter-Sept-2015.pdf> (accesado el 21 de febrero de 2018). El mapa comienza buscando cómo convergen en los libros sobre cine de Deleuze la ontología de la duración de Henri Bergson con la filosofía moral de la elección radical en Kierkegaard. Además de que Deleuze los cita y los refiere a ambos de manera directa y de forma importante, hay una línea que une el pensamiento de Bergson con Kierkegaard a través de Jean Wahl y con quien fuera el profesor de Bergson, Félix Ravaisson. Y, desde la perspectiva cinematográfica, hay una línea que une a André Bazin con el personalismo (de inspiración kierkegaardiana) de Emmanuel Mounier con Deleuze. Porque Jean Wahl no solo fue alumno y tesista de Bergson, sino el que introdujo a Kierkegaard con su obra *Estudios Kierkegaardianos* a Francia, y la reseña de esta obra la hizo el mismo Bergson. Además de que Deleuze fuera alumno y asistente de Wahl, Deleuze lo reconoce como uno de sus mejores profesores. A todo ello se une la línea que conecta a Félix Ravaisson y Kierkegaard, ambos contemporáneos y nacidos en 1813, con una crítica al clericalismo, uno en el ámbito católico y el otro en el ámbito protestante. El desarrollo argumental de todo este mapa queda como un horizonte para una nueva investigación. *Cfr.* Jean Wahl, *Transcendence and the Concrete. Selected Writings*. Edited with introduction by Alan D. Schrift and Ian Alexander (New York: Fordham University Press, 2017).

estupidez y del cine un medio de propaganda. Algunos de estos ensayos son inéditos y otros son versiones aumentadas y/o modificadas de artículos ya publicados, que presento ahora en su versión original, al modo muy actual de una versión del director.

El primer ensayo “La creación de la temporalidad: la experiencia e ilusión cinematográfica como verdad” pretende mostrar la manera en que el cine es un creador de ilusiones, pero verdaderas, en el sentido de que lo ficticio y lo real son un vínculo esencial para generar el efecto de realidad temporal del cine. Lo ficticio puede tener que ver con la referencia a hechos, pero lo verdadero tiene que ver con las condiciones del tiempo que permiten elegir o realizar el sentido de una acción; y por ello el cine genera ilusiones que pueden ser verdaderamente creíbles en cuanto a la relación con el tiempo por venir. Este ensayo se realizó a la luz de dos películas de Woody Allen: *La rosa púrpura del Cairo* (1985) y *Magia a la luz de la luna* (2014), pues en ambas, como en otros filmes del cineasta neoyorquino, hay un encuentro problemático entre ficción y realidad; por el cual ambas se requieren mutuamente, para que el mundo adquiera posibilidades de sentido y las imágenes verosimilitud. Por lo mismo se hace también una analogía con las realidades como el amor, que al aparecer pueden ser ficticias y, sin embargo, son profundamente reales. Su realidad está en generar tiempo, en generar porvenir, en que el tiempo no se quede solo como un paso cronológico lineal sino como un ámbito abierto de sentido, lo cual sería la base para una ética del porvenir: estar en la disposición de creer o no.

El segundo ensayo “La filosofía cinematográfica como contemporaneidad: recuperar el tiempo perdido es recomenzar el tiempo”, pretende exponer los elementos que constituyen una filosofía cinematográfica como ética del porvenir, en donde las categorías fundamentales son la contemporaneidad, el acontecimiento y la repetición. Elementos que constituyen la experiencia misma del ser del cine como ese impulso cinematográfico del que habla Mullarkey, por el cual las condiciones temporales del espectador se activan, y pueden ponerse en una relación no de simultaneidad con los tiempos pasados y futuros, sino de mutua reconversión, en donde desde el futuro hay pasado que se puede recobrar porque no fue realizado, haciéndose así contemporáneos y, de algún modo, recuperando el tiempo perdido. La posibilidad de ello es el proceso que va de la fabulación a la repetición y la presencia de aquello considerado perdido que cobra un comenzar de nuevo en el tiempo. Para este ensayo trabajo con el filme *El violín rojo* (François Girard, 1998), en el cual el tema es precisamente la inmortalidad del violín que se da en varios episodios temporales que son reconstruidos y armados de una forma temporal no lineal.

El tercer ensayo, “Kierkegaard y Deleuze en la construcción de una filosofía cinematográfica como ética del porvenir”, tomo la tarea de relacionar, de una manera más directa, el pensamiento sobre el tiempo de Gilles Deleuze, en sus textos sobre cine, analizados en relación al tema del tiempo en Søren Kierkegaard –en textos como *El concepto de la angustia*, “El equilibrio entre la estética y la ética en la formación de la personalidad” y *Migajas filosóficas*– con el fin de comprender la intuición de que para Deleuze hay una integración del tiempo en sentido ontológico y moral, en su comprensión del cine como pensamiento desde las reflexiones de Bergson y de Kierkegaard.

El cuarto ensayo, “La representación de la temporalidad en el cine como redención: el porvenir como elegir creer de nuevo”, presenta una visión de la temporalidad como redención, como un modo de comprender la ética del porvenir, en la trilogía de Alejandro González Iñárritu *Amores Perros* (2000), *21 gramos* (2003) y *Babel* (2006) destacando que cada uno es un modo de las categorías de una filosofía cinematográfica como ética del porvenir: el instante, la repetición y la hospitalidad incondicional.

Finalmente, en el quinto ensayo “La filosofía cinematográfica como una ética del porvenir: el misterio de la persona humana en el tiempo” se buscan las raíces de la teoría cinematográfica del tiempo de Gilles Deleuze en la teoría realista de André Bazin, para descubrir que ésta se fundamenta en las ideas sobre cómo se constituye en el tiempo la persona humana, según lo había desarrollado el personalismo de Emmanuel Mounier. El ensayo muestra cómo André Bazin vio en el cine el modo de pensar lo que Mounier y el personalismo pretendían poner como primera categoría de un nuevo humanismo que recupere la dignidad e integridad de la singularidad de la persona humana. Por lo cual, podríamos entender en ellas las resonancias de los ensayos posteriores, en el sentido de que una ética del porvenir no solo es recuperar el tiempo perdido o recomenzarlo, sino en el fondo recomenzar el movimiento de personalización que constituye la dignidad humana en el tiempo. Podríamos decir que en el fondo de todos estos ensayos resuena una inquietud del tiempo como una cualidad moral de la persona, que podría ser un horizonte próximo de investigación en relación a la pregunta de ¿si las imágenes cinematográficas pueden ser una manera de comprender el significado de ser un espíritu encarnado como imagen de Dios?

De este modo, podríamos decir que una filosofía cinematográfica como ética del porvenir, estaría constituida por estas operaciones en el tiempo que configuran la repetición y la contemporaneidad, en las formas del instante, el movimiento y la duración. Esto sería una manera en que el pensamiento le dé lugar a la elección de la creencia como el ámbito existencial en donde se

integra la persona con todas sus dimensiones y cuya principal acción como ámbito de trascendencia es la repetición, es decir, la de ser un generador de porvenir.

La procedencia de los textos es la siguiente: el primer ensayo: “La creación de la temporalidad: la experiencia e ilusión cinematográfica como verdad” los incisos 1 y 2 son inéditos, el 3.1 y 3.2 son versiones modificadas respectivamente de: “¿Se puede aprender a ser real? El cine como pensamiento ético en ‘La Rosa Púrpura del Cairo’” en *Vanguardia Educativa*, Año 6, Número 20, México, Mayo 2015 y “Magia a la luz de la luna de Woody Allen (2014)” *Carta de México*, México, Febrero 21, 2015².

El segundo ensayo, “La filosofía cinematográfica como contemporaneidad: recuperar el tiempo perdido es recomenzar el tiempo” es una versión modificada de “Contemporaneidad y acontecimiento en *El violín rojo. El impulso cinemático (élan cinématique)*” publicado en las memorias del Coloquio Universitario de Análisis Cinematográfico, México: UNAM, 2012³. Una parte reducida de este mismo texto se utilizó en “Contemporaneidad y filosofía cinematográfica en *Allegro, Reconstrucción y Medianoche en París. ¿Es posible recuperar el tiempo perdido?*” en Rafael García Pavón (Comp.) *Cine y filosofía*, México: UIA, 2015, pp. 71-113. El tercer ensayo “Kierkegaard y Deleuze en la construcción de una filosofía cinematográfica como ética del porvenir” es la versión original ampliada de “La relación entre Søren A. Kierkegaard y Gilles Deleuze en construcción de una filosofía cinematográfica como contemporaneidad ética” *Imagofagia*, No. 12, Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, Octubre-2015⁴. El cuarto ensayo, “La representación de la temporalidad en el cine como redención: el porvenir como elegir creer de nuevo” es la versión original ampliada de “La temporalidad como redención en la trilogía de Alejandro González Iñárritu: *Amores Perros, 21 Gramos y Babel*” *Imagofagia*, No. 7, Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, Abril-2013⁵. El quinto ensayo, “La filosofía cinematográfica como una ética del porvenir: el misterio de la persona humana en el tiempo” es inédito.

² <http://www.cartademexico.com/web/cn.php?id=13524> (accesado el 21 de febrero de 2018).

³ <http://www.anahuac.mx/mexico/files/investigacion/2012/sep-oct/54i.pdf> (Accesado el 21 de febrero de 2018).

⁴ <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/809> (accesado el 21 de febrero de 2018).

⁵ <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/399> (accesado el 21 de febrero de 2018)

I.
LA CREACIÓN DE LA TEMPORALIDAD: LA EXPERIENCIA
E ILUSIÓN CINEMATOGRAFICA COMO VERDAD.

*Motto: "Se preguntó a menudo por la naturaleza de la ilusión cinematográfica. Volver a darnos creencia en el mundo, ése es el poder del cine moderno."*¹

1. *El arte, creador de imágenes, como ética del tiempo.*

En su libro sobre la historia del siglo XX Eric Hobsbawm² afirma que en el tiempo entre guerras los artistas comprendieron mejor la verdad de lo que estaba por venir que los textos de los historiadores, poniendo en entredicho la supuesta objetividad científica de la historiografía de principios del siglo XX, heredera del positivismo y del historicismo. Pues pareciera una contradicción que la ciencia, cuyo objetivo es comprender el sentido de los acontecimientos humanos, al pretender tal objetividad, terminó por no ser capaz de comprender la realidad histórica.

El problema es que a partir de la ideología positivista nos hemos acostumbrado a reducir el sentido de la realidad al hecho verificado en la efectividad y certeza de los sentidos o a aquellos objetos que podemos enmarcar en nuestros esquemas mentales ya formados, por lo cual el sujeto solo conoce lo que le es idéntico e impone sus principios a lo real; confundiendo lo real con su estructura subjetiva, como diría Gilles Deleuze, creando una imagen dogmática del pensamiento que abstrae de lo real su temporalidad y despertando así las potencias de la estupidez cuya consecuencia fatal es la barbarie.³

Y es que la temporalidad, inherente al carácter de acontecimiento de lo real, implica que la comprensión debe incluir en el pensamiento las posibilidades de su devenir, de su acontecer o de su emerger, que no

¹ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (Barcelona: Paidós, 1985), 229-230.

² Cfr. Eric J. Hobsbawm, *Historia del siglo XX. 1914-1991* (Barcelona: Crítica, 2010).

³ Cfr. Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 219-220. Por lo mismo dice Rob Riemen en *Nobleza de espíritu* que la ortodoxia religiosa convertida en clericalismo, por lo tal alejada del sentido humano del cristianismo, sería en ciertos términos el mismo proceso de la ciencia al alejarse de su relación con las personas concretas, fomentando la estupidez y el odio al pensamiento diferente. Cfr. Rob Riemen, *Nobleza de espíritu. Una idea olvidada*. (Ciudad de México: Pértiga, 2008), 166-167.

dependen del aparato cognitivo del sujeto, sino de la capacidad de hacerse contemporáneo con ellas, ya sean éstas pasadas o futuras. Por lo que el ámbito de la comprensión no puede terminar en la objetivación, sino que requiere una nueva presentación, repetir el devenir o al menos sus condiciones, que es producto de la capacidad creativa inherente al arte.

La respuesta a la pregunta de Hobsbawm es que los artistas lograron captar el devenir, el sentido de los hechos, por su capacidad de re-presentar sus posibilidades al crear mundos o hechos posibles de los mismos; por ello, la obra de arte no se reduce a su tiempo y espacio de creación, porque su ámbito está suspendido de lo inmediato y es del orden de lo posible. A esto Aristóteles⁴ le llamaba verosimilitud, es decir, la posibilidad de que lo representado sea creíble porque da razones para comprenderlo en su devenir temporal.

En relación a esto, J.R.R. Tolkien⁵, en su texto sobre los cuentos de hadas, establece en este mismo orden de ideas el valor de la fantasía y de los mitos como modos de acceder a la verdad y como sentido de lo real. Hans-Georg Gadamer⁶ en su monumental obra *Verdad y método* y en *La actualidad de lo bello*⁷, planteó que la naturaleza de la creación de las obras de arte es como la de las fiestas religiosas pues, así como en las fiestas lo que se realiza es un hacer presente de nuevo un sentido originario de nuestra existencia que renueve nuestras posibilidades en un futuro por venir. Así, una obra de arte pretende hacer presente un sentido original por el cual fue creada, la misma que pueda hablar y renovarse en tiempos por venir. Pero, la paradoja es que tanto las fiestas religiosas como las obras de arte se hacen presentes mediante la creación de realidades ficticias, míticas o ilusorias, dirían algunos; mundos posibles, que emergen de la infinita imaginación humana, pero no por ello, son hechos reales o posibilidades realizables.

Lo que queremos decir con esto es que la creación de ilusiones ficticias sobre los hechos reales implica la comprensión de sus posibilidades, no como sueños abstractos, sino como presentes en tanto ámbitos u horizontes de su venir al tiempo presente o de horizontes de su posible por venir; es decir, son posibilidades reales porque tienen una implicación temporal,

⁴ Cfr. Aristóteles, *Poética*, Trad. Valentín García Yerba (Gredos: Madrid, 2011), 406-407. Libro 8 1451a-10; Libro 9 1451b-5,10.

⁵ Cfr. J.R.R. Tolkien, *Árbol y Hoja y el poema Mitopoeia* (Barcelona: Minotauro, 2002), 25.

⁶ Cfr. Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método* (Salamanca: Sígueme, 1997), 161, 141-142, 151,157, 160-167.

⁷ Cfr. Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello* (Barcelona: Paidós/I.C.E.-UAB, 1991), 90-91.

abren las certezas de la inmediatez a los ojos de la creatividad e invocan la libertad a relacionarse con la realidad en un nivel mayor de posibilidades y de mejor calidad. Esto es, como diría Gadamer⁸, comprender la conciencia como una tarea ética, con lo que la estupidez del pensamiento se corrige.

El pensamiento que piensa lo real en su temporalidad comprende, a la vez, que la verdad que nos hace libres no es algo que se posee, porque no se identifica ni se reduce a ninguna forma efímera de su manifestación y, mucho menos, a una conceptualización concreta de nuestro intelecto. La verdad es el enigma, el misterio, que sostiene la realidad y que se capta en la medida en que la buscamos; en la medida en que nos hacemos contemporáneos con las condiciones de su devenir y por ello se nos revela en el proceso de búsqueda. La verdad es una revelación del que la busca respetando su carácter enigmático. Como nos dice Rob Riemen, la cultura es esta tarea ética de búsqueda de la verdad que respeta su autoridad sin pretender poseerla y que nos hace permanecer abiertos a su forma de ser en el tiempo como la presencia constante de ese futuro, de eso posible, de ese “Todo” abierto, del que habla Deleuze, y al cual Kierkegaard llama eternidad.

La temporalidad no es tiempo cronológico, sino esa apertura constante del tiempo en horizontes de devenir.⁹ Con otras palabras, sin ilusiones no hay temporalidad posible, como decía Thomas Mann, el tiempo es el bien máspreciado porque es el ámbito en el que podemos hacer emerger lo eterno de lo efímero. Esta es la diferencia entre las imágenes creadas por la cultura y el entretenimiento. Podríamos pensar que son los dos extremos de la naturaleza de la ilusión: en una, la ilusión es el ámbito necesario para la comprensión del devenir de lo real y adoptar una tarea ética; y en la otra, la ilusión se desliga de toda posibilidad de religación con lo real y se convierte en un modo de evasión. Esta es la tarea ética puesta ante nuestra conciencia por el modo de comprensión de la actividad artística, por ello la estética tiene un sentido ético del que no puede hacer abstracción, pues o nos permite evadirnos o nos sitúa en la encrucijada de la elección de elegir el elegir mismo; esto es, elegir vivir con un horizonte abierto al infinito en

⁸ Cfr. Hans-Georg, Gadamer, “Autopresentación de Hans-Georg Gadamer (1975)” en *Antología*. (Sígueme: Salamanca, 2001), 44-45. Cfr. Hans-Georg, Gadamer, “Sobre la posibilidad de una ética filosófica” en *Antología*. (Sígueme: Salamanca, 2001), 126-128.

⁹ Cfr. Riemen, *Nobleza de espíritu. Una idea olvidada*, 62-67. Cfr. Gilles Deleuze. *Cine I. Bergson y las imágenes* (Buenos Aires: Cactus, 2009), 22-26. Cfr. Ronald Bogue, “To Choose to Choose-To Believe in This World” en D. N. Rodowick (ed.) *Afterimages of Gilles Deleuze’s Film Philosophy* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010), 118-120.

donde la respuesta última no está en nuestras manos, sino en la revelación del devenir, en su duración.¹⁰

2. *El potencial del cine como creador de ilusiones verdaderas: la creencia en la temporalidad.*

En este contexto, el cine tiene su potencial artístico, porque puede presentarnos las ilusiones en su propio medio, en la realización presente, en el tiempo de las posibilidades. La doble ilusión cinematográfica –la de presentar las realidades en su movimiento y hacerlo en tiempo presente como dice Mullarkey¹¹– hacen posible que podamos captar la realidad misma de las condiciones del devenir de las imágenes. Por lo cual, la ilusión cinematográfica no es en sí una copia falsa de lo real, sino que representa el conjunto de las imágenes propias del devenir y de la temporalidad implicadas en lo real y que, mediante la percepción natural, siempre situada en una perspectiva espacial, no se pueden captar, pues las reduce al espacio específico, es decir, a lo efímero.

No extraña así que el cine produzca una paradoja mediante el acto de proyectar imágenes móviles en la pantalla –no solo imágenes de objetos que se mueven–, nos permite captar y experimentar lo que no vemos. Si el cine fuera solo una máquina que reproduce en otro medio lo que de modo natural ya percibimos, no tendría ningún valor artístico; sería un simple instrumento que como un espejo reflejaría la realidad, pero que no nos diría algo sobre el significado de la misma o nuestra relación con ella.

El cine –con sus operaciones y decisiones sobre el arco dramático establecido por un guion, de encuadre, luces, movimiento de cámara, planos, y montaje– separa el movimiento, el cambio, de los objetos que filma. Lo cual logra separando lo que muestra del referente espacial del objeto y permite que no identifiquemos el cambio o el movimiento con el espacio recorrido;

¹⁰ “*Durée* es desde esta perspectiva fundamentalmente indeterminado, el futuro verdaderamente abierto e imprevisible” Ronald Bogue, *Deleuze on Cinema* (New York: Routledge, 2003), Chap. 1, Pos. 306, Kindle iPhone 6 plus. Algo similar podría decirse cuando Kierkegaard habla de que la elección radical es recibirse a sí mismo y eso que se recibe es la potencia de la infinitud de la personalidad. Cfr. Søren Kierkegaard, “El equilibrio entre lo estético y lo ético en la formación de la personalidad” en Søren Kierkegaard, *O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida II*. Tr. Darío González (Madrid: Trotta, 2007), 157, 165.

¹¹ Cfr. John Mullarkey, *Refractions of Reality. Philosophy and the Moving Image* (London: Palgrave-Macmillan, 2009), 184-185.

esto es, con la perspectiva natural y cotidiana, produciendo propiamente imágenes del movimiento.

Como descubrieron en su tiempo Georges Méliès y Andrei Tarkovski y como ha explicado Gilles Deleuze, las imágenes cinematográficas nos permiten ver lo que no se puede ver: el acto mismo del cambio, las interrelaciones entre las posibilidades, las emociones y las decisiones de lo que observamos en pantalla. Por ejemplo, en la percepción natural, cuando percibimos que una persona en un salón de clases voltea hacia la ventana, mira su cuaderno y se levanta sin pedir permiso o se queda poniendo atención, esos cambios y esos movimientos los identificamos en el umbral de percepción que tiene como centro nuestra determinación espacial y en ese espacio pretendemos explicarlo. En cambio, el cine lo que transmite es poder hacer simultáneamente diferentes tomas y encuadres del mismo movimiento, un *close-up* a la cara, un *close-up* a sus manos, una toma abierta del paisaje que, editados en una secuencia con un tiempo adecuado, hacen que percibamos más que una persona haciendo una serie de movimientos físicos; es decir, vemos lo que la motiva, le preocupa o le inquieta. Inclusive, simultáneamente, se integran tiempos diversos de su propia conciencia o de la de otros, porque la imagen cinematográfica presenta no el espacio que recorre la persona, sino que abre nuestro umbral de percepción al espacio espiritual que produce la manifestación de ese movimiento, es decir al ámbito de la duración, la memoria y la expectativa.¹²

Sin embargo, la imagen cinematográfica no se queda en ello, pues al liberar al movimiento de su subordinación al objeto, da mayores posibilidades de análisis del movimiento, y una de estas es el tiempo. Ya lo decía Aristóteles, el tiempo tiene una relación estrecha con el movimiento, pero en general tendemos a identificarlo con un tipo de medida, ya sea mecánica y cuantitativa, o como una secuencia entre hechos pasados, presentes y futuros. El cine, al separar el movimiento de la espacialidad de su objeto, separa también al tiempo, el cual se hace presente en pantalla como una apertura infinita de posibilidades, no en sentido abstracto, sino ocurriendo, definiendo e influenciando las imágenes que se suceden, en donde el presente se configura no como un pasar entre partes, sino como

¹² Como diría Bergson es la diferencia entre conocer relativamente y conocer desde dentro de modo absoluto; el ejemplo que pone Bergson es que al percibir el movimiento de una flecha, si lo vemos desde nuestra perspectiva espacial creeremos que su movimiento es el cambio de posiciones, siendo esto un conocimiento relativo; pero, si en cambio, fuéramos la flecha el movimiento sería percibido como una tendencia o un impulso, siendo este un conocer absoluto del movimiento. *Cfr.* Henri Bergson, *Historia de la idea del tiempo. Curso del Collège de France. 1902-1903* (Ciudad de México: Paidós, 2016), 28-33.

una síntesis siempre abierta de la continuidad entre lo pasado-recordado, lo presente-inmediato y el futuro-esperado, no quedando nunca definido por la inmediatez estética de la imagen.

Las imágenes cinematográficas son imágenes de la temporalidad, como si pudiera el tiempo sellarse. Para dar un ejemplo: en el encuadre cerrado de un rostro que cambia a la escena de un precipicio, lo que queda fuera de campo, que puede considerarse pasado o futuro en diversos sentidos, se hace presente por la secuencia de imágenes y el tipo de encuadre, no tiene un sentido cronológico estricto.

Por eso la experiencia general de entrar a la sala de cine es la de suspender la identificación de nuestra vida con los referentes de la percepción espacial y así tomamos distancia de lo útil, de lo que nos pre-ocupa, y nos internamos en el movimiento espiritual que se presenta en la simultaneidad de sus tiempos. Con esta suspensión-liberación la estética del cine permite hacer visible, paradójicamente, lo que es implícito en el movimiento pero que ha sido el dolor de cabeza tanto de artistas, matemáticos y filósofos, por su invisibilidad: captar el instante, el intervalo, en el que el movimiento como cambio acontece sin quedar en uno de dos extremos lógicos, ya sea en lo que no cambia o en lo que todo es cambio, sino que presenciamos el acontecer de lo que dura o continua y lo hace presente en el espectador como una reduplicación de las situaciones espirituales en su propio tiempo. El espectador así, esta puesto en la encrucijada de elegir o no elegir, de creer que esa realidad del cambio con su tiempo es posible o no.

Por ello Andrei Tarkovski¹³ decía que la motivación principal de ir al cine es recuperar el tiempo perdido; esto es, no la cronología de los hechos, sino las situaciones por las cuales el propio pasar de la existencia puede adquirir una continuidad de sentido en las elecciones, por las cuales repetimos las posibilidades aun no vividas o ya vividas o fugadas, como si ocurrieran de nuevo por la ilusión y la magia del cine.

Esto es lo que Gilles Deleuze¹⁴ entendía como la vocación del cine: la de producir imágenes-movimiento e imágenes-tiempo; es decir, imágenes de las posibilidades de elegir que determinan un cambio, y de la duración como la síntesis presente de pasado, presente y futuro, que se hacen presente en ella, para comprender que se puede creer en un modo de ser del mundo que no se subordina necesariamente a su propia condición en tiempo y

¹³ Cfr. Andrei Tarkovski, *Esculpir en el tiempo* (Madrid: Rialp, 1997), 84.

¹⁴ Cfr. Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. 7ª. Reimpresión, (Barcelona: Paidós, 2012), 12. Cfr. Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 237-238.

espacio, sino a otras formas del tiempo. En otras palabras, el cine nos ofrece imágenes de la realidad como algo abierto y no como algo reducido a lo que vemos, si bien el cinematógrafo es una máquina no produce imágenes de mecanismos.

Para Deleuze el cine produce imágenes-movimiento e imágenes-tiempo mediante las operaciones de encuadre, planos, montaje y edición. El cineasta nos permite percibir la continuidad, la duración del movimiento o el cambio de la realidad de un instante a otro. Por dar otro ejemplo: si observáremos un incendio, desde una percepción natural solo veríamos el desplazamiento del carro de bomberos al lugar, cómo suben por las escaleras hasta el momento en que el incendio termine. Pero el cine puede hacernos ver el desplazamiento y simultáneamente el rostro del bombero, el interior del edificio, el exterior, liberando el movimiento de su identificación con el espacio o con la cronología temporal y presentándonos una imagen de su duración.

Como decíamos de Aristóteles, lo verosímil, característica de la ficción, no es una mentira o algo falso de por sí, es un modo de la realidad, el de lo potencial y lo posible y no el de la actualidad concreta en espacio y tiempo. En otras palabras, las imágenes como creación ficticia y verosímil presentan la realidad en esta modalidad, lo cual implica una distancia con el tiempo y el espacio concreto. Así la ficción tiene la función de hacernos comprender las posibilidades pasadas y futuras de un evento y no mostrarnos el evento como tal en su determinación. En este sentido, sin ficción, sin verosimilitud, sin ilusiones, no hay posibilidad de una vida humana propiamente, esto es, una en la que se propongan proyectos que no son estrictamente derivados de la naturaleza y que se denotan como creaciones libres del espíritu. La ficción tiene la función de darle posibilidades de libertad al espíritu humano en el contexto de su finitud.

Esta función se mantiene en la medida en que la distancia se mantenga; si no se mantiene puede convertirse en locura o en un mero mecanismo, como aquel que quisiera vivir literalmente con los tiempos marcados en su agenda. Esta distancia se da en dos planos el del movimiento y el del tiempo: por un lado, al suspender la identificación del movimiento con coordenadas espaciales, hace posible percibir las intenciones, emociones, causas del movimiento que no son exteriores sino que tienen que ver con relaciones emocionales o de pensamiento; y, por otro lado, como ello no tiene una cronología específica, determinada por la percepción del espacio o subordinado a lo útil, provoca una percepción simultánea de las formas de la temporalidad, es decir, del pasado que antecede a lo que se muestra

en la imagen y al futuro posible que lo orienta. Tal simultaneidad, si pierde su sentido de ser una suspensión crítica de lo cronológico, podríamos decir que sería un infinito presente, en donde no habría diferencias entre uno y otro, haciéndose así contemporáneo.

La imagen cinematográfica, como imagen-movimiento o imagen-tiempo, son imágenes de esta duración, de la contemporaneidad presente y continua de las relaciones entre el pasado y el futuro posibles, que tienen una cierta densidad temporal. Por ello, cuando una imagen presenta una realidad posible, al mismo tiempo, provoca una reflexión sobre su temporalidad, no en el sentido cronológico, sino el de sus relaciones con el pasado y las expectativas futuras. La tensión de esta distancia de lo posible a lo actual, del movimiento y el tiempo, de una identificación espacial –lo cual no es una separación, es solo una suspensión– implica mantener una relación crítica entre uno y otro; porque, de nuevo: la pura imagen sin esa tensión es locura y la pura realidad, actual, sin imágenes es mecanismo natural. La imagen cinematográfica se encuentra en el intervalo de esa distancia suspendida. Por lo que la imagen de la duración es la captación simultánea de esa temporalidad más profunda y oculta para los ojos de la percepción natural y que se invoca en la reflexión, en el pensamiento afectado emocionalmente en los estados de paciencia e impaciencia sobre su acontecer.

Estas imágenes de la duración son de las condiciones que permiten devenir a una realidad en un tipo de actualidad, pero como son imágenes ficticias no terminan de concretarse y mantienen siempre un estado abierto de re-creación, por lo que ponen al espectador en la situación de que esa duración se vuelva su responsabilidad. El cine produce, de esta manera, imágenes que repiten las condiciones del devenir, la presencia real de las posibilidades, no los hechos en sí. Por lo cual estas imágenes abren nuestra inmediatez a la elección de creer o no que es posible.

El cine con su triple ilusión de suspensión de lo actual, del movimiento y de ser en tiempo presente, nos da las imágenes de la duración con la posibilidad de ser repetidas al infinito y, en cada repetición, comprender más profundamente su sentido. Por eso consideramos que su fuerza como cultura es devolvernos la fe, porque nos otorga tiempo de recuerdo y tiempo de espera, para plantearnos en una situación posible. Pero, a la vez, su peligro como entretenimiento es fascinarnos estéticamente, perdiendo toda posibilidad de percepción de la duración. Como bien decía Gilles Deleuze, el enemigo del cine es el mismo cine cuando pierde su vocación de producir este tipo de imágenes. Por ejemplo, en nuestros días la cantidad de imágenes y la velocidad que se encuentra en los dispositivos móviles no nos da tiempo

para esperar y recordar, por lo que impide la paciencia necesaria para su repetición, y tendemos a usar la imagen, pero después a olvidarla, porque son imágenes sin el espíritu necesario para ser comprendidas. Por tanto, la creación de ilusiones cinematográficas es la creación de la temporalidad como duración, porque nos ofrece posibilidades de comprensión mediante la elección, para lo cual se requiere creer o comprender razones para creer.

Vivir es generar tiempo, es no morir, por eso el cine puede crear la presencia de lo ausente y, al menos, vislumbrar que algo es posible. Por lo menos, esta es la misión del artista, como decía Tarkovski en su diario *Martirologio*¹⁵: el artista capta la verdad en lo verosímil porque es en la recreación de sus posibilidades en las cuales se denota su sentido. Y en el cine, en particular, estas posibilidades son las de las relaciones en el tiempo entre las formas de la memoria, la resolución y la espera.

Como también afirmaba el filósofo danés Søren Kierkegaard en su obra *La enfermedad mortal*, la lucha por la fe es por la presencia de lo posible como darle aire al espíritu.¹⁶ Lo cual se traduce en nuestra finitud en una tarea a realizar que no tiene condiciones como tal para su éxito y no depende de otro, más del que se lo plantea, encaminarse a que sea posible. Solo creer en su devenir hace posible el camino de su realización, pero si no se cree en su devenir se termina en locura o en resignación, como desesperación de la finitud o de la infinitud. Y lo que hace posible dar el salto de comprender lo posible a creerlo es un acto de fe, de confianza en que lo es, pero esto es motivado por otro, que nos invita con su misma pasión por haber elegido y porque nos hace sabernos amados. Es por ello que el acto de amor hacia el otro nos pone en el camino de buscar la verdad como tarea ética en el tiempo y repetir las condiciones de su devenir en donde la comprensión es realización como revelación de sí mismo; el amor nos da el tiempo.

Lo que queremos decir con todo esto es que el cine como creador de ilusiones, y por tanto del tiempo, no es la ensoñación falsa de la realidad, sino la manifestación del corazón de lo real como modo de participación de su devenir; por lo mismo, esta generación de ilusiones es necesaria y motiva a las personas a acudir al cine porque dan las condiciones para tener razones por las cuales creer en este mundo o comprender alguna forma de

¹⁵ “Sin esperanza no hay hombre. En arte se puede mostrar el horror en el que viven los hombres, pero solo si se encuentra la forma de expresar la Fe y la Esperanza. ¿En qué? En que, a pesar de lo que pueda suceder, el hombre está lleno de buena voluntad y del sentido de la propia dignidad.” Andrei Tarkovski, *Martirologio. Diarios* (Salamanca: Sígueme, 2011), 31.

¹⁶ Cfr. Søren A. Kierkegaard, *La enfermedad mortal*. Tr. Demetrio Gutiérrez Rivero (Madrid: Trotta, 2008), 60-61.

justificación de la propia existencia. Por ello, las ilusiones ficticias tienen un contenido de verdad de aquello que aparentemente queda oculto para la percepción natural; y lo que pareciera oculto y aparece en el cine como un tema prácticamente universal es el amor, pero si el amor no aparece con su carácter de temporalidad puede reducirse a la forma efímera de su presentación y no invitar a la repetición de la posibilidad de elegir.

Si bien el cine tiene un carácter de acceso masivo y público con las salas de proyección; y más en nuestros días, adentrándose con los dispositivos móviles en nuestra intimidad, su impacto, valor y potencial no se reduce a ello. Ni a las innovaciones tecnológicas o estéticas, ni a su valor de taquilla o como instrumento de propaganda política. Si nos hacemos seriamente la pregunta ¿por qué vamos al cine? creo que tiene mucho sentido la respuesta que daba el gran cineasta ruso Andrei Tarkovski en su libro *Esculpir en el tiempo: vamos al cine por recuperar el tiempo perdido*, el tiempo fugado o aún no vivido, que configura las huellas de nuestra memoria y nuestras esperanzas¹⁷.

¿Cuál es este tiempo perdido y este sentido de recuperación? Tenemos la tendencia a identificar este tiempo perdido con los hechos tal cual han ocurrido y que no aprovechamos en su momento, o con las imágenes de nuestros deseos de cómo quisiéramos que algo ocurriera, pero que no hacemos nada para que suceda. Pero el tiempo, como dice Tarkovski, es una situación¹⁸, no son los hechos o una secuencia cronológica. El tiempo es la memoria o la proyección en el futuro de las posibilidades que hicieron acontecer los hechos o que pudieran hacerlos acontecer en la medida en que hubo personas que eligieron y se comprometieron a la altura de esos momentos. En este sentido, recuperar el tiempo perdido, significa hacer presente de nuevo, como memoria o como porvenir, las situaciones para plantearnos el significado de haber elegido, vivido de una u otra manera y algo más importante, plantearnos que podemos relacionarnos con esa situación de un modo diferente a la actualidad de los hechos pasados.

Esto tiene una gran importancia porque, en general, pensamos que los tiempos pasados son determinantes de forma absoluta y necesaria de lo que somos, es decir, si nos fue mal en el amor algunos terminan creyendo que ya no es posible el amor nunca más, pero el cine logra recuperar el tiempo perdido, el devenir de las posibilidades. En este sentido, plantearnos la posibilidad de creer que es posible de nuevo y de otro modo. *El potencial*

¹⁷ Cfr. Tarkovski, *Esculpir en el tiempo*, 84.

¹⁸ Cfr. Tarkovski, *Esculpir en el tiempo*, 77.

del cine es que puede ayudarnos a volver a creer en este mundo y luchar contra el sinsentido y la apatía moral de nuestros tiempos.

Lo han explicado en diversas obras sobre el cine profundos pensadores como Gilles Deleuze, Giorgio Agamben o Stanley Cavell.¹⁹ Para todos ellos lo específico del cine como arte es que puede producir imágenes, no del movimiento de los fenómenos, sino de las condiciones que hacen posible los movimientos; y no del simple movimiento de un objeto en el espacio, sino de los cambios en el interior y las intenciones que determinan la historia de las personas. Como lo decía también Gilles Deleuze: el buen cine lo que debe filmar no es el mundo, sino la creencia en este mundo, la fe, porque nuestro escepticismo es ético.²⁰

El cine es un modo de pensar sobre aquellas realidades, como el amor o el sentido de la vida, que no pueden captarse por una deducción lógica o una representación en el espacio o con ecuaciones psicológicas, sino solo comprendiendo cómo se realizan en el tiempo presente que nos implica personalmente. Al entrar a la sala de cine, no solo nos identificamos dramáticamente con algún personaje y la historia, sino que experimentamos su realización en nuestro tiempo que se reduplica en la situación particular de cada uno y nos hace conscientes, al menos, de que podemos y debemos elegir o no.

3. *La rosa púrpura del Cairo* (Allen, W. 1985) y *Magia a la luz de la luna* (Allen, W. 2014): *el amor como ilusión verdadera del cine.*

Para ilustrar filosóficamente lo que hemos expuesto nos gustaría mostrarlo en dos filmes del director Woody Allen: *La rosa púrpura del Cairo* y *Magia a la luz de la luna*, en los cuales aparece el cine con este carácter mágico, de la naturaleza de la experiencia de sus ilusiones, en relación con la realidad. Además, nos exponen la tarea ética a la que se enfrentan los personajes, ávidos de sentido, desesperados y perdidos, pero a los cuales su necesidad del amor les es revelada, como una ilusión que es verdadera.

Nos referimos a la relación entre ficción y realidad que se da en y a través del cine como perspectiva de vida; en donde al final del día, ante un mundo que parece en sí mismo indiferente y amenazador, la magia del

¹⁹ Cfr. Stanley Cavell, *The World Viewed* (Massachusetts: Harvard University Press, 1979). Cfr. Stanley Cavell, *Más allá de las lágrimas*. (Madrid: La balsa de Medusa, 2009). Cfr. Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 111-112.

²⁰ Cfr. Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 230.

cine, de la ilusión cinematográfica, nos sitúa en el amor como única razón o posibilidad de abrazar la vida con sentido, es decir como ética del porvenir. Así, podemos ver en el análisis de estas dos películas, dos decisiones fundamentales de una ética del porvenir como pensamiento generado por las imágenes cinematográficas: la primera, ¿se puede aprender a ser real? Y la segunda ¿es el amor una ilusión verdadera? O, en otras palabras, en el primer filme lo que se tematiza con mayor profundidad es el efecto de la situación moral del cine y en el segundo, la elección del amor específicamente, debido a esa ilusión cinematográfica.

3.1 La rosa púrpura del Cairo: primera decisión ética del porvenir ¿Se puede aprender a ser real?

En este filme se nos muestra cómo el cine tiene valor porque puede enseñarnos a pensar en que es posible creer en un porvenir, en que la vida tiene un sentido real, y que es nuestra responsabilidad moral. Aun cuando las posibilidades proyectadas como hechos sean fantasías o personajes ficticios. Esto es lo que consideramos que nos enseña el filme de Woody Allen de 1985 *La rosa púrpura del Cairo*, por medio de su narrativa, su estética y el uso de la ficción. Nos hace pensar sobre este potencial del cine y su sentido ético con una pregunta fundamental: ¿es posible aprender a ser real? o, dicho de otro modo: ¿se puede aprender a ser real mediante el cine? Lo cual sería otro modo de formular la afirmación de Tarkovski, de que vamos al cine a recuperar la realidad perdida.

El filme nos presenta las motivaciones, aventuras y efectos que en la vida interior y cotidiana tiene el cine en un personaje que podríamos ser cualquiera de nosotros: Cecilia (Mia Farrow). La historia nos invita a acompañar a Cecilia y al cine mismo, en el cambio interior que la experiencia del cine produce en ella: por un lado, Cecilia pasa de estar resignada a una vida sin amor verdadero, porvenir, esperanzas y sentido a creer que es posible. Y, por otro lado, el cine, primero, se muestra como un espacio de evasión y, al final, como un ámbito que nos ayuda a pensar y creer en la realidad. El filme de Woody Allen da testimonio que la principal motivación de ir al cine es la de querer comprender que hay razones para creer en el valor de este mundo, aun cuando el final de la película no sea color de rosa. En otras palabras, este sería el sentido de aprender a ser real, aprender a elegir a partir de creer que hay posibilidades de diferentes modos de vida valiosos y que no todo termina en la indiferencia de las condiciones inmediatas.

En la primera parte del filme vemos la situación de resignación de Cecilia ante su condición de vida y su escape mediante el cine. Cecilia es una mujer que está resignada a la miserable vida conyugal, laboral y económico-social que le ha tocado vivir. Se sitúa en la época posterior a la gran depresión de los años veinte en los Estados Unidos, en donde lo que escasea es el empleo. Su pobreza se refleja más en su vida privada, pues su esposo, Monk (Danny Aiello), es un haragán aprovechado y desempleado, que le es infiel, la maltrata y la humilla enfrente de sus propias narices. Por si fuera poco, la obliga a ser el sustento económico trabajando como camarera en una cafetería de paso, en el cual recibe igual maltratos y humillaciones por parte de su jefe y sus clientes. En pocas palabras, Cecilia no tiene mayores opciones en su vida y mucho menos aspira a la felicidad, por lo que su único escape es ir al cine a ver la película *La rosa púrpura del Cairo*, casi siempre sola, tantas veces como le es posible.

La película a la que asiste Cecilia, y que lleva el mismo título del filme de Woody Allen, es una típica película de los años veinte de Hollywood, como en las que solía actuar Fred Astaire: de mundos exóticos, personajes heroicos y glamorosos estereotipados, en donde se busca la rosa púrpura del Cairo como símbolo del amor eterno y puro; precisamente todo lo que Cecilia no puede ser ni aspirar. Aun así, la motivación de Cecilia es, como la de muchos de nosotros, vivir en tiempo presente como realidades lo que hace posible esa historia.

La experiencia del cine por Cecilia se denota con diferentes encuadres: un acercamiento a la cara de Cecilia viendo la película, otras veces una toma amplia de toda la sala y, en muchos momentos, la pantalla que ve Cecilia se convierte en el filme que como espectadores observamos. El primer efecto que vemos en ella es que cada vez que entra y sale de la sala de proyección, se encuentra en un estado de ensoñación. Así inicia de hecho el filme y así termina también. Es un estado de suspensión de lo que nos preocupa en el mundo inmediato, de lo que nos urge o nos exige una utilidad, la cual es condición necesaria para cobrar conciencia de algo o para reflexionar, pues permite que nos dispongamos a creer lo que va a suceder en pantalla.

El segundo y tercer efecto, es la doble ilusión cinematográfica: primero, la de que las imágenes se están moviendo como un continuo, aunque en diferentes perspectivas y, segundo, que acontece en tiempo presente, en ese instante.

La segunda parte del filme inicia aquí, con un elemento de ficción, pues ya acostumbrados a este ritmo de vida de Cecilia, el personaje heroico y aventurero de *La rosa púrpura del Cairo*, Tom Baxter (Jeff Daniels) sale

de la pantalla para sorpresa de los asistentes a la sala y de nosotros como espectadores. El sueño se hace realidad para Cecilia, su personaje favorito se encarna en su cotidianidad, con lo cual el filme deja de ser un buen entretenimiento y nos pone a pensar sobre las relaciones entre ficción y realidad, planteado como una disyuntiva ética al final del filme.

En las secuencias siguientes veremos esta idea encarnada en las relaciones que Tom Baxter, como personaje de ficción, establece con la realidad de Cecilia, pero tratando de vivir con las reglas de la ficción. Después, veremos a Cecilia que, de la mano de Tom, se interna en la pantalla para vivir la ficción, pero con las reglas de la realidad. Lo cual denotará en varias escenas memorables del filme que realidad (hechos) y ficción (posibilidades) se necesitan mutuamente, pero conservando su distancia, para tener posibilidades de creación. Tom requiere la realidad para no estar subordinado solo al arco dramático establecido por la historia que se repite todos los días en la pantalla; y Cecilia requiere de la ficción, para creer que puede vivir de otra manera a cómo de hecho ya lo hace. Pero si no conservan esa distancia la vida pierde sentido porque no hay posibilidad de la libertad. Por ejemplo, Tom quiere vivir con Cecilia una aventura romántica y cree que con el dinero que tiene puede pagar, pero resulta que es de utilería, que puede subirse a un coche y este andará, pero no sabe cómo prenderlo.

El punto central será cuando el actor que interpretaba al personaje de Tom, Gil Shepherd (Jeff Daniels), preocupado que su creación se encuentre fuera del control de la pantalla y afecte su carrera buscará convencer a Tom de regresar a la pantalla. Actor y personaje se encuentran con Cecilia discutiendo que el lugar de Tom es la pantalla porque no es real. A lo cual Tom contesta que puede aprender a ser real. Así, en las secuencias siguientes, Tom intentará aprender a ser real: en una Iglesia hace la analogía de Dios con el guionista, en un burdel da un discurso sobre el milagro de la vida y el amor fiel a Cecilia, pelea con Monk de modo honesto y valiente porque así está escrito en su personaje, pero Monk lo traiciona dándole un golpe bajo, a lo cual, sin embargo, Tom no sale lastimado, pues dice “es una de las ventajas de ser imaginario”. Es más, Tom cree que puede hacer que Cecilia, como realidad, viva en su mundo de ficción y se la lleva a la pantalla, provocando que los personajes del filme se salgan de su papel habitual.

Tom ¿ha aprendido a ser real? y Cecilia ¿qué ha aprendido de esta Odisea? Al final del filme, entre las butacas de la sala de cine, Tom y Gil, con Cecilia en medio, se disputan el amor de ella. En esta discusión la relación ficción y realidad aparece como una disyuntiva ética para el sentido de la vida de Cecilia. Gil invalida las pretensiones de Tom al decirle que él es su

creación y que además es ficticio. Ante lo cual Tom replica, que en realidad es él quien ha creado la fama de Gil (el tema de quién crea a quién, si el actor al personaje o viceversa) y que siendo ficticio posee todas las perfecciones del carácter moral de la persona de la que Cecilia está enamorada. Cecilia debe decidir, entre dos amores, el de la ficción –el personaje de Tom Baxter– o el de la realidad –la persona de Gil Shepherd–. El triste desenlace es que decide por Gil, creyendo que su realidad se identifica con el carácter moral del personaje de Tom. Este será su error, pues Gil logra su cometido de que Tom regrese a la pantalla, salvar su carrera y mintiéndole a Cecilia, parte sin despedirse a seguir con su vida, ella se queda sola con la ensoñación de las imágenes en pantalla de un nuevo filme.

¿Qué nos ha enseñado el cine sobre ser reales en *La rosa púrpura del Cairo*? Que la realidad tiene dos dimensiones: una natural, por decirlo así, el hecho de que Gil es una persona y Tom un personaje, y que no está sujeta a nuestra voluntad; y otra moral, que depende de las decisiones y la historia que conformamos en nuestros propios hábitos. Tom era el carácter virtuoso pero desligado de un tiempo y espacio concreto, y Gil era un mentiroso aprovechado que aparentaba ese carácter. Es decir, la ficción cinematográfica nos pone en relación con la posibilidad de creer que es posible un carácter moral que constituye diversos modos de vida en el futuro pero que para ser efectivamente real deben ser elegidos y llevados a cabo por la persona, en su propio tiempo, lo que no hizo Gil y que Cecilia creyó que lo era por confundir la ficción y la realidad sin mantener su sana distancia. Aun así, el efecto edificante del cine en Cecilia fue que comprendió que otro mundo es posible, pero, que no es fácil llevarlo a cabo, su ensoñación final podría quedar abierta a la interpretación: evasión, anhelo, o creencia fiel de que es posible un nuevo mundo; lo importante de su historia no fueron los tristes hechos sino la transformación de su vida interior y esto, creo, es el valor del cine como ilusión verdadera.

3.2 Magia a la luz de la luna: segunda decisión de una ética del porvenir ¿Es el amor una ilusión verdadera?

Esta relación entre ficción y realidad que se da en y a través del cine como perspectiva de vida –en donde, ante un mundo que parece en sí mismo indiferente y amenazador, la magia del cine, de la ilusión cinematográfica, nos sitúa en el amor como única razón o posibilidad de abrazar la vida con sentido– ha sido un eje que cruza toda la obra fílmica de Woody Allen, que si bien en diversas de sus obras la respuesta queda abierta, o algunos de

los personajes no logran abrazar el amor, como hemos expuesto en *La rosa púrpura del Cairo*, nos atreveríamos a decir que desde *Hannah y sus hermanas*, y en sus filmes de los últimos diez años se denota con mayor claridad esta constante: aunque no existan razones suficientes para argumentar sobre la existencia del amor, del porque debiéramos elegirlo o no, sin embargo, es la única posibilidad verdadera que resiste todas las críticas. Y es así, porque solo se puede comprender mediante una ilusión o una ficción, porque como hemos explicado, el tiempo y el movimiento del amor trascienden todo referente espacial. Como diría Kierkegaard:

Si la infatuada sagacidad, que se jacta de no dejarse engañar, tuviese razón cuando afirma que no debe creerse nada que no se vea con los ojos de la carne, entonces en lo que primeramente habría que dejar de creer sería en el amor. Y si se hiciese tal cosa, precisamente por el temor a ser engañado, ¿acaso no estaría uno engañado? Pues de seguro hay muchas maneras de ser engañado: uno puede ser engañado creyendo lo falso, pero también puede muy bien ser engañado no creyendo lo verdadero; a uno le pueden engañar las apariencias, pero también es engañado por esa apariencia de sagacidad, esa halagüeña presunción que se considera completamente asegurada contra todo engaño.²¹

Esto es lo que sucede en el filme de *Magia a la luz de la luna* (*Magic in the Moonlight*, 2014), en el cual la magia del cine es hacernos creer sobre la verdad del amor, que no se puede demostrar por ninguna de esas vías, sino solo por su presencia en el acto de acontecer con la forma de una ilusión. Porque, como hemos mencionado, la naturaleza de la ilusión no es ser una mentira, sino suspender nuestras certezas inmediatas para plantearnos la posibilidad del amor, la cual solo será real si elegimos creer que es posible en el “aquí y el ahora”. Esto no garantiza que se lleve a cabo como tal, pero sí abre nuestra mente, afectos y motivaciones hacia ese camino como un horizonte abierto de infinitas posibilidades.

Por ello la magia del amor, por decirlo de alguna forma, es vivir no como alguien que tiene en sí mismo el poder egocéntrico, moderno y cartesiano, de todas las explicaciones y las razones, es decir como un yo, sino vivir aceptando que la verdad de nosotros mismos se manifiesta y revela en la medida en que nos liberamos del ego y nos aceptamos en la vulnerabilidad y contingencia del amor del otro. La magia del amor es saberse necesitado de ser amado, saberse un tú y no un yo, y simultáneamente amar es reconocerse como tal ante el otro, por lo que el otro se sabe también necesitado del amor.

²¹ Søren A. Kierkegaard, *Las obras del amor*. Tr. Demetrio Gutiérrez Rivero (Salamanca: Sígueme, 2006), 21.

Así, el amor no se subordina ni a un sujeto ni a otro, sino que acontece entre los dos dándole un sentido al tiempo como historia y trascendiendo el carácter efímero del tiempo en el que acontece. Esto depende de que cada uno se elija a sí mismo como amado y amante a la vez; sin la suspensión que provoca la ilusión, la seducción, sobre las certezas de la inmediatez o las certezas de nuestras soberbias, el amor queda en un mundo oculto. Por ello, tan malo es engañarse sobre creer en un amor falso, pero es peor engañarse a sí mismo ante un amor verdadero, pues como dice el mismo Kierkegaard “engañarse a sí mismo en el amor es lo más espantoso que puede ocurrir, constituye una pérdida eterna, de la que no se compensa uno ni en el tiempo ni en la eternidad.”²²

En el filme este es el caso del encuentro y el arco dramático que se desarrolla entre los dos personajes principales: el escéptico y ególatra ilusionista inglés Stanley Crawford (Colin Firth) y la joven, estafadora espiritista norteamericana, Sophie Baker (Emma Stone). Woody Allen construye magistralmente el paralelismo del carácter entre ambos personajes con el desarrollo del tema en el arco dramático. Tanto el filme como los personajes pasan de un escepticismo e incredulidad en el amor a creer y elegir el amor gracias al juego de la ilusión cinematográfica. Todo ello ambientado con la magnífica fotografía de la Costa Azul, cerca de Provence, en Francia, en el tiempo entre guerras, más concreto, en el año 1928, cuando la desesperanza y el escepticismo sobre la civilización europea y sus grandes valores, así como la insatisfacción de progreso prometido por la ciencia positivista, eran el espíritu común de los tiempos. Por ello, se buscaban vías alternas de comprensión a la verdad que se consideraban ilusiones o mentiras: como el psicoanálisis –el anfitrión de la casa de los Catledge donde se lleva a cabo el encuentro entre Stanley y Sophie es psicoanalista–, el espiritismo, o el ilusionismo. Esto lo expresa irónicamente Stanley cuando su amigo Burkan (Simon Mc Burney) le comenta que para desenmascarar a la espiritista han pedido la presencia de los científicos, y Stanley comenta: “¿no saben que los científicos son los más fáciles de engañar?”²³

El filme es un juego entre diversos tipos de engaños e ilusiones, pero que terminan por hacer que tanto Stanley como Sophie se desengañen sobre sus propios poderes que los mantienen incrédulos sobre la posibilidad de un amor verdadero. Stanley del poder de su lógica y racionalidad, y Sophie de sus poderes de seducción femenina, terminando por elegirse en el amor

²² Kierkegaard, *Las obras del amor*, 21-22.

²³ Cfr. Woody Allen (dir.), *Magia a la luz de la luna (Magic in the Moonlight)* (EEUU: Sony Picture Classics, 2014).

que se ha dado entre ellos. Ambos son expertos engañadores, pues cada uno se dedica a ofrecer a otros las ilusiones en las que ellos mismos no creen. Stanley lo hace por el arte mismo del engaño que satisface su propio ego, a su yo que cree saberlo todo y controlarlo todo. Sophie lo hace por razones de negocio y para salir de su condición social, en donde además su madre es su agente de ventas.

Lo interesante es que su encuentro se da dentro del juego de otro engaño, porque Stanley conocerá a Sophie en la casa de los Catledge, seducido por el desafío que le propone su amigo de la infancia Burkan para desenmascarar a Sophie, en la sesión espiritista. Pero, en realidad, Burkan, en previo acuerdo con Sophie, lo que pretende es que Stanley se dé cuenta de que no es tan poderoso, como una especie de venganza juvenil por la envidia que le tenía, lo que se manifiesta en el desenlace del filme.

Cada uno de los personajes intenta engañar al otro y desenmascararlo, como si fuera una guerra entre magos e ilusionistas por ser el mejor de ellos. Sin embargo, el único acto de magia real que se sucede en el filme es el amor entre Stanley y Sophie, el cual era una ilusión, una utopía, una imposibilidad para ambos, que termina por ser lo único razonablemente verdadero, aunque no haya ninguna razón que lo demuestre, pues ha acontecido en su propio juego. Pues el que no creyeran en el amor, no quiere decir que no lo desearan; por lo cual, cuando acontece de verdad, como les sucede a ambos, sería un suicido espiritual no elegirlo o al menos no intentarlo.

¿Cómo se desarrolla este juego de engaños e ilusiones, como lo son las imágenes cinematográficas, que logran desengañar a unos incrédulos y los llevan a elegir el amor de verdad? Este juego de engaños y seducciones entre lo real y lo aparente en relación al amor es un juego entre nuestros deseos y tendencias íntimas pero que el mundo exterior parece no satisfacer o contradecir. Esta contradicción, en general, se refiere siempre al enfrentamiento entre nuestro deseo de durar, de inmortalidad, y el hecho de la muerte. Como dice Stanley a su amigo Burkan: “todos deseamos que aparezca alguien con superpoderes, pero el único superpoder que aparece seguro, usa bata negra.”²⁴

Esta condición humana se manifiesta en todas las dimensiones de la propia existencia, en el caso del amor –que es el fondo del problema de Stanley– entre el deseo de un amor eterno y el hecho de la pérdida del mismo; ya sea por las decisiones de las personas de no ser fieles y honestas, o por la muerte misma. Estas dos contradicciones se concentran en el caso de los Catledge, y es la razón por la cual han pedido la presencia de Sophie con sus

²⁴ Allen (dir.), *Magia a la luz de la luna*, 15:58.

supuestos poderes espiritistas de contactarse con el mundo oculto del espíritu y de los muertos, pues la señora Catledge (Jackie Weaver) ha perdido a su esposo, y como dice en una de las escenas: “¿cómo puede ser que todo lo que es, es lo que vemos? Que pensamiento tan desconsolador (...) ¿Por qué Dios se habría tomado tanto trabajo si todo se convierte en nada?”²⁵ Pero no solo eso, una vez que se lleva a cabo la sesión, la señora Catledge, quiere saber también si ella fue la única a la que amo, que nunca le fue infiel.

El deseo de inmortalidad y el amor eterno, son los mayores deseos del espíritu humano, pero ante los hechos pareciera ser que ni una ni otra es posible. No hay manera de dar una respuesta contundente que resuelva esta contradicción, y más bien es una situación ante la cual, como decía Viktor Frankl, debemos elegir si creemos que es posible o si creemos que no lo es. Esta elección fundamental no es entre una opción u otra, un objeto u otro, sino entre un modo de vivir creyendo que la vida tiene un sentido, una continuidad, una duración para siempre o vivir sin creerlo y remitirse a la frialdad de los hechos. Como le dice Sophie a Stanley, en repetidas ocasiones y, sobre todo al final del filme, parafraseando a Nietzsche: necesitamos las ilusiones para vivir.

La vida y el amor son como actos de magia, cuando entramos al espectáculo, aunque sabemos que los actos imposibles que aparecen ante nosotros son trucos, el no saber los trucos y no pretenderlo, permite que suspendamos nuestra subordinación a los hechos y creamos por un momento que eso es realmente posible. Pero si pretendemos sabernos todos los trucos el espectáculo de magia pierde su sentido y, al final del día, es una falsa pretensión. Si vivimos o amamos creyendo que nos sabemos todos sus trucos y que no hay nada más que lo que se ve, el amor y la vida pierden su sentido. Mientras el misterio de la vida y el amor permanecen como algo oculto ante nuestros propios poderes sus posibilidades siguen siendo razonables, creíbles y elegibles, pero una vez que no lo fueran, no habría nada que elegir, porque todo estaría dado inmediatamente.

Esto es lo que pasa con el personaje de Stanley quien, al parecer por un amor perdido en su pasado, ha decidido vivir sin creer más en las posibilidades del mismo. No cree en nada más allá que lo que le dicen los hechos, la racionalidad y su sentido común, no hay más verdad que ello y cree saber todos los trucos. En el fondo, lo que Stanley no quiere aceptar es esta condición humana de la que hemos hablado, de que, que como decía Kierkegaard, somos una tensión dinámica entre lo finito y lo infinito, entre lo necesario y lo posible.

²⁵ Cfr. Allen (dir.), *Magia a la luz de la luna*, 21:07.

Stanley no cree más en esta condición y se resigna a lo finito y lo necesario. Pero es esta soberbia la que lo seduce y lo hace entrar en el engaño de Burkan, motivando el encuentro con Sophie. Porque Burkan después de exponerle como si fuera verdad que él ha tratado de descubrir los trucos de Sophie, pero no ha podido, le dice que ha llegado a dudar de que a lo mejor es verdad que hay ese mundo oculto y que sus poderes son reales, a lo cual Stanley responde iracundo: “nada es verdad, todo es falso, del espiritismo al Vaticano (...) No sé a quién odio más, a los que usan trucos simples para engañar a los inocentes o a los inocentes que merecen lo que tienen por estúpidos.”²⁶

El desafío de Stanley es querer seguir teniendo razón, pero con el deseo de no tenerlo en el fondo. Hay en el personaje una contradicción interna, confirmada por el psicoanalista, el yerno de la señora Catledge (Jeremy Shamos), y traducida en estar obsesionado con la mortalidad. Por lo mismo, Stanley no cree en nada, pero no se dejará engañar con pensamientos infantiles. El juego, entonces, en el que se encontrará con Sophie se dará entre lo que pensamos que debemos creer en función de nuestras certezas y las posibilidades que pueden ocultarse aún no develadas o incluso novedosas que se descubren, no por los hechos, sino por aceptar que la certeza no es la última fuente de verdad.

Para ello lo que sucede en el filme, es como diría Kierkegaard: que Stanley es engañado, pero para descubrir la verdad.²⁷ Se engaña sobre la verdad de su condición humana en la que, a pesar de la contradicción existencial, la vida tiene sentido si elegimos vivir asumiendo esa vulnerabilidad de que no tenemos en nuestras manos el poder sobre la realidad y nos permitimos estar abiertos a posibilidades, en relación con la confianza a la que nos invita el modo de vida de otra persona. Esto no lo acepta Stanley y cree tener todas las razones para decirlo; por ello no cree en un mundo oculto del espíritu, ni cree que Sophie tenga los poderes que presume. Como lo dice en el filme: “no hay un mundo espiritual y si lo hubiera no sería una pequeña gitana americana la bendecida para conocerlo”²⁸.

Stanley cree estar en la verdad, que en realidad no lo es, al no creer en la condición existencial, que de hecho es la verdad; así se engaña sobre la verdad. Para salir de este engaño y asumir la verdad de su condición humana,

²⁶ Cfr. Allen (dir.), *Magia a la luz de la luna*.

²⁷ Esto lo explica Kierkegaard como el principio de la comunicación indirecta, la cual he tratado en otros textos. Cfr. Rafael García Pavón, *El problema de la comunicación en Søren A. Kierkegaard. El debate con Hegel en El concepto de la angustia* (Roma: IF Press-SIEK, 2012), 165-168.

²⁸ Allen (dir.), *Magia a la luz de la luna*, 13:17

tendrá que experimentar, como si fuera real, la posibilidad de ese mundo oculto y será en ese proceso, en esa acción, donde podrá tener la posibilidad de desengañarse. Es decir, de darse cuenta que hay la posibilidad de elegir entre esos dos modos de vida y que no tiene todas las cartas en la mano. La ilusión no es como tal una mentira o una simulación, es la presencia de la realidad en su modo de posibilidad, y esto es lo que Stanley se niega a aceptar, que los hechos puedan ser de otra manera.

En este sentido, decir que el amor eterno es una ilusión no implica necesariamente que sea falso o que no pueda existir; lo único que indica es que es posible, y que su existencia no depende de ninguna condición ya de hecho, sino que requiere la elección de una persona para convertirse en una realidad que esté porvenir y no en un sueño de ocasión. Creer en esto significa saberse abierto y dispuesto a recibir lo que la realidad nos pueda revelar en su acontecer, y es esto a lo que Stanley no está dispuesto, por eso se engaña sobre el amor porque simplemente no considera la dimensión de lo posible en lo real.

El engaño para la verdad, que Sophie le provoca a Stanley, inicia cuando le hace creer que sabe cuestiones de su intimidad y de su vida pasada, imposibles de saber por ella misma –al final sabemos que Burkan le proporcionaba esa información– y antes que él la desenmascare, ella lo pone en evidencia como la persona detrás del gran ilusionista Wei Ling Soo. Ante esto, Stanley la desafía soberbiamente, diciéndole que puede replicar todos sus trucos, pero lo que no dejará dormir a Stanley y lo pondrá en el camino de la duda de sus propias certezas será lo que Sophie le contesta: “no lo dudo, usted es genial, pero el que los pueda duplicar no prueba que no sean reales”²⁹.

Stanley empieza a dudar de sus certezas, representado en las noches que no puede dormir con la 7ª Sinfonía de Beethoven, misma que se escuchaba cuando él realizaba sus actos de ilusionismo al inicio del filme, indicando el momento en que es posible que la magia acontezca. La duda sobre las propias certezas que nos engañan, provocada, a su vez, por un engaño –el estar ante una realidad que no cuadra en ellas– moviliza el interior de Stanley y del espectador. Abre su reflexión con el deseo de empezar a plantearse que es posible que eso sea real, y si es así, el mundo que parecía frío o cruel y sin mayor sentido que la indiferencia de sus hechos, aparecería con nuevos significados, como lleno de posibilidades, pues como dice en uno de sus diálogos con los Catledge “todo nuestro concepto de realidad cambiaría, pero sería a su vez muy esperanzador”.

²⁹ Allen (dir.) *Magia a la luz de la luna*, 30:44

Stanley decide seguir el impulso de ese movimiento interno, que aún no sabemos de qué se trata en concreto, pero a través de la magia de la imagen cinematográfica, nos damos cuenta que se trata del amor como una relación que traspasa y trasciende los propios prejuicios de uno hacia otro, abriendo la posibilidad a darle crédito al otro como alguien que tiene algo real que ofrecer como un ámbito de posibilidades.

Esto inicia cuando Stanley invita a Sophie a visitar en Provence a su tía Vanessa (Eileen Atkins). El movimiento se desarrolla en tres escenas fundamentales que marcan el viaje de ida y de regreso con la tía: primero, cuando llegan al restaurante de camino a casa de la tía; segundo, cuando están en la casa de la tía Vanessa; y, tercero, cuando debido a la lluvia y al auto descompuesto, deben refugiarse dentro de un observatorio, siendo esta escena la que da nombre al filme. Estas tres escenas son imágenes cinematográficas que denotan el movimiento, no de los objetos, sino de la relación de enamoramiento entre los dos personajes, prácticamente creando la magia a la luz de la luna.

La magia a la luz de la luna es la apertura de cada uno de los personajes al otro, más allá de sus prejuicios o sus desafíos; haciéndose uno al otro interesante pues manifiestan que lo que son es algo oculto, paradójicamente, que no puede verse; y es en esa disposición que su relación es la presencia de una apertura radical, a cambiar completamente la visión del mundo y verse ante un mundo posible con valor por la relación que han establecido.

En la primera escena que consta de dos secuencias –cuando van en el auto hacia Provence y cuando comen en un restaurante del camino–, el diálogo que se entabla entre ellos adquiere el tono de una confesión personal de Stanley y de una sorpresa ante la seducción de Sophie. Ella le plantea dentro del juego del coqueteo, es decir, de hacerse más interesante para él, que seguro él estaría feliz de que ella fuera un fraude porque así probaría que tiene razón. La respuesta de Stanley es inesperada para ella; por lo que la oposición entre ellos empieza a convertirse en atracción. Stanley le responde que él es un hombre racional y que todo lo demás es locura, pero que es “al revés, si supiera cuánto deseo que no sea una impostora. Admitir la verdad y estar equivocado (...) la inteligencia no debe desesperarse sino mejorarse”³⁰. En este momento los dos han quedado de algún modo desarmados porque se manifiestan ante el otro, no en relación de la arrogancia de Stanley o la seducción de Sophie. En este momento Sophie no tiene más que decir o hacer y Stanley aparece como un hombre que sufre, inseguro y vulnerable, es decir humano.

³⁰ Allen (dir.), *Magia a la luz de la luna*.

De hecho, esta deconstrucción interna de Stanley inició antes del viaje cuando ante el desafío que le lanzó a Sophie de que podría replicar todos sus trucos, que nadie lo había engañado, ella le echó en cara que probablemente esa fue la causa por la que Jenny –su amor perdido y motivo de su pedantería– lo abandonó. Ante las dudas internas que ponen en el claroscuro la máscara con la que Stanley ha ocultado su implicación y posible culpa o responsabilidad en la pérdida del amor de Jenny, disuelven y destrozan las certezas, y ponen a Stanley frente al espejo de su propia humanidad.

Esto quiere decir que aparece el tiempo pasado con sus posibilidades perdidas, los hechos no cambian, Jenny no regresará, pero las posibilidades que en su momento configuraban la situación en la que Stanley decidió y Jenny lo abandono, vuelven como tales, como una situación posible de nuevo. Esto es a lo que Tarkovski se refería cuando dice que en el cine se puede recuperar el tiempo perdido, ese tiempo, como en la historia del filme que se fugó y por lo que aún no ha sido vivido. Y, aunque Stanley no lo reconozca, es en su relación con Sophie que ese tiempo perdido se está haciendo presente, ya no como hecho pasado sino como un futuro de nuevo; estamos viendo el movimiento de la posibilidad de reconciliarse consigo mismo, lo cual sucederá cuando se atreva a volver a creer en la vida oculta del amor.

En la segunda escena, en la que llegan a la casa de su tía Vanessa, este movimiento de apertura-arrepentimiento de Stanley, se manifiesta con toda su fuerza hasta llevarlo, en ese impulso, en creer con certeza que la ilusión, que los poderes de Sophie son reales y que existe un mundo espiritual de verdad –aunque sabemos que no lo es. La verdad que se manifiesta es el amor y ahí es donde Stanley tendrá que elegir, no entre un mundo oculto o no, sino entre creer que es posible de nuevo el amor o no.

Esta contundencia del movimiento se da porque Stanley desafía de nuevo a Sophie y le pide que si es tan vidente que le diga algo de su propia tía a quien no ha visto nunca. Evidentemente Sophie requiere datos concretos del pasado de la tía, porque si fueran datos comunes o lugares comunes Stanley no lo creería; tiene que ser algo que sea totalmente imposible de saber y que su lógica no pueda comprender. Astutamente, Sophie pide, antes de responder, llamar por teléfono, después sabremos que es a Burkan a quien llama y es quien le da la información que necesita. Pero en el lapso en que ella se va a hablar por teléfono, Stanley entabla un diálogo con su tía que pone de manifiesto la condición humana que Stanley rechaza ante sus propios ojos.

Stanley le confiesa a su tía que está más confundido que nunca, que entre más la mira más se confunde, “¿Podría ser real?” claro, su tía, le dice que es real, pero el amor, no ese mundo oculto que Stanley busca desesperadamente. Por ello lo ironiza diciéndole, con la sabiduría femenina de los años, que él no sabe de amor romántico porque eso lo uniría a la raza humana. Sin embargo, Stanley no capta la indirecta de la tía, sigue obsesionado por la realidad de ese mundo espiritual, que como lo dice en la película “si fuera real disiparía la nube que me persigue de la infancia”³¹. Pero no se ha dado cuenta que lo que es real es el amor que está aconteciendo. En el segundo momento del diálogo, Stanley acepta que por fin está cuestionando su sentido común, a lo que la tía, de nuevo con sutileza, le hace ver que si se considerara más humano se daría cuenta que nunca puede estar tan seguro, porque al final del día nunca tenemos del todo una certeza absoluta, somos seres limitados.

En este momento de la historia, Stanley ya no solo confiesa tener dudas, sino que sabe que las certezas por las que ha vivido han sido una forma de no asumir la condición humana, en la que siempre hay un horizonte de posibilidades abierto que configura parte de nuestras capacidades, pero, sobre todo, de nuestro modo de ser.

Él no quiere aceptar la limitación de su humanidad ante el acontecer de lo real, su vulnerabilidad; pero no le queda más que aceptarlo con emoción, esperanza y con una mirada de liberación, cuando al regresar Sophie del teléfono, describe el amor pasado de la tía Vanessa. En este momento, Stanley se siente liberado y motivado a nuevas posibilidades de la vida ante la certeza que Sophie le ha traído, paradójicamente, con la ilusión, de que este mundo no se reduce a lo racional y no es predecible.

Finalmente, en la tercera escena y a mí parecer la más importante, es cuando, después de esta euforia, se descomponen el auto en medio de la lluvia y se refugian del chubasco en un observatorio que se encontraba cerca. La entrada al observatorio podría ser análoga a cuando entramos al cine o cuando entramos a un lugar en donde todo se suspende y se puede hablar y sentir con la verdad, sin mediación de la sociedad, de la inmediatez, de los prejuicios. Es un espacio que cinematográficamente juega el papel de manifestar la apertura interna de los personajes.

Aquí Stanley ya no es el pedante arrogante que todo lo controla y Sophie ya no se esconde detrás de su seducción. Se encuentran frente a frente, el uno al otro y con el universo, sin el supuesto don de Sophie y sin el supuesto concepto de realidad de Stanley, aceptando su vulnerabilidad

³¹ Allen (dir.) *Magia a la luz de la luna*.

mutua, en el frío, el cansancio, y las incertidumbres, en una palabra, como seres humanos desnudados en su singularidad.

El movimiento del que hemos hablado en las dos escenas anteriores ha pasado de la simple confesión y deconstrucción de sus supuestos poderes, a la disposición de aceptar y de recibir lo que el otro, el mundo y el universo tienen que ofrecer con sus posibilidades ocultas. De ahí, que la imagen fundamental de la película es cuando en el silencio en que se ha terminado la lluvia, pueden abrir el techo del observatorio a través del cual apunta un gran telescopio, en ese ángulo de cámara los rostros de ambos ven el horizonte de estrellas con la luna en el fondo. Es una metáfora de la propia apertura interna de los personajes, en donde él le confiesa que, gracias a lo que le ha hecho descubrir, la vida le aparece con mayor misterio, con más magia, y no solo con la aburrida tragedia de la realidad. Ante ese misterio infinito, que es también el del amor, Stanley le cuenta a Sophie de cómo, cuando era niño, venía a este lugar, ante lo cual ella le pregunta “¿qué es lo que te parece tan amenazador del universo?”, lo cual, indirectamente, es como decir ¿qué es lo que te parece tan amenazador del amor? Stanley le responde: “el tamaño”, podríamos decir no solo en el espacio físico, sino en el horizonte espiritual, porque es infinito. Sophie lo contradice, porque a ella le parece romántico. Ella está confesando su amor indirectamente, y da ese paso que si Stanley pusiera mayor atención en el momento sabría que están enamorados, pero Stanley aún necesita un empujón mayor.

De hecho, es este momento, en donde las posibilidades del amor perdido, se hacen presentes como futuras de nuevo ante la confesión de Sophie, Stanley puede dar el paso de nuevo y elegir creer en el amor que se ha producido en la magia a la luz de la luna, pero Stanley aún no se da cuenta del todo.

Y es que el punto en la relación de los personajes en este momento es que se han hecho presentes sus historias completas, en este momento el pasado de cada uno dejó de ser una carga pesada de los hechos que no podemos cambiar, y se convirtieron en posibilidades futuras. El futuro dejó de ser una utopía que nunca se alcanzará, y se convirtió en un porvenir presente e inmediato.

En esta imagen, viendo los dos al universo, a la luz de la luna, desde la apertura del observatorio, es como si el tiempo de cada uno de ellos se hiciera uno solo y se sincronizaran. Ahí existe algo que es oculto, pero que es real y verdadero, la temporalidad de cada uno como la densidad de sus sentidos de vida rotos, que ahora pueden cobrar continuidad de nuevo y reconciliarse consigo mismos, este es el campo del amor, pues como dice

Kierkegaard: “que es otra cosa que une lo eterno con lo temporal, sino el amor”³².

Sin embargo, a pesar de este momento mágico, Stanley aún no lo elige, parece que está a punto de perder de nuevo el tiempo, necesita una sacudida mayor. De todos modos, el movimiento ya ha hecho efecto en Stanley, la ilusión ha provocado en él un cambio, pues ahora empieza a disfrutar las flores, la realidad frente a sí mismo, ve a Sophie como la que le trajo todo lo bueno a su vida, el volver a creer que algo tiene sentido.

Tanto es así que organiza una conferencia de prensa para aceptar públicamente que Sophie es un milagro y que él ha estado equivocado todo este tiempo. Stanley, aún tiene un instante de arrogancia que no lo ha terminado de deconstruir, pues la presentación pública lo hace ver a él como alguien auténtico y verdadero, pero no termina de darse cuenta que hay algo más importante que ello: saberse amado. Por eso el reclamo de Sophie en una cena baile de gala posterior, en la cual, vestida con sus mayores atractivos, le pregunta directamente a Stanley de qué opina de ella como mujer, y él le contesta que nunca la ha visto como mujer, ante lo cual furiosa Sophie lo deja, él se siente orgulloso y avergonzado a la vez.

En cierta forma, la seducción de Sophie ha logrado determinar en Stanley reconsiderar su tiempo, su forma de ser, y a tener la disposición de estar más abierto y dispuesto a recibir algo del mundo y de otros; lo que no puede controlar con su sentido común, con su razón y su lógica. Este momento de descubrir idealmente las posibilidades de ser, que es el efecto de la seducción, no implica por ello que la persona viva ya de hecho en relación a este porvenir, requiere, como dice Kierkegaard, dar el salto de vislumbrarlo a elegir creerlo aquí y ahora, en otras palabras, lo que Sophie le reclama a Stanley es que no ha dado ese paso en relación con ella que es una mujer concreta.

El salto lo dará Stanley después de salir de la ilusión, con lo cual, aunque el carácter ficticio de la ilusión se termine o se descubra, su cometido se ha cumplido, hacer presente una realidad posible que ahora es tarea del que la ha experimentado. Es como cuando salimos del cine, la ilusión terminó como tal, pero la realidad de las posibilidades presentadas son tarea de nuestra libertad para el propio tiempo.

Stanley requiere para el salto, como decíamos, una sacudida mayor de la ensoñación en la que ha entrado su espíritu, requiere comprender como real esta deconstrucción existencial de la razón para darse cuenta, como decía Pascal, que hay razones del corazón que la razón no entiende. Esto se

³² Kierkegaard, *Las obras del amor*, 22.

denota en las dos escenas finales, la escena cuando su tía se enferma y está al borde de la muerte, y al final del filme cuando delibera con la tía sobre el amor de Sophie.

En la primera secuencia, después de la conferencia de prensa, le avisan a Stanley que su querida tía ha enfermado y está al borde de la muerte. En este momento Stanley se queda solo consigo mismo y ante la recomendación del yerno de la señora Catledge, de que podría rezar y de que si su tía muere al menos será reconfortante que Sophie la contacte, se pone a rezar. Pero es en este soliloquio consigo mismo que se da cuenta que no tiene una fe real, vuelve de algún modo a aflorar su ego y su necia racionalidad, pues se da cuenta del engaño de su amigo Burkan y la ilusión de los supuestos poderes de Sophie.

El intento de rezo de Stanley es significativo, porque al intentar creer y pedirle a Dios, en el que no ha creído hasta entonces, de que lo reconforte ante la posible muerte de su tía, reconociendo que no tiene las respuestas y que es probable que exista un plan mayor de la realidad que no comprende, se pone de forma personal ante la mayor imposibilidad de la existencia humana y ante el absurdo de su modo de rezar. Porque se pone frente a sí mismo la realidad de la muerte, con toda su fuerza, y que la fe no puede ser solo motivada por reconfortarse a sí mismo. Es absurda la idea de que no exista la muerte y es egoísta pensar que la fe cobra su sentido por una consolación, en ese momento se da cuenta que cayó en el engaño de Burkan y de la seducción de Sophie, por su propio ego de querer tener razón y de reconfortarse ante la muerte y el amor perdido.

Se podría pensar que Stanley volverá a ser el mismo que vimos al principio del filme, como si la ilusión de Sophie no hubiera finalmente cobrado ningún efecto real, pero es exactamente lo contrario, porque en la escena del rezo y en la escena inmediatamente posterior, donde le echa en cara a Sophie y a Burkan su engaño, ya no hay más ilusiones, todos están desenmascarados, pero algo se ha ganado, algo verdadero ha quedado, que la posibilidad del amor con Sophie no fue un sentimiento, una emoción o un pensamiento irreal, sino que sucedió en el ámbito de esa condición de apertura en su total vulnerabilidad.

Es en la escena final, donde de nuevo la tía de Stanley, recuperada y con el uso de su irónica sabiduría femenina, pone a Stanley en su lugar. Porque Stanley intenta encontrar todas las razones posibles para justificar porque el amor con Sophie no es real y si lo es con el de su pareja de esos momentos, Oliva. La tía con sabiduría socrática, aparentemente le da la razón a Stanley

de sus absurdas explicaciones y razones, pero así lo ironiza y lo hace que se dé cuenta por sí mismo que en realidad está enamorado de Sophie.

Esto quiere decir que las razones no son suficientes para saber si es o no es amor, sino que finalmente es una decisión personal, lo cual no quiere decir que no se deba razonar. Para decir que el amor de Sophie no era real, como decir que el de Olivia lo era, no hay razón o argumento alguno que implique una necesidad absoluta, tan pueden ser verdad unas como otras. Por ejemplo, empieza a justificar que Sophie hizo lo que hizo y que no es real por su condición social y sus intereses, en cambio, se dice a sí mismo que Olivia sí lo ama realmente, porque es una mujer educada, elegante y de una clase social acomodada; la tía al escucharlo, asiente repitiendo lo que ha dicho, y ahí es donde él mismo se da cuenta que no hay razón suficiente para el amor. Sin embargo, sigue pensando en Sophie, y esto finalmente desafía su intelecto, su razón. Su tía se lo confirma, pero le matiza: “lo que desafía es a tú razón”.

Ante ese callejón sin salida en el que la deliberación racional nos pone en las cuestiones de la libertad, se hace patente el efecto de la ilusión que ha vivido Stanley, y en nosotros con las imágenes cinematográficas: que se enamoró de Sophie, aunque le parezca irracional y lunático. Será, se pregunta Stanley que ¿la lógica es tonta? La lógica no, como le ha dicho la tía, sino su modo de ejercer la lógica, es él el tonto, no la razón, cuando lo que debe hacer es elegir si cree o no en la posibilidad del amor, así como de la inmortalidad o de Dios, aunque no pueda ser explicada o demostrada con cadenas lógicas.

No solo Sophie le hizo creer que hay algo más de lo aparente, sino que el amor es finalmente una elección en el tiempo que no se justifica por ninguna condición, hecho pasado o posibilidad lógica. El amor encuentra la justificación en sí mismo y solo hay una forma de saber si es real o no, eligiéndolo, en este caso Stanley, da el salto y decide declararse, a su manera, y con la dificultad que esto le acarrea, pues es una transfiguración de su modo de vivir hasta entonces, en el cual debe frente a Sophie sin razón alguna confesarle su amor y su necesidad de ser amado. Se da cuenta, como dice en el filme, que “cada uno debe encontrar una razón para abrazar la vida y Sophie es esa razón.”³³

Stanley, haciendo a un lado su ego, haciendo el esfuerzo de romper con la inercia de la máscara con la que ha vivido hasta entonces, se acerca a Sophie y a su manera le dice: “en algún lugar de tu oscuro y criminal corazón

³³ Allen (dir.), *Magia a la luz de la luna*.

te importo.”³⁴ Claro está que así dicho a Stanley le falta dar un paso más, porque la frase sigue siendo que a ella le importa, cuando la declaración de amor debiera ser al revés, te necesito porque a mí me importas. Es el cambio de haber sido un yo desde donde el mundo era controlado, a saberse alguien cuyo fundamento no es sí mismo, sino la necesidad sin justificación del amor, por ello finalmente el salto lo da cuando le dice que necesita llevarla a la luna bajo el observatorio.

Sophie lo abandona, y aparentemente, no se dará la relación, pero en la escena final de nuevo, Stanley en su soledad, expresa el salto definitivo: “había magia, porque desde la primera vez que la miré, sentí algo. Todo lo que buscaba era una señal”³⁵.

El filme termina de un modo feliz, porque en ese momento se escucha que alguien toca a la puerta –como lo era en las sesiones espiritistas cuando supuestamente el espíritu se hacía presente– Stanley sin pensarlo pregunta si es Sophie, pero no es un espíritu, es Sophie, de carne y hueso, que lo ha escuchado y ha respondido al amor que recíprocamente los ha encontrado, desnudado, desenmascarado, y amado a la luz de la luna.

Se ha cumplido el movimiento y acontecimiento del amor; y podemos decir, se ha cumplido lo que Kierkegaard, en su texto “El equilibrio entre lo ético y lo estético en la formación de la personalidad”, comenta: “muestra ante todo una mayor deferencia hacia la mujer; créeme, de ella viene la salvación, tan cierto como la perdición se debe al hombre”³⁶. Porque la mujer, representada, en este caso por Sophie y de algún modo por su tía Vanessa, encarna, como un ser concreto, la verdad de la ilusión del amor. Por ello es la condición para el salto de la posibilidad del amor en abstracto a elegirlo apasionadamente como realidad concreta.

4. *El cine creador de ilusiones verdaderas: la realidad de la temporalidad, hacia una ética del porvenir.*

A manera de conclusión, y con la ilustración de ambos filmes de Woody Allen, podemos decir que el cine, en su carácter creativo, genera imágenes con ese carácter ficticio y mítico, pero, sobre todo, ilusorio verdadero; donde la ilusión consiste en no ser realidades de hecho, pero,

³⁴ Allen (dir.), *Magia a la luz de la luna*.

³⁵ Allen (dir.), *Magia a la luz de la luna*.

³⁶ Kierkegaard, “El equilibrio entre lo estético y lo ético en la formación de la personalidad”, 189.

que su realidad está en las posibilidades que lo hacen posible creer que fue, es o será un hecho. Esta realidad, la de cómo emergen en el tiempo, permite tener un efecto sobre el espectador de carácter moral y le da su sentido de verdad al cine como arte. Porque cada espectador reduplica en su propio tiempo la realidad temporal de las imágenes en la medida en que cree en ellas mientras dura la película, en ese espacio de suspensión de reducir la creencia al hecho, aparecen nuevas posibilidades reales y una conciencia de que hay formas de elegir diferente a lo ya vivido o lo que falta por vivir. En ese sentido, estas ilusiones tienen un carácter real moral.

El cine entonces es un creador de ilusiones verdaderas, es decir, de posibilidades reales, aunque no sean hechos; pero, al presentarse en sus condiciones temporales, su realidad se comprende en la medida de creer en ellos y en ese sentido el cine es una ética del porvenir, un modo de comprender que el bien es la creación del tiempo que está por venir, sea en relación al pasado, al futuro o inclusive al sentido presente de lo que se mira.

El cine, al crear ilusiones, crea tiempo como manifestación de la realidad, como generación de la misma, y eso motiva al individuo a reduplicar y elegir de nuevo, por tanto, a creer; crear tiempo es dar la posibilidad de creer y creer es generar tiempo. Este creer que genera el tiempo es precisamente la realidad del amor que se resiste a identificarse con formas concretas de su expresión.

Esta es la perspectiva de ambos filmes, aunque el cine no se realice de hecho, sí produce un cambio de perspectiva en las posibilidades del pasado y del futuro para los personajes y por lo tanto les da al menos la posibilidad de creer o no, que ese tiempo se puede recobrar como un sentido de vida; más con aquellas realidades, como el amor, que no pueden ser reducidas a un modo de ejercerlo. La esperanza es que el cine como pensamiento pueda ser este modo de creación del tiempo ahí donde pareciera que ya no lo hay o que no puede haberlo, pues sin el tiempo como una duración la vida no tiene sentido de vivirse.

En los siguientes capítulos profundizaremos sobre los elementos que permiten al cine ser este pensamiento del tiempo que permite recuperar el tiempo perdido y con ello el sentido de una verdadera búsqueda de la verdad que permita a cada individuo participar de ella en el desarrollo de su singularidad, es decir como una tarea ética que está por venir.

II. LA FILOSOFÍA CINEMÁTICA COMO CONTEMPORANEIDAD: RECUPERAR EL TIEMPO PERDIDO ES RECOMENZAR EL TIEMPO.

Motto: “Cesca: Y veo una época para la vida, para la lujuria y la energía libre, del otro lado de las montañas y de los mares...en el tiempo, sé que es confuso, señora, lo sé...pero eso es lo que veo y no me engaño. Su alma es como la de Lázaro.”¹

1. Introducción.

El director Woody Allen ha afirmado en una entrevista a su biógrafo Eric Lax² que él no es ninguna suerte de intelectual y mucho menos de filósofo, famoso es su *gag* sobre los filósofos: “los intelectuales son como la mafia. Ellos solo se matan entre ellos”. Aunque no se considera a sí mismo algún teórico, intelectual o filósofo, sin embargo, no hay libro que se haya escrito sobre cine y filosofía en el cual no se le mencione, se haga referencia o se analice un filme del director norteamericano. Por ejemplo, el libro de Juan Antonio Rivera *Lo que Sócrates le diría a Woody Allen* o inclusive un análisis de la filosofía del humor en las películas del director como el de Vittorio Hölse *Filosofía del humor en las películas de Woody Allen*. Es cierto que el personaje mismo de Woody Allen tiene como característica esencial –y fuente de su humor– la propia disonancia entre las exigencias de las condiciones de vida y su reflexividad, que va desde los problemas morales, como en *Crímenes y pecados*, hasta sobre la naturaleza misma de la experiencia cinematográfica como en *La rosa púrpura del Cairo*, en las cuales por igual se cita a Sófocles o a Kierkegaard; o que los cuestionamientos sobre el sentido moral del universo, y que son recurrentes desde sus primeros filmes hasta los más recientes.

Lo que queremos decir, es que si bien el cineasta no es un filósofo y su obra no es un libro de filosofía, ni se considera como tal, sus filmes en su propio medio plantean, expresan e inquietan las preguntas filosóficas, podríamos decir que sus películas nos hacen pensar sobre cuestiones de carácter crítico, radical y universal, como hemos visto en el capítulo anterior.

¹ François Girard (dir.), *El violín rojo (Le violon rouge)* (Canadá: New Line International-Channel Four Films-Telefilm Canada y Sony Classical, 1998), 46:30-46:57.

² Eric Lax, *Woody Allen. A Biography* (New York: Vintage Books, 1992), 152.

Así, cobraría sentido la relación con Sócrates, para quien la filosofía, como amor a la sabiduría, era ese camino de reflexión y autoconocimiento mediante el cual podríamos comprender, primero que nada, el destino de nuestra alma y nuestro lugar en el cosmos, mediante la estructura dialógica de la pregunta y la respuesta. La filosofía es así amor a la sabiduría, no es la sabiduría misma, ni es solo conocimiento, sino la comprensión reflexiva del sentido de todo lo que es en relación a la propia existencia como una tarea que no acaba hasta la muerte y como la forma más excelsa de ser humano.

Podemos ver entonces que tanto la filosofía de Sócrates, en su carácter performativo³, como los filmes de Woody Allen, a diferencia de sus medios y formas, comparten una pasión: la de comprender la realidad y su sentido, de una forma viva y en la cual estemos implicados. Esto quiere decir que, de algún modo, los filmes poseen una manera de hacernos pensar sobre lo real que atrae a los filósofos para ejercer la propia filosofía, como en la experiencia de Stanley Cavell (en su libro *The World Viewed*) o como la de Deleuze o Badiou, al grado que John Mullarkey, en su obra *Refractions of Reality. Philosophy and the Moving Image*, comenta que la filosofía tiene una cierta envidia al cine, en parte por poder pensar los temas más álgidos, como el tiempo o el amor, de una forma afectiva e inmediata.

Sin embargo, parece que en general las relaciones de la filosofía con el cine se han reducido a una relación instrumental, de tal forma que el cine se ha vuelto un muy buen instrumento pedagógico o una buena ilustración de diferentes ideas o teorías filosóficas, como si el pensamiento solo pudiera tener la forma lógica y argumental de la filosofía, dejando el valor cognitivo y filosófico posible del cine en segundo plano. En general, ha habido una tendencia de la filosofía de ver en el filme un objeto de conocimiento que se puede categorizar sobre sus propios principios teóricos para forzar al filme a decir lo que la teoría pretende. En ambos casos se parte del presupuesto de que las imágenes son epistémicamente y ontológicamente inferiores al conocimiento filosófico o teórico, por lo cual se termina: o reduciendo la relación cine y filosofía a una instrumental –reduciendo toda la riqueza del fenómeno cinematográfico– o provocando un argumento circular, en el

³ El sentido de lo performativo lo tomo de Mullarkey, quien con esto sigue e interpreta el sentido que Deleuze le da al cine como imagen-movimiento e imagen-tiempo. El cine tiene solo una esencia procesual “Esto es, que son elementos de una realidad que está llegando a ser (*becoming-reality*) asegurando que ninguna propiedad del filme (emasacrada como el ‘Filme’ *per se*) pueda nunca ser aislada de su contexto más amplio y cambiante (...) Y este devenir del filme –su complejidad procesual– es su única esencia.” Mullarkey, *Refractions of Reality. Philosophy and the Moving Image*, 10.

cual se fuerza al filme a comprobar la teoría que de antemano se presupone verdadera⁴.

En ninguna de estas dos posturas se contempla que el filme mismo pueda ser una forma legítima de pensar filosófico. Como afirma Sinnerbrink, el modo de entender esta relación plantea diversos tipos de preguntas y de problemas filosóficos que podrían dividirse en dos: 1. la filosofía del cine, como una de análisis de la naturaleza del filme y de la experiencia cinematográfica y 2. como cine-filosofía o filosofía cinematográfica (*film-philosophy*) como una aproximación estética, autoreflexiva e interpretativa que ponen a la filosofía en diálogo con el cine como un modo alternativo de pensar⁵.

También John Mullarkey y Thomas Wartenberg⁶ sostienen en este sentido de que hay tres formas de comprenderlo: como filosofía del cine, filosofía a través del cine o como filosofía cinematográfica. En algunos pensadores esta relación se ha visto inclusive como negativa, en el sentido de que el filme, como una simulación de la realidad y con su carácter de reproductibilidad masiva, degrada en cierta medida el arte y su significado profundo, convirtiéndolo en entretenimiento de masas o ideología, como dirá Gilles Lipovetsky⁷.

Ciertamente como podemos decir que hay diferentes calidades de discurso, los hay también de filmes, y no podríamos decir que todos tienen una relación con la filosofía como la tienen las películas de Woody Allen; sin embargo, hay algo que converge entre las dos actividades en esa pasión por lo real, en la divergencia de su objeto y sus métodos, a partir de la cual se podría comprender la posibilidad de una filosofía cinematográfica, es decir, un pensar filosófico por los propios medios del cine.

La tesis de que el cine puede ser filosofía (*film as philosophy*) ha tenido sus defensores y detractores, y podría resumirse en lo que Thomas Wartenberg⁸ ha establecido en cuatro posiciones a favor o en contra de una

⁴ Cfr. Mullarkey, *Refractions of Reality. Philosophy and the Moving Image*, 3.

⁵ Cfr. Robert Sinnerbrink, *New Philosophies of Film. Thinking Images*. (London: Continuum, 2011), 7

⁶ Cfr. Mullarkey, *Refractions of Reality. Philosophy and the Moving Image*, 10-12. Cfr. Thomas E. Wartenberg, *Thinking on Screen. Film as Philosophy* (London: Routledge, 2007), Chap. 1, Kindle Iphone 6 plus.

⁷ Cfr. Gillés Lipovetsky y Jean Serroy, *La pantalla global: cultura mediática y cine en la era hipermoderna* (Barcelona: Anagrama, 2009).

⁸ Las 4 posiciones según Wartenberg son: 1. Posición extrema anti-filosofía cinematográfica: las películas solo pueden tener un valor heurístico o pedagógico para la filosofía, basado en una distinción epistémica de las empresas filosóficas y cinematográficas 2. Posición extrema pro-filosofía cinematográfica: el cine ofrece un medio equivalente a la filosofía,

filosofía cinematográfica; o, de igual forma, como Sinnerbrink las llama: la tesis sólida (*bold thesis*), la moderada (*moderate*), o la boyante (*bogus*)⁹. La tesis por la que ambos autores, y que nos parece más razonable en este trabajo, es la de forma moderada o la llamada moderada pro-filosofía cinematográfica. Esto significa que el cine puede ser un medio con propósitos filosóficos significativos con ciertos límites, pero que es una cuestión abierta y que no se puede prefijar de antemano. Por lo cual, para valorar la propuesta filosófica del cine como filosofía cinematográfica debe hacerse dándole prioridad al fenómeno particular del acontecer del filme, desarrollando una especie de razón crítica filmica en interpretaciones de cada filme en particular. Lo que significa que el acercamiento de la filosofía al cine es de modo interpretativo y no solo argumental en base a unas categorías fijadas de antemano, como dice Sinnerbrink: “nosotros solo podemos demostrar el que un filme pueda hacer una contribución filosófica ofreciendo interpretaciones filosóficas originales, estéticamente receptivas y hermenéuticamente defendibles de los filmes en cuestión”¹⁰; es decir, por medios interdisciplinarios, en la cual se haga un énfasis en el carácter performativo, socrático, de la filosofía¹¹.

Por lo tanto, esta relación interpretativa podría entenderse como lo que Gadamer ha presentado en sus obras *Verdad y método* y *La actualidad de lo bello* o Alfonso López Quintás en su *Estética de la creatividad*, obras en las cuales la interpretación es un acto de juego o de encuentro entre las posibilidades que cada ámbito –el cine y la filosofía– ofrece al otro de sentido para realizar su propia forma de ser. Esto hace que en el encuentro se da un lazo de valor o un acto de representación que une a esas dos realidades,

porque hay algo en el cine y la filosofía que los une. Como para Stephen Mullhall el cine está en condición de la filosofía al ser auto reflexiva 3. Posición moderada anti-filosofía cinematográfica: el cine sirve a la filosofía con ciertas limitaciones como contra argumentos, experimentos de pensamiento o nos hace reconsiderar algún punto, pero no pueden ofrecer argumentos. 4. Posición moderada pro-filosofía cinematográfica: ve el cine como un medio que puede ser usado con propósitos filosóficos significativos aunque está de acuerdo en que hay ciertos límites de lo que el cine puede hacer filosóficamente, es una cuestión abierta y cuya respuesta dependerá del desarrollo futuro del cine y de la atención puesta por los filósofos. Cfr. Thomas E. Wartenberg, “On the possibility of Cinematic Philosophy” en Greg Tuck and Harvi Carel (eds.) *New Takes in Film-Philosophy* (London: Palgrave. Mac Millan, 2011), 9-13. Cfr. Stephen Mulhall, *On Film* (London: Routledge, 2016), 85-103.

⁹ Cfr. Sinnerbrink, *New Philosophies of Film. Thinking Images*, 123ss.

¹⁰ Sinnerbrink, *New Philosophies of Film. Thinking Images*, 134.

¹¹ Por ejemplo Wartenberg habla de tres modos: 1. Cómo el cine al ilustrar una teoría es un modo de contribuir al argumento filosófico. 2. El filme como experimento de pensamiento que en sí mismo es un argumento la presentación de mundos imaginarios y narrados que usan los textos de filosofía. 3. El modo de ser un cine experimental y autoreflexivo como el *avant garde*. Cfr. Wartenberg, *Thinking on Screen. Film as Philosophy*.

pero no aniquila su especificidad, este encuentro es lo que podemos llamar filosofía cinematográfica; acto que se da de forma dinámica y en el medio del tiempo, por lo cual exige su repetición para realizar de nuevo su sentido. Este modo de razón interpretativa no es exclusivo del cine y la filosofía, sino de las relaciones de la filosofía con cualquier ámbito. Por ejemplo, en las relaciones filosofía y literatura Paul Ricoeur analizaba cómo la forma del relato pudo comprender mejor la experiencia humana ontológica y profunda de la temporalidad, y esto es el carácter performativo de la filosofía.

John Mullarkey ha tematizado este encuentro como *élan cinématique* (impulso cinematográfico) en analogía con el *élan* vital de la filosofía de Henri Bergson. ¿Qué significa este impulso cinematográfico? Esto significa, en general, que tanto el cine como la filosofía son procesos no acabados y cerrados en un sistema de conceptos o reducidos a una estructura específica, es decir son realidades en movimiento. El cine, por su lado, es un proceso en el que una diversidad de artes, disciplinas, técnicas, tecnologías convergen o se sintetizan para captar la realidad, pero la realidad misma es movimiento; por lo tanto, es un movimiento que pretende captar otro movimiento y en esa relación la realidad como un punto fijo siempre se escapa, siendo una realidad procesual o divergente que, aunque siempre tiene un campo de referencia, éste es relativo, y así es siempre una relación asintótica con lo real¹². En este proceso el cine más que capturar la realidad, participa de ella, y en ese participar, es que se presenta de forma refractiva, es decir no en sí misma, sino en el medio del filme. En este sentido más que una definición del cine, hay un reconocimiento, una vivencia, un diagrama de lo que el cine tiende a ser que son captados en el momento de su realizar en el tiempo. Lo que implica que siempre hay un excedente de sentido en lo presentado, en lo filmado, en lo narrado, algo inagotable y que es “este más, este, lo que es filosóficamente interesante y pensable, porque es el absoluto que se resiste a todo relativismo”¹³.

Del mismo modo cuando la filosofía misma pretende pensar el cine, se encuentra con este por el cual el cine no puede ser reducido o agotado a una teoría fílmica. Este resistirse, es decir que siempre hay un excedente de sentido en lo pensado filosóficamente del cine, es lo que va delineando lo que el cine es. Como dice Mullarkey:

Entendido a través de una teoría del proceso cinematográfico, el filme abarca aspectos de cada paradigma del filme-filosofía (*film-philosophy*) más que

¹² Cfr. Mullarkey, *Refractions of Reality. Philosophy and the Moving Image*, XV.

¹³ Mullarkey, *Refractions of Reality. Philosophy and the Moving Image*, 3.

ser reducible a cada uno (como su ilustración). En lugar de una ilustración filosófica mediante el filme, entonces, lo que hay es un devenir filosófico del filme mismo, que se resiste a cualquier reducción teórica particular de su ser procesual: el *élan cinématique*¹⁴.

Lo cual es una tesis doble: de tal forma que somos obligados a pensar refutando el poder de nuestros pensamientos, y al mismo tiempo esta resistencia puede muy bien ser su propia forma de pensamiento, de tal forma que lo que pensamos no es nuestro pensamiento en sí, sino algo co-engendrado entre nosotros y el filme.

El pensar cinematográfico retoma el espíritu de la filosofía en el sentido socrático, como amor a la sabiduría, como amor a lo real y a la verdad en su acontecer temporal; pues este es este principio de ignorancia socrática en la cual no se pretende ya saber lo que la realidad es, sino que es en el proceso de saber preguntar y razonar en el diálogo en el cual la realidad se puede develar, pero eso exige una implicación del particular con el particular, es decir del filósofo con el cine¹⁵.

Desde esta perspectiva, la filosofía adquiere un modo de pensar adecuado a la expresión estética y artística, y parece ser que en la relación con el cine es el tiempo mismo, la temporalidad. Por lo que creemos que la comprensión y el potencial filosófico del cine, o viceversa, es un modo en el fondo de comprender la temporalidad humana como esencial en su forma de constituirse. Esta es la tesis de este ensayo: *que la filosofía cinematográfica es un pensar por medio de la temporalidad y la afectividad y por el mismo movimiento de interrelación de tiempos que se llama contemporaneidad* y que se puede denotar en filmes como *El violín rojo*. Como diría Tarkovski, la verdadera fuerza del cine reside en “dejar el tiempo en su real e indisoluble relación con la materia de esa realidad que nos rodea cada día, o incluso ahora (...) el hombre va al cine por el tiempo perdido, fugado o aún no obtenido”¹⁶. La naturaleza del cine como la filosofía, en su pasión por lo real, tiene que ver con la necesidad del hombre de apropiarse del mundo, y así parafraseando a Tarkovski, si el arte fílmico es un esculpir el tiempo, la filosofía cinematográfica, sería un pensar ese tiempo; idea que pensadores como Gadamer o Kierkegaard han llamado contemporaneidad: una forma de comprensión no especulativa y abstracta, sino personal e íntima, por medio de apropiarse del tiempo del otro en el propio tiempo¹⁷.

¹⁴ Mullarkey, *Refractions of Reality. Philosophy and the Moving Image*, 11.

¹⁵ Cfr. Mullarkey, *Refractions of Reality. Philosophy and the Moving Image*, 215.

¹⁶ Tarkovski, *Esculpir en el tiempo*, 84.

¹⁷ Cfr. Mullarkey, *Refractions of Reality. Philosophy and the Moving Image*, 156. Cfr.

Por lo que para explorar el devenir de esta filosofía cinematográfica es preciso comprender tres de sus elementos y analizarlos en la película de *El violín rojo*: primero, una forma de comprender el cine, de un modo más adecuado a este carácter de temporalidad, es desde la categoría de acontecer; segundo, este devenir del proceso cinematográfico deviene una imagen que es más que figura; y, tercero, la temporalidad cinematográfica como forma de pensar la imagen que acontece en el filme. En los dos primeros apartados el pensamiento de Gadamer sobre la ontología de la obra de arte y la imagen puede ayudarnos a esclarecerlo, y en el tercer apartado el modo en que Paul Ricoeur y Kierkegaard comprenden las relaciones del tiempo narrativo. Todo ello lo iremos exponiendo en relación a la estructura narrativa de la película *El Violín rojo*, por lo cual antes de proceder a estos apartados expondremos el modo cómo está estructurada narrativamente la película, con el fin de tenerla en mente en el desarrollo de cada parte del ensayo y hacer referencia al filme en cada caso. Terminaremos con un apartado conclusivo y sintético sobre el filme desde lo que se exponga.

En el fondo, lo que pretendemos decir es que este impulso cinematográfico deviene una imagen cuyo acontecer es tiempo narrativo como tiempo cinematográfico, en donde todos los tiempos convergen y se da lo que los directores llaman el momento o los filósofos el instante eterno con la singularidad de la experiencia existencial del cine, y en estas relaciones se da esa recuperar el tiempo, ese sentido de la repetición, como recuperación del excedente de sentido, en tiempo presente y de forma afectiva.

2. El violín rojo (*Girard, F. 1998*): la estructura narrativa como temporalidad cinematográfica.

Antes de llevar a cabo el desarrollo de las ideas debemos tener presente la estructura narrativa del filme *El violín rojo*, que como sostendremos a lo largo de este capítulo está realizado bajo el esquema temporal de la repetición que hace posible su acontecer como imagen-tiempo, en la relación de múltiples formas de temporalidad, y cuyo sentido, el cual puede pensarse, se da como un acto de contemporaneidad.

Para ello hemos realizado el siguiente cuadro¹⁸, en el cual podemos ver al menos seis niveles temporales en los que se estructura la historia

Gadamer, *Verdad y método*, 173. Cfr. Søren A. Kierkegaard, *Migajas filosóficas. O un poco de filosofía* (Madrid: Trotta, 2001).

¹⁸ Ver cuadro 1.

del violín rojo y en cada nivel se divide en seis momentos temporales: 1. las épocas cronológicas de la historia de la humanidad (S.XV-S. XVI; S.XVII-S. XVIII; S.XVIII-S.XIX; S.XX y S.XXI); 2. el contexto cultural de cada época en relación a la música (Renacimiento Italiano o Edad de Oro, la música religiosa y de las cortes en Viena, el romanticismo y la época victoriana en Inglaterra, la guerra fría y la revolución cultural en China, el capitalismo en Norte América); 3. las edades del desarrollo de la vida de una persona (nacimiento, infancia, adolescencia, madurez y renacimiento); 4. las cartas del Tarot que definen su destino, como un horizonte de posibilidades (la Luna, el Ahorcado, el Diavolo, la Justicia y la muerte invertida); 5. los modos de comprender un instrumento musical (como obra de arte, como instrumento para las cortes, como medio de la pasión sublime, como instrumento de la ideología o como mercancía) 6. el personaje representativo de cada época pero que en relación al violín rojo trasciende la época y deja un legado de su forma de ser: el artesano Bussotti (Carlo Cecchi), el niño prodigio del monasterio Kaspar Weiss (Christoph Koncz), el genio musical de Fredrick Pope (Jason Flemyng), la mujer china que hereda de sus padres el violín Xiang Pei (Sylvia Chang) y Charles Morritz (Samuel L. Jackson) el restaurador de arte.

La película, en su totalidad, está narrada en el transcurso de dos secuencias temporales: la lectura del tarot antes de que nazca el violín y la subasta del violín, al final, antes de que renazca. Y son estas dos secuencias las que simultáneamente se presentan al principio y al final del filme, así como en cada transición de una dimensión temporal a otra. De hecho, en cada transición tenemos una estructura repetitiva de la temporalidad: una imagen de la subasta, una del tarot, la transición misma (encuadrando un lugar específico y mientras pasa el tiempo, los años y los días, la cámara realiza un acercamiento hasta detenerse en el personaje representativo: como cuando en el monasterio escuchamos la música y se inicia con una toma abierta de la orquesta de niños y conforme la cámara se acerca al rostro del niño que toca el violín rojo los niños van cambiando hasta llegar al personaje específico) y la historia. Ahora bien, cada transición que vuelve una y otra vez, a la lectura del tarot (comienzo) y a la subasta (el final), después de cada historia, se filma desde la visión de la subasta del personaje que heredó el legado del violín por cada uno de los personajes representativos mencionados, por ejemplo, de la mujer china se encuentra su hijo, del monasterio los monjes con tecnología del siglo XX, etc. De modo que cada época contiene al mismo tiempo una estructura de nacimiento, desarrollo, muerte y renacimiento en otra época. Pero en cada una, cada

personaje repite las posibilidades de ser de nuevo del mismo violín; de tal manera que en la secuencia final, tenemos todas las historias simultáneas, todas ellas actuando en relación al violín, y al personaje de Morritz siendo consciente con nosotros de todo ello y de que este es el violín rojo que fue pintado con la sangre de la mujer muerta de Bussotti, de tal forma que junto con él nos movemos internamente, afectivamente, hemos cursado el devenir del violín hasta la posibilidad de su devenir de nuevo, y que queda en las manos de Morritz, en contra del arrogante director de orquesta Mr. Ruselsky (Ireneusz Bogajewicz), que solo quiere poseerlo por vanidad. Al final el violín renace con la luna en las nuevas generaciones.

Teniendo en mente esta estructura de 6 niveles temporales en vertical y 5 dimensiones temporales en horizontal, y todas englobadas en la temporalidad del nacimiento y el renacimiento (de la lectura del tarot y la subasta), cuyas transiciones se dan en un esquema de repetición, el filme es, a nuestro modo de ver, y como trataremos de argumentar, una representación de la temporalidad, el devenir, la duración, en donde la repetición es un recuperar el tiempo para recomenzar la historia. Esto hace posible que un ser pueda realizar de nuevos sus propias posibilidades, haciéndose contemporáneo con sus diversos modos de ser en el pasado. Como espectadores somos llevados a ello por los juegos temporales del filme, de tal forma que el final tiene un carácter de una contemporaneidad¹⁹ total, en la cual lo que ha devenido es la imagen del mismo violín, que trasciende su carácter de objeto al igual que el cine. Este modo de pensarlo, la posibilidad, de renacer en el tiempo, solo puede comprenderse cursando afectivamente estas estructuras y juegos temporales del filme, en cierta forma el filme nos habla de la contemporaneidad como inmortalidad, pero es una que se da por el devenir mismo del violín, que en cada época suena la misma música, aunque no idéntica o no a la misma velocidad.

¹⁹ Podríamos diferenciar en este momento simultaneidad con contemporaneidad, la primera hace referencia a una relación de tipo espacio temporal, es decir de poner diversos tiempos en un mismo tiempo como si fueran elementos de un conjunto, pero que entre ellos no hay necesariamente una afectación en los flujos temporales entre pasado presente y futuro. En cambio, contemporaneidad quiere decir que lo contemporáneo se sincroniza en el mismo tiempo con el flujo entre pasado y futuro y viceversa, generando que el momento del final del filme, todas las historias, con sus memorias, expectativas y esperanzas, generen un nuevo flujo temporal y unas posibilidades de elección de salvar o no al violín en relación a esa memoria. Cfr. Rafael García Pavón, *Contemporaneidad y fe en Søren A. Kierkegaard*. (Saarbrücken, Alemania: Editorial Académica Española, 2011), 70-74, 200. Cfr. Kierkegaard, *Migajas filosóficas*, 67, 78, 103. Cfr. Bogue, *Deleuze on Cinema*, pos. 3800, Kindle Iphone 6 plus. Cfr. Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 111.

Cuadro 1

Temporalidad: niveles y dimensiones.	1	2	3	4	5
1. Épocas cronológicas.	S.XV-S-XVI	S.XVII-S. XVIII	S.XVIII-S. XIX	S.XX	S. XXI
2. Contexto cultural de la música.	Renacimiento Italiano o Edad de Oro	Música barroca de las cortes en Viena o religiosa.	Romanticismo y la época Victoriana	La guerra fría y la revolución cultural China	El capitalismo norteamericano.
3. Edades del desarrollo de la vida de una persona.	nacimiento	infancia	Adolescencia	madurez	renacimiento
4. La lectura del Tarot y el destino.	La Luna y el viaje	El ahorcado (peligro y enfermedad)	El diavolo (libertad y lujuria)	La justicia	Muerte invertida
5. Modos de comprender un instrumento musical.	Obra de arte	Instrumento cortesano o religioso	Instrumento de la pasión sublime	Instrumento de la ideología	Instrumento como mercancía
6. Personaje representativo que trasciende y hereda un legado.	Artesano Nicola Busotti	Niño huérfano prodigio Kaspar Weiss	Genio musical y apasionado Fredrick Pope	Mujer china que valora la tradición Xiang Pei	Charles Morritz el restaurador de arte

3. *El cine como acontecimiento: la posibilidad de recuperar el tiempo perdido.*

Para Mullarkey la pregunta sobre ¿cuándo el filme es un filme?²⁰ es tan compleja que no puede reducirse a una de sus dimensiones. El cine es tanto una proyección automática y técnica, un arte narrativo, un proceso psicológico y un producto cultural. Al mismo tiempo, la producción de un filme involucra la síntesis de diversos medios y formas artísticas, técnicas y tecnológicas que finalmente logran que suceda la experiencia

²⁰ Cfr. Mullarkey, *Refractions of Reality. Philosophy and the Moving Image*, 140.

cinematográfica. Desde otra perspectiva, la de la experiencia de la motivación del filme –sobre la cual hablaba, como ya hemos mencionado, Tarkovski²¹, en el sentido de que vamos al cine por querer recuperar el tiempo perdido o, como dice Robert Mc Kee en su libro *El guion*²², el cine es un arte temporal que debe mantener nuestra concentración–, para Mullarkey la categoría de acontecimiento o evento parece ser la más adecuada para comprender al cine como fenómeno de la temporalidad.

El acontecer tiene dos características: por un lado, es un movimiento y, por otro, no se subordina ni depende de algún sujeto de categorías *a priori* para suceder. Tiene un carácter relacional que trasciende tanto al filme, como objeto, como al sujeto que se afecta o que pretende comprenderlo. El acontecer es un proceso de relaciones que convergen generando un sentido en el tiempo y con una temporalidad específica de forma particular, es decir, no se puede generalizar el acontecimiento, se puede acceder o conocer solo poniéndose en relación personal con su tiempo y su propia temporalidad²³.

Un acontecimiento es algo que denota un movimiento o un cambio, pero no cualquier suceso es un acontecimiento, los dos son movimientos o cambios que tienen un tiempo o una duración específica, pero el suceso se convierte en acontecimiento en la medida en que su temporalidad es presente para mí. En este sentido, el acontecimiento depende no solo de que algo suceda o me suceda, sino, como dice Mullarkey: “un genuino evento no le ocurre a alguien (apareciendo hacia mí discretamente), sino en y a través de alguien (haciéndome parte del evento)”²⁴; en otras palabras, un suceso es acontecimiento no solo por ser movimiento sino porque me mueve, me altera de alguna manera con su cambio o con su temporalidad.

Desde esta perspectiva el acontecimiento lo es en la medida que su suceder provoca alguna ruptura, un sentido de novedad, o de discontinuidad con lo que ya de antemano y de forma inmediata consideramos nuestro mundo y por lo tanto abre la experiencia a nuevas posibilidades. El acontecer tiene, en este sentido, siempre una presencia como un futuro anterior, lo que podrá suceder, o lo que está por venir²⁵; en otras palabras, abre la percepción

²¹ Cfr. Tarkovski, *Esculpir en el tiempo*, 84.

²² Cfr. Robert Mc Kee, *El Guión*, (Madrid: Alba editorial, 2009), 39-40.

²³ Cfr. Mullarkey, *Refractions of Reality. Philosophy and the Moving Image*, 143. Es también como dice Sinnerbrink que lo importante en estética y en el análisis fílmico es la prioridad del particular, en cuanto a hacer justicia a las complejidades estéticas del filme y a la posibilidad de que los filmes puedan hacer filosofía. Cfr. Sinnerbrink, *New Philosophies of Film. Thinking Images*, 123.

²⁴ Mullarkey, *Refractions of Reality. Philosophy and the Moving Image*, 144.

²⁵ Cfr. Mullarkey, *Refractions of Reality. Philosophy and the Moving Image*, 143.

de nuestro pasado a un futuro posible, y nos pone en situación de elegir relacionarnos y dejarnos afectar por el sentido o potencial de verdad de lo que sucede.

El problema es el siguiente: el acontecer, en cuanto movimiento o cambio, tiene una duración y una velocidad específica; es decir, una temporalidad particular que produce un tipo de relación o de distensión entre lo que es, fue y será. Por lo que, si el suceso nos afecta y se convierte en acontecer es porque altera nuestra propia temporalidad, nuestra propia relación o distancia entre pasado, presente y futuro; entre la memoria, el ahora y la expectativa. El suceso no es acontecimiento en la medida en que no hay una sintonía entre temporalidades, es decir, si el suceso tiene una duración demasiado lenta en relación al estado de nuestra propia temporalidad no captaremos el suceso como presente para nosotros y no tendrá carácter de acontecimiento. O, al revés, es demasiado rápido y nuestra temporalidad es muy distendida. No se trata solo de ser estimulado, pues el acontecimiento no es la mera estimulación de los sentidos por el suceso, sino que es acontecimiento cuando hay un potencial de comprensión y de sentido.

En el filme de *El violín rojo* esta forma de comprender el acontecimiento se ve en la narración misma del violín como aquello filmado y en la misma forma en que el filme nos afecta. En cuanto al primer punto, para cada personaje representativo, el violín es un acontecimiento no un mero instrumento; en cuanto al segundo punto, el filme lo expresa con el movimiento de cámara y el manejo de la temporalidad de una época a otra, con lo cual la imagen del violín rojo que deviene como inmortalidad en todo el filme va aconteciendo para nosotros, en la medida de cursar su propio devenir.

Por poner un ejemplo: en la secuencia cuando el violín llega al monasterio, mientras pasa por las épocas sin ser un acontecimiento, la cámara se va moviendo de una toma abierta a una cerrada a la vez con el tempo de la música, y vemos pasar niños y niños, que nos son indiferentes. El momento del acontecer se marca cuando la cámara, en una toma cerrada, sorprende al del niño prodigio, Kaspar Weiss, cuando termina la música; lo vemos respirando o jadeando literalmente, sin que la cámara se mueva más. Precisamente en ese momento hay una ruptura con el contexto de visualización anterior y se abre la posibilidad a esperar que algo suceda o que eso tenga algún significado con lo dicho en la narración del tarot, en ese momento el violín es un acontecimiento para el niño y el filme, como esa relación entre el violín y el niño, acontece para nosotros como espectadores, se moviliza la temporalidad.

En cierta forma, es el movimiento de la cámara, su duración, los cambios de lo que la cámara capta y su repentino detenerse y pausarse, lo que genera el acontecer. Lo mismo podríamos verlo en cada una de las escenas de transición de un momento a otro, sin decir del final, en el cual se manifiestan todas las expectativas de cada uno de los subastadores, que ya los conocemos, porque sabemos su legado. Al mismo tiempo recorreremos la tensión de Morritz por no permitir que el violín degenera en una simple mercancía, el violín acontece paulatinamente en Morritz a través de sus investigaciones y, sobre todo, tiene en sus manos la elección y responsabilidad de que el sentido del violín y del acontecimiento, se realice o muera para siempre.

En otras palabras, cada realidad tiene su tiempo para suceder, y cada realidad será un acontecer en la medida en que su temporalidad se sintonice con la propia y el suceso por tanto suceda en nosotros, o a través de nosotros, alterando nuestra memoria, nuestro ahora y nuestra expectativa. Esto es lo que Gadamer llamaría que se genera un acontecimiento de sentido o lo que Mullarkey llama unidad de percepción. Este juego es la experiencia de la paciencia y la inquietud; si un suceso requiere de cierta paciencia y no se tiene, no se percibirá como un acontecer con posibilidad de sentido, es decir, de decirnos algo de lo real.

Por lo que para Mullarkey, siguiendo a Bergson, “vivimos en una multiversidad actual de coexistencias de diferentes temporalidades, pero solo podemos percibir el bloque del universo que coincide con nuestro tiempo”²⁶. Por tanto, el acontecimiento lo es en la medida que configura una unidad de percepción, la cual es un acto o un proceso de condensación, de selección o de supresión de otras temporalidades para en su lugar hacerlas nuestra temporalidad. Esto determina que la percepción y el acontecer siempre se den en umbrales en los que ocurre realmente el movimiento y esto se manifiesta en términos mentales y en términos corpóreos. “El mundo que vemos es el nivel de la existencia que hemos elegido condensar o contener en un acto de percepción y donde algo indeterminado se determina”²⁷.

Lo interesante de la tesis de Mullarkey es plantear cómo el tiempo del cine tiene que ver más con el modo en el cual nos afecta la experiencia cinematográfica más que con el tiempo mismo de la duración cronológica de la película. En otras palabras, la manipulación de la temporalidad cinematográfica que genera la temporalidad propia de la imagen nos afecta de tal forma que puede provocar que no solo sea un suceso, sino en estricto

²⁶ Mullarkey, *Refractions of Reality. Philosophy and the Moving Image*, 148.

²⁷ Mullarkey, *Refractions of Reality. Philosophy and the Moving Image*, 148.

sentido un acontecimiento que altera nuestra propia forma de comprender temporalmente la historia que la película presenta. Esto sería, en cierta forma, el modo de pensamiento del filme que se denota en los efectos emocionales y afectivos que produce por los cambios de la temporalidad.

¿Cómo se pasa de un umbral a otro? Para Mullarkey este movimiento, este paso, tiene que ver con la temporalidad y la velocidad. La cuestión es que, en realidad, el acontecimiento es un recrear el movimiento real con nuestra conciencia; es decir, la percepción inmoviliza el movimiento en un umbral específico y después lo reconstruye, lo cual da, como resultado, la imagen o la idea en relación con un estado de ánimo específico. En este sentido, por ello, el acontecimiento o la imagen tienen una naturaleza doble: una presencia concreta en nuestra temporalidad y un excedente de sentido, por lo cual puede reinterpretarse o restituirse o moverse el propio sentido. Pues es lo percibido lo que después puede fabularse o narrarse, es decir fabricarle su tiempo. Esto, confabulado con una temporalidad propia, será la imagen que no es una simulación de lo real o una mentira, sino la realidad con la temporalidad propia de la relación. Por eso una imagen está cargada de sentido en la medida en que despierta la propia temporalidad.

El acontecimiento del filme se da en la medida en que lo que sucede nos dice algo y tiene un valor predicativo en el cual encontramos alguna relación entre lo relatado, nuestro propio relato y el del mundo. Es en este sentido que, tanto para Ricoeur, como para Mullarkey, siguiendo a Ranciére, todo acontecer se denota como la producción de una imagen que sintetiza las relaciones haciendo presente un sentido específico; este sentido es una unidad plural de los tiempos el presente, lo sido y lo que está por venir. Así la imagen es interpretación y está abierta a la interpretación, que puede emerger en la medida en que podamos seguir su devenir, es decir que sea un acontecimiento.

Pues como bien dice Mullarkey, somos movimiento seleccionando otros movimientos, y esto es un proceso de refracción de la realidad.²⁸ No significa que la percepción esté en un lugar, sino que es un proceso de refracción de las relaciones que se dan entre nuestra temporalidad y en la temporalidad de lo real que acontece como imagen.

El acontecimiento cinematográfico es así “una variante normal de la percepción, que compone un movimiento aparente de secciones inmóviles”²⁹. El aparato cinematográfico suprime el movimiento real a favor del movimiento de la imagen, y esto es el acontecimiento cinematográfico.

²⁸ Cfr. Mullarkey, *Refractions of Reality. Philosophy and the Moving Image*, 136.

²⁹ Mullarkey, *Refractions of Reality. Philosophy and the Moving Image*, 149.

Porque además es captar un movimiento y reconstituirlo con el movimiento de la cámara, el montaje y la edición, en la cual hay decisiones de comunicación. Y es precisamente la virtud del cine que la imagen o la idea y, por tanto, el pensamiento, se den por medio de la temporalidad que constituye una unidad de sentido entre memoria y esperanza, volviéndose así una temporalidad profunda, como de la que hablará Paul Ricoeur.

De tal forma que la temporalidad del cine o de su imagen no es la real o natural o mecánica sino la que se elige para reconstituir su movimiento aparente de la propia imagen que es la idea o significado con lo cual un suceso se hace presente para otro. Como ha dicho Tarkovski, podemos recuperar el tiempo perdido, pues con ello se recuperan imágenes de la realidad, sentidos o situaciones que sin la experiencia del cine no podríamos acceder o percibir o comprender, de forma afectiva y, en este sentido, el cine como la filosofía son aproximaciones asintóticas a lo real.

Por lo tanto, comprender un filme es comprenderlo en su temporalidad. El pensamiento cinematográfico es un pensamiento de la temporalidad, como un proceso de refracciones por las cuales nos invita a ponernos en situación de contemporaneidad. Por lo que Mullarkey concluye: “el filme es una serie de procesos múltiples y variados, naturales y culturales. Y este proceso debe también incluir nuestro involucramiento con el cine (más que a un nivel de mera información); debe involucrar las temporalidades de nuestra mente y de nuestro cuerpo (duraciones y plazos), de procesos vivos y concretos”³⁰. ¿Cómo ver y pensar filmes en su propio medio del tiempo?

4. *El acontecimiento cinematográfico como juego del tiempo: el impulso cinematográfico/ élan cinématique.*

El filme como acontecimiento se instaura, como dirá Gadamer, en la forma que le corresponde ontológicamente al arte, que es la estructura de juego, en la cual el ser del filme, su *élan cinématique*, no es una idea trascendental que se encuentra fuera del acontecer mismo del filme o en la estructura del sujeto que lo categoriza, sino que es immanente a la multitud de procesos culturales y naturales que permiten la realización del filme. Por eso, el filme, como el juego es independiente del autor, del jugador y del espectador, sino que es algo anterior, presente y excedente a la conciencia de todos ellos.

³⁰ Mullarkey, *Refractions of Reality. Philosophy and the Moving Image*, 155.

Porque el juego es en esencia movimiento, un movimiento de vaivén que no está fijado a ninguna finalidad en especial, es la pura realización del movimiento³¹ y se renueva en su constante repetición. Este movimiento de vaivén entre los que entran al juego es una ordenación que va haciendo aparecer al juego mismo que en este caso es el filme. Este vaivén del movimiento es un poner en relación las diversas posibilidades de ser que se encuentran presentes como futuro en cada uno de los que juegan y con cada situación con la que se juega. Por ello, entrar a jugar es estar dispuesto a romper con lo que ya se considera hecho y esperado, y abrirse a otras formas de ser que se presentan delante de nosotros, de tal forma que nos dejemos jugar.

El filme como acontecimiento es un juego en la medida en que, a pesar de tener unas reglas, estructuras narrativas y técnicas definidas, el movimiento de relaciones posibles entre ellas, y con el espectador mismo, provocan que el juego realice sus propias formas de ser; pero, a la vez, nunca sea el mismo, es decir, el juego conserva su mismidad y es también un incremento de ser cuando se originó por primera vez. Esto se ve claro en las relaciones entre el guion original de un filme y el filme mismo cuando ha sido realizado, o en las diversas adaptaciones, o en las simples repeticiones.

El filme como arte, y como juego, diría Gadamer, es una perfección del juego mismo que como tal no tiene una finalidad específica y que siempre mantiene vivas las determinaciones de la libertad, como posibilidades a experimentar. La perfección está en que el arte, y el filme en especial, son un juego para alguien, para un espectador posible, incluyendo la razón y la libertad³². El filme o el juego humano es un jugar a algo, es un querer decir algo, en el que se toman decisiones para jugar: por ejemplo, las decisiones de interpretación que se dan entre todos los que realizan el filme y, finalmente, con el espectador. En ese movimiento del juego, todos los involucrados se autorepresentan como seres humanos, y se vuelve una expansión de sí mismo. Esta expansión es lo que constituye al acontecimiento.

Este acontecimiento es, desde nuestra perspectiva, el punto fino en el cual la tesis de Mullarkey y las ideas de Gadamer se unen para reforzar la idea de que el cine no es una cosa, una substancia o una esencia, sino un proceso que acontece, pero no por ello desprovisto de contenido. Es un proceso que representa el ser en el tiempo, es como dice Gadamer, que al ser un juego que se juega para alguien, ese alguien, el espectador, se vuelve co-partícipe del juego, del filme, sin haber distinción entre el contenido, lo

³¹ Cfr. Gadamer, *Verdad y método*, 146.

³² Cfr. Gadamer, *Verdad y método*, 149-150.

representado y el representar. En el acto mismo del filme se da esa identidad de sentido o identidad hermenéutica³³, siendo no una cosa, no un fenómeno o algo dado a la conciencia, sino una presencia de algo con sentido, lleno de significado. Esto es de algo que supera a su conciencia y que lo pone en tarea de comprenderlo, afectación y tarea que se dan en la misma duración, en la temporalidad del acontecer.

Tanto para Gadamer como para Mullarkey, desde nuestra comprensión, este carácter lúdico del acontecer del filme se da en la medida en que hace referencia a un alguien en su automovimiento, en que no se subordina a un sujeto o a una idea específica, sino que se sucede en la medida en que podemos participar de su propio acontecer, y este acontecer se da en la forma de la temporalidad. Esta temporalidad no como un mero pasar o una sucesión, sino como la pretensión de permanencia, de presencia de lo sucedido, el pasado, de lo que está por suceder, el futuro, y lo que sucede como tal, lo inmediato. El acontecer rompe la continuidad de esta distensión que se encuentra ya en la conciencia, juega con ella, y nos invita a ponernos en sintonía con la propia del juego o del filme, haciéndonos comprender una nueva forma de ser de lo que se representa.

El filme como acontecer no es entonces solo el movimiento, la narración, la iluminación o el sonido del filme, sino todo ello relacionado en el juego, entre sus distintas posibilidades que inviten, afecten, a un espectador a entrar con sus propios movimientos, tiempos y capacidades estéticas de percepción y de reflexión. Realizando del suceso no solo un estímulo, sino una fuente de sentido, generando su propia ordenación. Estas ordenaciones variadas y diversas son a las que Mullarkey las denomina como refracciones de lo real y Gadamer las explica con la idea de que el juego se convierte en una construcción, en una obra de arte.

Entonces, el filme acontece no solo por ser un juego de posibilidades y de tener un carácter procesual, sino porque al realizarse genera una unidad en el tiempo que hacen referencia a sí mismo y se sostiene en su propio acontecer, es decir acontece una representación, la presencia de un sentido que es la vinculación entre la tradición, lo posible, el presente, el otro y yo, el yo y el mundo, y que se hace presente cada vez que se representa. Y, al mismo tiempo, cada vez que se representa, en su repetición, agrega o devela algo que no podría comprenderse más que en su representar de nuevo.

En este sentido todo acontecimiento (obra de arte, o filme) es una experiencia de sentido que invita a su interpretación por lo que nos hace padecer. Esta afectividad nos sitúa en un horizonte de sentido que se sabe

³³ Cfr. Gadamer, *Verdad y método*, 152.

inconcluso y que de alguna manera pide su realización o su interpretación o su fabulación, como diría Mullarkey. El filme no es el objeto, no es la pantalla, es la unidad de sentido que llega a ser por su misma representación en su propio medio, en la temporalidad de la imagen.

La imagen que acontece es así la representación, como producto de la vinculación entre los medios del filme y el espectador, en el cual se involucra antes que las tomas, antes que los ángulos de las cámaras, el tiempo, los contextos, los umbrales y los horizontes de la temporalidad³⁴. Esta temporalidad que se experimenta como un hacer presente la unidad de tiempos de lo acontecido con los propios; es un impulso que nos dirige a esperar, a recordar o a elegir en el presente, a configurar y reconfigurar; o, en términos de Mullarkey, a generar refracciones de lo real, este impulso es el impulso cinematográfico o *élan cinématique*.

En *El violín rojo* estas refracciones de lo real son precisamente las diversas posibilidades en las que el violín actualiza su propia forma de ser que le fue impregnada como horizonte al momento de crearse por Bussotti, pero que solo se realizan en la medida en que acontece para alguien. Y aunque en cada época se actualiza diferente, sin embargo, expresa, de forma enriquecida, su realidad original, lo que va deviniendo en el filme y aconteciendo es la imagen del violín como inmortalidad y esto se da por el juego de relaciones en las cuales el violín es fuente y finalidad. Pero nunca termina de cerrarse o aniquilarse o clausurarse, sino que cada renacimiento nos habla de ese impulso a reconfigurarse que se resiste a su inmovilización y a una conceptualización *a priori*. De hecho, el personaje de Ruselsky podría considerarse como la imagen de aquél erudito arrogante que pretende inmovilizar al mismo violín en sus categorías por medio del poder económico.

5. *La imagen cinematográfica como la realidad del tiempo perdido.*

La imagen es una refracción de la realidad por la convergencia de diferentes formas y procesos del cine mismo sobre la realidad, y al ser la percepción selectiva y un juego de expectativas, la duración y la selección determinan el pensamiento del filme. En la medida en que genera un acontecer, es decir, algo que nos acontece y nos invita, no solo algo que sucede y nos es indiferente, se genera una unidad por la temporalidad y no por la objetividad. Es una fuente de significado plural.

³⁴ *Cfr.* Mullarkey, *Refractions of Reality. Philosophy and the Moving Image*, 164.

La imagen no es una figura, sino una forma de ser presente de una realidad cuya naturaleza es el movimiento, es decir, que es en la medida de llegar a ser o, dicho de otra manera, que lo que es no puede reducirse a lo que ya está siendo. Esto no quiere decir que sea un vacío sin fundamento, pues llega a ser en el marco de horizontes de posibilidad marcados por algún fundamento o acontecimiento fundacional. Este es el caso del devenir humano, cuya realidad existencial no se reduce a la inmovilidad de su esencia, sino que tiende siempre al devenir de su propia singularidad contorneado en los horizontes de posibilidad de su propia esencia, la cual es abierta y no algo cerrado en sí mismo. Por tanto, la imagen es resultado de un doble movimiento sobre el pasado y sobre el futuro, en el presente, generando una serie de tiempos o velocidades por las cuales esa historia llega o no a ser como resultado de relaciones de sentido.

La imagen en sí misma no es nada, sino que es real en la medida en que hace referencia a esa historia que ha acontecido y a un porvenir que aún no acontece en el acontecimiento mismo de su presencia y en su propio medio estético. Cuando la imagen es reducida a figura produce una actividad de los sentidos desprovista de temporalidad, es decir de contenido, de referente, y de presencia, por lo que queda es solo la experiencia vacía de la inmediatez.

Es el mismo Gadamer quien nos ayuda a comprender el carácter óntico de la imagen, al distinguir la imagen del cuadro, de la copia, del signo y del símbolo. El cuadro sería una representación que se refiere necesariamente al espacio, pero no tiene su ser en sí mismo; la copia es algo esencialmente distinto a lo representado y, por lo tanto, es un medio para referirse a la imagen original³⁵; el signo debe cancelarse para su referencia al original, el símbolo sustituye al original, pero lo que sustituye no está en sí mismo. Como vemos para Gadamer la imagen, a diferencia de las mencionadas, es una realidad que se autorefiere o, dicho en otras palabras, que la presencia de su referente no está antes, fuera o sustituido, sino que se encuentra presente en el propio acontecer de la imagen que tiene un carácter relacional.

La razón de ello, como hemos expuesto, es que la imagen es el juego mismo de la obra de arte cuando cobra toda su plenitud de vinculación temporal y, por la cual, cada vez que se representa la imagen sucede o acontece en el mismo carácter performativo del arte y en este caso del cine. De tal forma, que como sostiene Gadamer, la presencia de lo que significa la imagen no está en el pasado en el que se creó la obra o en el autor o en el espectador, sino en la relación simultánea de sus tiempos; como dice Mullarkey lo que es el filme se encuentra en el cómo se filma. Por eso, como

³⁵ Cfr. Gadamer, *Verdad y método*, 186.

afirma el mismo Gadamer, el representar es idéntico a lo representado, o lo que es lo mismo el ser es el tiempo³⁶. Sin embargo, en cada representar la imagen generada es tan original como la imagen original en el sentido de que es una emanación de ella. Imagen y conciencia se pertenecen mutuamente en el tiempo del ser de la imagen original, así la imagen se representa por sí misma. En el filme *El violín rojo* la imagen es el mismo violín que deviene lo que es por el proceso mismo de la contemporaneidad de los diversos tiempos manejados en el filme.

En esta perspectiva la imagen fílmica –que los directores llamarían el momento– no se reduce a su origen o a los elementos que la constituyen, y tampoco puede ser una figura desprovista de devenir, sino es ese acontecimiento en el tiempo en el cual la realidad de la historia contada adquiere presencia como una continuidad presente de pasado y futuro, sin detener su movimiento en un intercambio de relaciones de posibilidad entre todos los creadores del filme y el espectador, y en cada momento de esta presencia siempre habrá un excedente de sentido de lo que pueda decirse de ella, pues este decir es un intento de inmovilizar su propio devenir. Gadamer diría que por la imagen el ser deviene presencia en sí y por sí misma.

La imagen fílmica, de esta manera, no está separada de lo real, no es algo fuera de lo real o ajeno a ello, es la realidad en el modo de su sentido y su afectividad temporal, le pertenece al movimiento de los seres. Ahora bien, la imagen que capta el cine y que configura la imagen fílmica es a su vez movimiento, a través del movimiento de la cámara y de los cortes de las tomas, la imagen fílmica genera su propio movimiento sobre el movimiento de lo que nos muestra, esto es, precisamente, la refracción, haciendo múltiple la percepción, la emoción y la forma de ser presente de lo real.

La imagen no es ni la cosa ni la representación sino la relación de ambas, y en ese sentido, como dice el mismo Mullarkey³⁷, el cine es la presencia directa del tiempo. Los cortes hacen posible que lo que es presente se relacione con lo ausente en diferentes tiempos y de forma simultánea, eso es lo que crea a la imagen.

La imagen fílmica, como acontecimiento, es la presencia misma de la temporalidad que constituye el devenir de nuestra existencia como la

³⁶ Cfr. Gadamer, *Verdad y método*, 187-189. De alguna forma podríamos decir que esta identidad también se encuentra como una de las características del ser humano en cuanto persona, que sus actos no son un accidente sino que en ellos se expresa y se experimenta a sí mismo como tal. Cfr. Peter H. Spader, *Scheler's Ethical Personalism*. (New York: Fordham University Press, 2002), 101-109.

³⁷ Cfr. Mullarkey, *Refractions of Reality. Philosophy and the Moving Image*, 196.

dialéctica compleja de la presencia contemporánea de una realidad que está ausente pero que en la imagen cobra una presencia que no podemos decir que sea irreal, porque afectivamente y estéticamente genera una experiencia de sentido que nos vincula con lo que no está en ese momento, y nos pone en una situación de creerlo o no. La famosa paradoja de la ficción, que para Cavell es la esperanza del cine, que nos hace experimentar de nuevo lo que significa creer en algo; pues, como diría Kierkegaard, la fe es el órgano de la historia; es decir, sin esa posibilidad de creer de nuevo en relación con la experiencia del cine, no hay posibilidad de redención con el sentido de los propios acontecimientos.

Esto es lo que consideramos, de nuevo, lo que significa recuperar el tiempo perdido; es decir, la situación temporal de imágenes en las cuales podemos estar en situación de creer o no lo no vivido o lo ya vivido y, por tanto, darnos un nuevo comienzo, comprendernos o autorepresentarnos de una nueva forma en sus posibilidades presentes. Esto, porque el filme, a diferencia de otras artes, lo hace con la forma misma de esta condición existencial: el tiempo.

Es así como el pensamiento cinematográfico podrá generarse en la medida en que el acto mismo de comprender, de pensar el filme, nos sintonice, nos haga inmersos en la propia temporalidad del filme. Eso implica, entonces, que la filosofía cinematográfica es un pensar cursando el camino de posibilidades que lograron el acontecer fílmico. No es un pensar que dependa de un sujeto trascendental, ni que se denote solo en el filme, sino que acontece como la relación de posibilidades temporales de pausar el filme y ajustarlo a los contextos del pensamiento, y de acelerar el pensamiento y ajustarlo a los contextos del filme, en el cual el tiempo cinematográfico juega con nuestra paciencia e impaciencia. Este sumergirse en la temporalidad para comprender el pensar, el sentido, o el significado de la imagen fílmica, implica necesariamente una autocomprensión, pues se comprende solo en el mismo tiempo del acontecimiento y eso implica estar, experimentar y vivir el pensamiento desde el tiempo del otro.

6. *Filosofía cinematográfica como contemporaneidad: pensar el tiempo, recuperar el tiempo.*

El mismo Mullarkey³⁸ afirmaba: lo que nos hace pensar son los tipos de tiempo; que no se reducen a la duración del filme, sino a las unidades y

³⁸ Cfr. Mullarkey, *Refractions of Reality. Philosophy and the Moving Image*, 164.

juegos entre memoria y espera, que generan situaciones en las que debemos elegir si creer o no lo que ocurre en pantalla. El resultado de esos juegos son la temporalidad como situación y el resultado de las elecciones es la unidad narrativa de la temporalidad, que como dirá Ricoeur, nos lleva a la experiencia profunda del ser en el tiempo.

El pensamiento fílmico no es la inmediatez en cuanto tal, sino la posibilidad de que el filme y el sentido entre las repeticiones sea presente para uno como espectador. Esto es lo que filósofos como Kierkegaard y Gadamer han llamado contemporaneidad. De aquí que, desde nuestro punto de vista, lograr una filosofía cinematográfica sería hacerse contemporáneo con la imagen fílmica en el medio mismo de su acontecer temporal, y esta contemporaneidad sería el sentido profundo de recuperar el tiempo perdido.

¿Cómo logra esto el cine? Según Mullarkey y Ricoeur, de dos maneras: por un lado, mediante el manejo del tiempo, las velocidades o pausas de lo que ocurre en pantalla, fuera de un contexto ordinario o de un esquema de prejuicios ya pre-establecidos (lo que Ricoeur llama “estar en el tiempo”); y, segundo, mediante las repeticiones del mismo filme, que hacen que el filme se pause, para generar entre nosotros y lo que ocurre aquello llamado filme, lo que para Ricoeur³⁹ es el camino de una temporalidad histórica o profunda. Como dice Mullarkey:

Primeramente, es la repetición, las desaceleraciones y aceleraciones en los filmes ‘fuera de contexto’ lo que nos hace pensar o, dicho de otra forma, es la multiplicidad de tiempos lo que nos lleva al pensamiento. En segundo lugar, es nuestra repetición de los filmes en un contexto crecientemente homogeneizado lo que crea el objeto que llamamos filme. Ambos el filme y el pensamiento que implanta en nosotros (sea filosófico o no) son productos del tiempo, de diferentes velocidades e inmovilizaciones; y estos tiempos nos conciernen, los contextos de visualización y el filme, en interrelación⁴⁰.

El pensamiento es siempre una cuestión que surge del padecimiento de la temporalidad, es decir, de la duración o del plazo de cada fenómeno que se nos hace presente, tanto corpóreamente como intelectualmente⁴¹. Si no existiera ninguna duración, si todo fuera instantáneo, no habría preguntas, ni pensamiento, ni búsqueda, ni deseo. La duración viene cuando un fenómeno no se presenta completamente como lo que es en el instante de

³⁹ Cfr. Paul Ricoeur, “Función narrativa y experiencia humana del tiempo” en Paul Ricoeur, *Historia y narratividad* (Barcelona: Paidós, 1999), 184-185.

⁴⁰ Mullarkey, *Refractions of Reality. Philosophy and the Moving Image*, 169.

⁴¹ Cfr. Mullarkey, *Refractions of Reality. Philosophy and the Moving Image*, 166.

su acontecer, sino que su acontecer irrumpe como un devenir en relación con un contexto temporal ya realizado. Preguntas como: ¿por qué debo esperar a que el azúcar se disuelva? ¿por qué es el universo temporal? ¿por qué no es todo instantáneo? La temporalidad marca que la realidad no es un todo completo y para siempre, sino que cuando acontece se va sucediendo y, en ese sucederse presente, nuestra conciencia pretende detenerlo, inmovilizarlo, creando la memoria o el pasado presente. Al mismo tiempo, como sigue sucediendo, se moviliza hacia un horizonte no realizado y posible de expectativas, hacia un futuro presente o porvenir, pero las distancias y unidades entre estos tres momentos pueden ser muy cortos o muy largos. Como resultado, la tendencia es a nulificar la distancia, hacia lo instantáneo que se siente como impaciencia. Sin embargo, hay realidades que no se pueden percibir, comprender o sentir si no se tiene la paciencia necesaria. De esta manera, el tiempo, sentido de los fenómenos reales que son movimiento, es un juego entre la impaciencia de la inmediatez del instante y la paciencia necesaria para captar la unidad de lo dado con lo que se está sucediendo. La comprensión se da cuando coincide la temporalidad del otro con la propia, cuando coincide en nuestra impaciencia y nos hacemos contemporáneos.

En el cine lo que está aconteciendo son imágenes de lo que se supone es un movimiento real, pero no en el tiempo natural de lo filmado, sino imprimiéndolo una duración múltiple e incluso de los diversos medios que le dan a la imagen su propia temporalidad no idéntica a la del fenómeno real. Esta temporalidad propia de la imagen, que mueve la imagen, no es un tiempo matemático objetivo y trascendente para todos, sino uno que implica una selección de velocidades, de simultaneidades y de disonancias con el fin de provocar inquietud y anticipación en el espectador en cuanto al juego de su atención o distracción, con respecto a un contexto específico; en otras palabras, para mover o conmovernos con lo que está llegando a ser en el filme.

Lo que nos hace pensar es cuando esa temporalidad se sale de un contexto ordinario, como el ejemplo que Mullarkey pone en relación a la película *Azul*⁴² o en los casos de las películas de *Bourne*⁴³ o de *Any Given Sunday*⁴⁴; la película *Despertares* o las películas de Tarkovski, en donde la

⁴² Krzysztof Kieslowski (dir.), *Tres colores: azul (Trois Couleurs: Bleu)*, (Francia-Polonia: Mk2 Productions et. Al., 1993)

⁴³ Paul Greengrass (dir.), *Jason Bourne*, (EEUU: Universal Pictures, 2016).

⁴⁴ Oliver Stone (dir.), *Un domingo cualquiera (Any Given Sunday)*, (EEUU: Warner Bros, 1999).

fuerza del esperar o la fuerza del atender que provoca el tiempo saca a relucir las preguntas sobre lo que está llegando a ser en el filme. O como las intermitencias en *21 gramos*⁴⁵ en *Lost in Translation*⁴⁶ o *Réquiem por un sueño*⁴⁷, películas en las cuales las duraciones, o ritmos entre los que se presenta, hacen sentir expectativas y recuerdos sobre lo que está sucediendo; que no representan en sí el objeto representado sino el significado y en este sentido la imagen. Pero lo complejo de ello es que esta temporalidad no se reduce al filme sino al tiempo del propio espectador que puede ser más paciente o impaciente con ciertos filmes, y esto mismo puede variar en la repetición del filme mismo o en la situación en la que el filme es visto con la multiplicidad de medios de visualización actuales.

Esto se puede comprender en *El violín rojo* porque constantemente cada acontecer del violín se sucede en algún contexto que el filme se esfuerza en hacernos familiar, como la revolución cultural China, pero la velocidad de las tomas se ralentiza en la medida en que el violín y el personaje representativo se encuentran, haciendo posible que surja la música, aunque no tiene que ver en especial con el contexto, sino con el origen del mismo violín o con las expectativas de su nacer o renacer. Otro ejemplo, es la relación del violín con Pope, en la Inglaterra victoriana, cuando lo toma por primera vez, después cuando se maximiza su velocidad en relación con su pasión y erotismo, tanto que el violín estuvo en peligro de ser aniquilado por la misma velocidad de su relación; pero es precisamente cuando recibe la bala el violín, que la toma se cierra, se ralentiza, se pausa la película y nos permite pensar sobre ello, nos saca del contexto al que ya nos había acostumbrado. Lo que hace posible que nos pongamos en situación de devenir de nuevo, es decir de abrir al futuro nuestros hábitos ya formados. Lo mismo podríamos decir de la secuencia del niño huérfano en Viena y su colapso después de llegar a una velocidad máxima de relación.

Por lo tanto, podemos decir que diferentes tiempos marcan diferentes afecciones y estas son por diversos contextos. El filme como el espectador se relacionan cada uno en un contexto específico, es decir, con ciertas relaciones temporales de los fenómenos. Pero en su relación los contextos se movilizan en la creación del significado del filme mediante la temporalidad de la imagen y la repetición del filme mismo. Por ello, para Mullarkey, esto

⁴⁵ Alejandro González Iñárritu (dir.), *21 gramos (21 grams)*, (México-EEUUAA: Focus Features, 2003).

⁴⁶ Sofia Coppola (dir.) *Perdidos en Tokio (Lost in Translation)*, (Japón-EEUUAA: Focus Features, 2003).

⁴⁷ Darren Aronofsky (dir.), *Réquiem por un sueño (Requiem for a dream)*, (EEUUAA: Artisan Entertainment, 2000).

surge siempre por las disonancias del tiempo con un contexto ya familiar, en donde el contexto depende de la memoria y es una forma de inmovilizar el flujo de lo real, mediante los puntos de vista⁴⁸. Esta fijación del contexto es el encuadre o el *framing* y, por ello, lo inusual se da siempre en relación al encuadre, así el significado de la imagen cobra su propia intención y realidad por las relaciones temporales inusuales entre el contexto o encuadre aparentemente fijo y lo que acontece. Como afirma Mullarkey:

El filme, visto una y otra vez, en ciertas situaciones, es como una comida presentada repetidamente cuando la campana suena. Algo nuevo emerge: el filme es visto en una temporalidad diferente, una perteneciendo a él mismo, pero también a la repetición impuesta en él por el ver de nuevo y por nuestras propias velocidades de recepción. El filme como un tipo específico de objeto emerge, ralentizado al contexto de visualización aplicado, revelando nuevas cosas acerca de sí y de nosotros en esa interrelación⁴⁹.

Esto quiere decir que poder pensar el filme filosóficamente, o el acto de pensar cinematográficamente, es lo que acontece en la interrelación del sujeto que piensa y pretende intelectualizar, o textualizar el filme, y el filme que se resiste en el devenir de sus imágenes a ser textualizado completamente; esta interrelación que ella misma acontece en el tiempo, a fuerza de la repetición, el filme se configura en una unidad de sentido y, al mismo tiempo, se configura un pensamiento a partir de ello. Es “a través de la concentración en el tiempo y de los tiempos que el filme se formará”⁵⁰ de tal forma que, tanto el sujeto, como pensamiento y el objeto, como el filme co-evolucionan en relaciones temporales, como fenómenos de la temporalidad, disociándose de un todo indefinido, definiéndose cada uno por sí y al mismo tiempo diferenciándose, mediante este proceso de inmovilización del flujo del filme en relación con el pensar. En esta relación se revelan cuestiones del filme y cuestiones del sujeto, es esta develación lo que Gadamer⁵¹ llamará la verdad, no como lo dicho o lo presentado, sino como aquello que lo hizo posible y que se comprende cuando los horizontes de comprensión, los contextos, que los han movilizado se fusionan en la interpretación, es decir se hacen contemporáneos.

Esto es lo que ocurre precisamente al final del filme *El violín rojo*. La contemporaneidad, o el ser contemporáneo con el filme, significaría que la

⁴⁸ Cfr. Mullarkey, *Refractions of Reality. Philosophy and the Moving Image*, 166-168.

⁴⁹ Mullarkey, *Refractions of Reality. Philosophy and the Moving Image*, 170.

⁵⁰ Mullarkey, *Refractions of Reality. Philosophy and the Moving Image*, 170

⁵¹ Cfr. Hans-Georg Gadamer, “¿Qué es la verdad?” en Hans-Georg Gadamer, *Verdad y Método II*, (Salamanca: Sígueme, 2001).

presencia de la imagen proyectada, su sentido, emociones y devenir, a pesar de su movimiento o de su distancia con el espectador, puede comprenderse, porque se hace presente al propio devenir, se hace presente para el tiempo presente del que presencia el devenir del filme. La contemporaneidad, en este sentido, no depende por tanto de la experiencia inmediata del filme; así como Kierkegaard diría que la contemporaneidad con el texto de Platón o con la historia de Abraham, no depende de la presencia inmediata con esos eventos, depende de que su proceso pueda apropiarlo como mío. Como también diría Ricoeur que el mundo proyectado, aún ficticio, pueda ser un mundo que habita en mí y determine mi forma de habitar el mundo mismo y en ese sentido tenga presencia para siempre. Tan es así que las comprensiones de muchas obras no se dieron por los contemporáneos de sus creadores, sino que requirieron de una cierta distancia, o de una cierta ruptura con la inmediatez, para de verdad comprenderlo; este proceso de comprensión es cursar la misma temporalidad que lo hizo posible. Para decirlo de otro modo, el filme se comprende en la medida en que es acontecimiento, y lo es en la medida en que se puede comprender, y se puede comprender en la medida de ser contemporáneo con él.

En este sentido la contemporaneidad del acontecimiento fílmico parece una paradoja: por un lado, la comprensión debe ser en el tiempo presente para el espectador y, por otro, requiere de un proceso de distancia y cercanía, pero los dos son al mismo tiempo un fenómeno de la temporalidad. En otras palabras, se requiere que lo proyectado en el filme sea real, pero ¿cómo es que es real algo que sabemos de antemano no lo es, sino que es ficticio? Al mismo tiempo es la pregunta de ¿cómo tener una continuidad en el tiempo con una realidad que se nos aparece fragmentada, por el texto o el filme o la percepción o la distancia en el tiempo? Por ello la contemporaneidad, como modo de comprensión, es una manera de apropiarnos del mundo, de que el mundo adquiera sentido en nuestro propio devenir, como diría Tarkovski. Para este último, la temporalidad del cine es no la de la sucesión o del mecanismo, sino el tiempo en su calidad moral de determinación del sentido último de la existencia⁵².

La filosofía cinematográfica como contemporaneidad con el filme como acontecimiento es un ponerse en situación de devenir, del devenir mismo que presenta el proceso fílmico. En ese sentido la podemos pensar como un co-devenir. Este proceso, según nosotros, es lo que Mullarkey, en analogía con el vital de Bergson, llama *élan cinématique*; es decir, la comprensión de la realidad en el proceso mismo del devenir de lo real. Este proceso de

⁵² Cfr. Tarkovski, *Esculpir en el tiempo*, 79.

devenir tiene la forma del juego de la que nos hablaba Gadamer, como hemos visto; por lo tanto, no es ni absolutamente subjetiva ni absolutamente objetiva, sino una entidad relacional. Entendemos que esta comprensión en contemporaneidad es, como dirá Mullarkey, un sistema de refracciones de lo real, es decir, comprendemos el devenir de lo real mediante una distorsión de la misma realidad en la ficción porque se concibe mediante el mismo proceso dialéctico del movimiento real como un movimiento que se contradice a sí mismo. En otras palabras, es el momento en que la realidad cobra su ser en la ficción fílmica al hacerse presente por su movimiento vivido⁵³.

Para Mullarkey esto tiene que ver con la facultad de fabulación; para Ricoeur, tiene que ver con la repetición como la experiencia mediante la cual, la temporalidad supera la mera intratemporalidad o estar en el tiempo; y, para Kierkegaard, tiene que ver con la situación de contemporaneidad, en la cual elegimos creer y por tanto hacer presente, y ser contemporáneos con esa realidad; en síntesis, es el proceso mismo de la temporalidad, no entendida como sucesión o como cronología o como medición del movimiento, sino como unidad de la pluralidad de los tiempos y de movimiento entre ellos mismos, es decir el pasado que se convierte en futuro, el futuro en pasado y ambos en presente, la esencia misma del devenir del ser o del individuo o de la imagen fílmica o del co-devenir entre lo real y el sujeto.

En todos ellos lo proyectado, deviene real, por el movimiento de la imagen o del relato o del individuo para llegar a ser sí mismo. En el fondo, es un análisis de la temporalidad como estructura de la existencia, lo cual late en el fondo de las intuiciones de este trabajo del cual solo es una aproximación. De cierta manera todas estas posiciones son modos de comprender cómo el arte y, en especial, el cine, tienen un sentido redentor de lo fragmentario, de recuperación del sentido perdido, olvidado o no vivido, de continuidad entre origen y destino, de eternidad en el tiempo, pero no solo como un recuerdo lejano y abstracto, como un hubiera que no puede volverse a realizar, sino como la apertura de nuevas posibilidades cuya posibilidad de realización es real y aduce a la condición humana. En esto estamos de acuerdo con Deleuze y Cavell, que el cine puede suspender la incredulidad y superar la muerte de Dios y la falta de sentido tan en boga actualmente. Veamos entonces estos elementos de la filosofía cinematográfica como proceso de contemporaneidad.

⁵³ Cfr. Mullarkey, *Refractions of Reality. Philosophy and the Moving Image*, 215.

6.1 *Fabulación, repetición y presencia.*

La pregunta entonces, sobre una filosofía cinematográfica, se centra en la llamada paradoja de la ficción, es decir, en el efecto de realidad que contiene la ficción y en especial la ficción fílmica. O, dicho de otra forma, en qué es lo que nos hace creer y por tanto apropiarse y vivir como real en una ficción fílmica, cuando de antemano sabemos que no es real. ¿Cómo se lleva a cabo este proceso?

Para Mullarkey este es el proceso de fabulación; un proceso mediante el cual podemos generar sentido o significado de un evento o de un acontecimiento que de por sí parece no tenerlo; es un modo de antropomorfizar parcialmente lo sucedido⁵⁴, de hacerlo nuestro, que denota la profunda necesidad de la existencia humana de relacionarse de forma espiritual con el mundo, es decir con un sentido de intenciones y con un destino personal. En otras palabras, de comprender un sentido que no sea solo un invento o una creación mitómana para calmar la necesidad interior; necesidad, que según Mullarkey y Bergson, proviene de la autorepresentación de la inteligencia de la propia muerte, es decir, de la conciencia de nuestra propia finitud cuando la tendencia del intelecto es hacia la infinitud. Ante este sentido fundamental de contradicción absoluta, se genera la pregunta: ¿qué sentido tiene la propia existencia? Y, por tanto, de la necesidad de fabulación, que en el caso de algunas representaciones tiene que ver con la creación de una historia de supervivencia, o como mostrará Mircea Eliade con el mito del eterno retorno.

Esta necesidad de fabulación proviene de la percepción del movimiento o del cambio, por el cual se dan estas rupturas o disonancias entre la necesidad de inmovilizar del intelecto y del devenir mismo del movimiento de los seres. Sin las rupturas no habría necesidad de generar un sentido o un sentido de finalidad. De aquí que, en cierta forma el movimiento siempre contiene un elemento traumático, en el sentido de que distorsiona o rompe lo que ya da de antemano seguridad o estabilidad a una forma de ser. Por eso, la fuente de este proceso de fabulación, no es para Mullarkey representacional, sino afectivo, el movimiento nos hace sentir una ruptura presente y viva, sin un sentido prefijado, por lo cual se mueve a la propia conciencia a apropiárselo en su propio medio.

En este proceso de apropiación del mundo, intentamos apropiarnos de su devenir y su movimiento, haciendo conscientes su temporalidad y la propia del sujeto, de tal forma que la apropiación resulte en un modo

⁵⁴ *Cfr.* Mullarkey, *Refractions of Reality. Philosophy and the Moving Image*, 177.

de poder influir en el movimiento mismo y, en su curso, en muchos casos, para reducir sus efectos traumáticos. La temporalidad como fenómeno no se capta si no es por la relación con un sujeto consciente de ella. En este proceso hay un proceso múltiple de experiencias del tiempo hasta llegar a lo que Ricoeur llama experiencia profunda del tiempo.

En síntesis, según Ricoeur, hay tres formas de relacionarse o apropiarse del movimiento o del devenir en su temporalidad específica en la que se realiza su realidad; formas que tienen que ver, a su vez, con tres modos de experimentar el tiempo. La tesis de Mullarkey es que detrás de ellas está este proceso de fabulación de origen afectivo. Las tres formas de experimentar el tiempo son: 1. la *intratemporalidad*, que sería estar en el mundo arrojado y definido por la preocupación de lo útil; 2. la *historicidad*, en la cual pretendemos mediante la repetición del devenir comprender una unidad entre el comenzar y el posible final como un destino; 3. como *instante eterno* en el cual los tres tiempos –pasado, presente y futuro– cobran una unidad presente para siempre⁵⁵. Tres experiencias que para Ricoeur tienen que ver con el proceso del relato.

Desde otra perspectiva, la temporalidad del devenir se puede apropiarse de cuatro modos: el primero como tiempo vulgar, mediante la medición mecánica de la sucesión de los movimientos; segundo, como la comprensión del tiempo como medida del movimiento o plazo específico a una naturaleza para desarrollarse; tercero, como tiempo psíquico, de corte agustiniano, en el cual el tiempo es la distensión entre la memoria, el ahora y la expectativa; y cuarto, como tiempo narrativo, en el cual la presencia tiene que ver con las elecciones que llevamos a cabo por la creencia de la propia realización personal.

Estas temporalidades, en cierta forma, encuentran su base en el proceso dinámico y creativo de la fabulación, pero es en el cine donde encuentran su forma ejemplar, porque a diferencia de otras formas de ficción, la filmica genera la de la realidad del movimiento. Como dice Mullarkey: “la ficción filmada es una instancia ejemplar de fabulación porque explora una de las principales condiciones necesarias para tal ‘deseo de des-crear’, dígame el movimiento aparente.”⁵⁶ Entendemos así que el cine es precisamente el arte mediante el cual no solo se capta la duración o la cronología de un suceso, sino su temporalidad específica, inclusive se fabrica su temporalidad con una cierta intencionalidad que genera el efecto de un movimiento aparente, con el efecto real del mismo devenir. El cine, a diferencia de otras artes,

⁵⁵ Cfr. Ricoeur, “Función narrativa y experiencia humana del tiempo”, 213.

⁵⁶ Mullarkey, *Refractions of Reality. Philosophy and the Moving Image*, 174.

nos pone en presencia inmediata con la experiencia misma del devenir que, antes de ser representado, nos sitúa afectivamente en él, y no es mediado aún por la conciencia de la memoria o las esperanzas, sino que es afectado inmediatamente por el porvenir, lo sido, o lo que está siendo.

La fabulación es para Mullarkey, siguiendo las ideas de Bergson, una facultad mediante la cual podemos crear la representación misma⁵⁷, es una teoría del origen de todo lo que se puede hacer creer (*all make-believe*) al nivel del movimiento y es la base mediante la cual se crea la ficción, por la cual los procesos cobran vida para nosotros como acontecimientos, “no solo en un hacerse-creer estético, sino uno muy presente y real (inclusive primitivo) al nivel de nuestra percepción”⁵⁸. El movimiento percibido es algo que antropomorfizamos a un nivel inconsciente. Por lo que, el efecto de realidad de un filme tiene que ver con qué se está moviendo y cómo se mueve, y eso dependerá del nivel en el que percibamos el movimiento con toda su complejidad. Como sostiene el mismo Mullarkey: “es la imagen-movimiento la que nos seduce a transformar una ficción-filmada en una realidad.”⁵⁹

Hay otros elementos, pero el principal, el más importante es el movimiento. Se trata de un movimiento vívido, una imagen viva, una proyección de la vida en el movimiento cinematográfico, la condición primera para ver la imagen fílmica como significativa.⁶⁰ Lo interesante es que a pesar de que el efecto o la imagen realizada sea una distorsión, el proceso de cómo se genera es lo iluminador, más primitivo que la mimesis, la simulación, de tal forma que la fabulación es “un ver como si”⁶¹.

Este proceso inicia por una espiritualización –intencionalidad vital– de todo lo que existe, a una diferenciación entre lo que es animado y lo que no, hasta la selección o determinación de una animación a nivel personal, con lo cual le damos una unidad a lo sucedido como acontecimiento; es decir, una unidad significativa que no solo nos sitúa en su tiempo, sino que la comprendemos dentro del propio tiempo psíquico o histórico hasta la unidad completa de ellos. Así todo adquiere sentido mediante la fuerza de la repetición, creando una idea del movimiento al disociarlo de la infinitud de su movimiento, como el ejemplo que el mismo Mullarkey⁶² pone de comprender a un manantial como fuente de vida y de espíritu. Esto es lo

⁵⁷ Cfr. Mullarkey, *Refractions of Reality. Philosophy and the Moving Image*, 175.

⁵⁸ Mullarkey, *Refractions of Reality. Philosophy and the Moving Image*, 174.

⁵⁹ Mullarkey, *Refractions of Reality. Philosophy and the Moving Image*, 175.

⁶⁰ Cfr. Mullarkey, *Refractions of Reality. Philosophy and the Moving Image*, 175.

⁶¹ Mullarkey, *Refractions of Reality. Philosophy and the Moving Image*, 175.

⁶² Cfr. Mullarkey, *Refractions of Reality. Philosophy and the Moving Image*, 178.

que significa que no es una imposición del tiempo del sujeto al filme, sino un intercambio de tiempos entre uno y otro.

La tesis que consideramos comparte Mullarkey y Bergson, es que esta tendencia a fabular es una facultad natural que proviene de la afección de la muerte anticipada, de una distorsión o de una interrupción, sentido como *shock* es lo que nos permite fabular; es decir, ver *x* como *y*, y en este caso la realidad en la ficción, incluida la ficción cinematográfica. En cierta medida cuando la ficción nos mueve, el resultado resuena en este modo de originarse de la fabulación, como cuando nos pegamos con una silla y maldecimos la silla, entre esos dos momentos este “cómo” intermedio: es la imagen del acto, que es resultado de la fabulación. Esto es lo que significa para Mullarkey el hecho de que más que reflexionar sobre el mundo, lo que hacemos realmente es refractar el mundo en nuestra propia imagen; y es precisamente “el afecto, el *shock* del pensamiento que genera la fabulación, que refracta nuestra visión de lo real, lo que crea el mismo efecto de realidad (de ilusiones) que permiten al arte desfragmentar lo real (en cierta medida)”⁶³.

El arte, y en este caso el arte fílmico, así como la filosofía, tratan de redimirnos de la fragmentación en la cual estamos por medio de la percepción y la fabulación. En cierta medida es esta refracción en las imágenes provocada por la fabulación la que le permite realizar esto al arte. Es la posibilidad de mirar lo sucedido desde modos posibles diversos, y en el arte fílmico en particular, en temporalidades diversas, es decir, en modos diversos de devenir, lo que efectivamente abre nuestra afectividad, percepción y comprensión a modos de ser de lo real que inmediatamente no podríamos captar. Por ello el arte fílmico, es también, como hemos mencionado, una creación de ese devenir, de ese tiempo, para ver el propio tiempo de diversas formas. Y es en cada repetición del filme, inclusive en las múltiples formas que hay de mirar el día de hoy, por medio de las cuales se repiten las posibilidades de devenir de la imagen refractada de lo real, lo cual permite el acontecimiento de nuevo y la recuperación de sentidos o significados no captados en su primera experiencia. Inclusive, es por estas repeticiones, en las cuales se intercambian y afectan mutuamente estas temporalidades, que el filme se genera.

Este es el punto neurálgico de nuestra argumentación: que es el mismo movimiento y, por tanto, su temporalidad asociada, la que le da al filme su plausibilidad. Puede ser que lo filmado sean diversos objetos: desde seres inexistentes hasta puntos y rayas; pero es su movimiento,

⁶³ Mullarkey, *Refractions of Reality. Philosophy and the Moving Image*, 180.

como dice Mullarkey, el que nos mueve, por el proceso de fabulación, a antropomorfizarlo y darle una serie de intenciones, sintiéndolo real. Esto porque el movimiento hace que suspendamos la intratemporalidad, la preocupación por lo útil, y reconozcamos su intencionalidad como si fuera la nuestra, pretendiendo que podemos intervenir. Mullarkey pone el ejemplo de películas de desastres, pero también lo vemos desde los hermanos Lumière, (las personas sintiendo que el tren los arrollaría) en la que la experiencia del filme es que participamos, anticipamos, esperamos, recordamos, anhelamos y deseamos en relación al devenir de la imagen proyectada, independientemente de la preocupación intratemporal en la que estemos inmersos. Esto pasa en *El violín rojo*, precisamente al final del filme: estamos anticipando, deseando, intervenir para que el personaje de Morritz, se robe efectivamente el violín y no lo deje morir como mercancía.

El proceso de fabulación es, por un lado, en cuanto al qué de lo fabulado, produce productos estáticos, como los mitos, las ficciones, etc. Pero en cuanto proceso, como nos dice Mullarkey, es dinámico y creativo, creando nuevas vidas (acontecimientos) basadas en vidas reales (procesos) para los cuales normalmente estamos ciegos⁶⁴. Es este proceso el cual es la base de poder llevar a cabo un pensamiento del filme que se considere cinematográfico y no solo una instrumentalización del filme para fines de la propia teoría.

La comprensión de la verdad, de lo real, que se presenta en el arte fílmico, depende de que la ficción presentada pueda tener un efecto de realidad sobre el pensamiento. Este efecto de realidad que es creado por el proceso de fabulación, y que nos lleva a elegir creer que la ficción, nos hace vivir una experiencia real en la medida de ponernos en contacto con su devenir, con su situación específica, con sus posibilidades por las cuales pudo acontecer y que tiene que ver con la necesidad inherente del ser humano de comprenderse con sentido ante el devenir mismo del mundo. La comprensión de la ficción del filme y, por ende, la base de la filosofía cinematográfica, se da no solo en relación con la narración –y con el ponernos en situación mediante la recreación del hecho en el filme–, sino por la presencia misma del devenir de lo real, refractado en el devenir de la imagen cinematográfica, que hace presente los mismos elementos del movimiento de lo real que se experimenta en tiempo presente su propia temporalidad. Por eso nos dice Mullarkey:

⁶⁴ Cfr. Mullarkey, *Refractions of Reality. Philosophy and the Moving Image*, 186.

II. La filosofía cinematográfica como contemporaneidad

El efecto de realidad en un filme descansa no solo en el artificio de fabricar los hechos, sino también en la fabricación del tiempo, dándole a la imagen (construida en el pasado) la ilusión del tiempo presente (...) estar esperando alterar el curso del Titanic no viene solo de hacer que su colisión sea un evento vívido y significativo, sino también de hacerlo presente, revivir su presente, y por ello reabriendo su futuro. Nosotros sentimos que lo estamos viendo suceder ahora, y es de este estado temporal de actualidad del cual se siguen nuestros paradójicos deseos y creencias.⁶⁵

La fabulación es entonces para Mullarkey una fabricación del tiempo o un presente reactualizado, en donde no se trata de la narración como guion, sino cómo la narración emerge a través del movimiento sentido⁶⁶. Un movimiento que al igual que lo real se experimenta siempre como uno en pugna consigo mismo, en una simultaneidad de algo definido y algo indefinido, de algo realizado y algo no realizado; es un doble efecto de algo real/irreal y que está presente en cada filme⁶⁷ como la presencia misma de la paradoja del devenir de un suceso o como un acontecimiento lleno de sentido; y, en el medio de este doble movimiento, se da el espacio para la propia participación mediante la elección de creer o no.

Por ello la imagen fílmica en su devenir es al mismo tiempo lo presente que se inmoviliza en relación a su pasado con algo posible de realizarse de nuevo y siempre pide una participación individual. En este sentido es que el presente no es algo unitario y específico, sino plural, relacional y complejo, que mediante diversas miradas puede realizarse de formas diversas. La ventaja de un filme es poder generar simultaneidad de diversos presentes realizándose, el juego entre sus temporalidades revive posibilidades.

Esto es precisamente el significado de que contemporaneidad y acontecimiento son modos de comprender el filme y, en especial, como principios de una filosofía cinematográfica sean un *élan cinématique*. Pues este modo de pensar hace referencia a dos principios: el primero, que el pensar de un acontecimiento como el filme no puede realizarse de antemano, en el solipsismo del sujeto trascendental, sino en el modo en que éste acontece; y, segundo, que el modo en que acontece solo puede accederse en la medida en que el pensamiento acontezca al mismo tiempo, en el curso de su propio devenir. Se trata de un devenir que va dando como resultado una imagen con su propia temporalidad, que es una refracción de lo real y una de sus formas acabadas es la reflexión. De tal forma que es un proceso abierto de

⁶⁵ Mullarkey, *Refractions of Reality. Philosophy and the Moving Image*, 184.

⁶⁶ Cfr. Mullarkey, *Refractions of Reality. Philosophy and the Moving Image*, 184.

⁶⁷ Cfr. Mullarkey, *Refractions of Reality. Philosophy and the Moving Image*, 185.

pensamiento que exige siempre una atención a las fuerzas que convergen en realizar el filme en el lenguaje del movimiento y el tiempo, y una tensión particular a cada filme.

Es como en Sócrates o como en Kierkegaard, un pensar que no se cierra a las categorías de la racionalidad lógico-trascendental o científico-cognitivo, sino que se abre a su carácter performativo. Estas fuerzas que convergen hacia la refracción de lo real generando el filme y que en sí mismas operan una diversidad de cambios –lo cual podría ser tema de otra investigación– es lo que Mullarkey llama *élan cinématique*, como “la fuerza que impide cualquier intento de decir lo que el filme es (...) El *élan cinématique* no nos ofrece contenido sino solo una forma dinámica, un diagrama, resistiéndose a cualquier explicación completa”⁶⁸.

Es un pensar filosófico en la medida del movimiento sentido y la temporalidad experimentada y en este sentido, es una filosofía performativa que busca este tipo de conceptos logo-páticos⁶⁹. En el estilo socrático, este pensar es un sistema de refracciones de lo real en sus propios devenires que me implican participar para delinear en la propia resistencia a ser categorizados o a presentar su propia forma de ser.

Por ello mismo el *élan cinématique* significaría una forma de nombrar el devenir inherente del filme y cómo el pensar del filme debe ser uno de forma performativa para participar de su propio devenir. Este modo performativo es lo que Sócrates y luego Kierkegaard y Gadamer han llamado contemporaneidad⁷⁰.

⁶⁸ Mullarkey, *Refractions of Reality. Philosophy and the Moving Image*, 215.

⁶⁹ Tomamos el término de Julio Cabrera con el cual define la naturaleza de los conceptos-imagen del cine: “buscan producir en alguien (un alguien siempre muy indefinido) un impacto emocional que, al mismo tiempo, le diga algo acerca del mundo, del ser humano, de la naturaleza, etc., que tenga un valor cognitivo, persuasivo y argumentativo a través de su componente emocional. (...) un abordaje que llamo aquí logopático.” Julio Cabrera, *Cine: 100 años de filosofía. Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas* (Barcelona: Gedisa, 1999), 20.

⁷⁰ Esta forma de pensar la veo muy relacionada con el modo irónico de Sócrates, o con la forma de los ensayos de Montaigne, con la idea de liberarse del yo cartesiano para devenir persona en Mounier o la liberación de Cioran para encontrar la propia singularidad, así como con la comunicación indirecta que utiliza Kierkegaard como modo de comprensión de la propia existencia, todas las cuales hacen énfasis en que el pensamiento no es una fórmula o principio abstracto, sino un modo de llegar a ser sí mismo auténticamente, es decir de un modo de filosofar que atiende a la relación personal con el filme. Esta posibilidad de un personalismo filosófico del cine lo exploraremos en el último capítulo en la relación entre André Bazin y Emmanuel Mounier, pero podemos ver ya que en los análisis mismos del pensamiento cinematográfico este contiene o implica estas condiciones.

6.2 *Élan cinématique como contemporaneidad en Kierkegaard y Ricoeur: recuperar el tiempo es recomenzar el tiempo.*

Lo planteado hasta el momento, como habíamos mencionado, tiene que ver con lo que Kierkegaard ha planteado sobre la contemporaneidad y que la hermenéutica filosófica toma para interpretar el momento en el cual un acontecimiento es significativo y cuya realidad se da en el tiempo⁷¹. Esto es, al mismo tiempo, el sentido profundo de la idea de Tarkovski de recuperar el tiempo perdido y de que la temporalidad tiene un sentido moral. Porque en la estructura del devenir mismo del individuo en singular o en imagen de Dios, en la obra de Kierkegaard, esto se da como un movimiento de la temporalidad en el tiempo, mediante la cual el individuo busca en el curso de su existencia redimir el pasado traumático mediante la repetición. Es el momento en el cual la búsqueda de la verdad se encuentra en la inocencia perdida. Pero esta verdad se puede comprender solo en la situación en la que ella deviene real –en el caso de Kierkegaard– con Cristo y con cada otro individuo. Por lo mismo, para el filósofo danés, la existencia no se puede pensar como un sistema de especulaciones o de categorías, sino como un proceso o un camino mediante el cual se cursa el devenir de la propia temporalidad, por la cual se experimenta el sentido de la misma o se recupera el sentido perdido de la misma.

En otras palabras, la presencia de la contemporaneidad de la que hablan Mullarkey o Kierkegaard no se refiere a la inmediatez del filme, sino al sentido que el filme presenta. Por eso la imagen, como hemos dicho en relación a Gadamer, no se reduce a su estímulo estético, sino que su estética debe estar en función de la presencia de un significado, sería la diferencia entre suceder y acontecer: la figura sucede, pero la imagen acontece. Lo que se repite no es que el hecho del filme se recree, sino las posibilidades que le dieron sentido al devenir filmado.

De acuerdo con Kierkegaard el devenir del individuo singular, en términos de la temporalidad, se debate, al igual que el filme, en un movimiento contradictorio y de vaivén como el juego: entre lo pasado o lo finito, con el futuro o lo infinito, y el presente o la síntesis libre de ambos. Para Kierkegaard lo que está siendo, el presente, una vez sucedido, le llamamos pasado y como tal tiene la característica doble de ser simultáneamente una

⁷¹ Cfr. Gadamer, *Verdad y método*, 61, 173, 197. Cfr. Kierkegaard, *Migajas filosóficas*, 75-94. Cfr. Søren A. Kierkegaard, *Practice in Christianity*. Trans. Howard V. Hong and Edna H. Hong. (New Jersey: Princeton University Press, 1991), 60, 64. Cfr. Søren A. Kierkegaard, *El instante*. (Madrid: Trotta, 2006), 156, 155.

certeza, un “así”, como lo llama Kierkegaard. El “así” de lo sucedido y, al mismo tiempo, algo incierto, el horizonte de posibilidades que lo hicieron posible suceder. Hay que decir que este pasado, se hace histórico en la continuidad y presencia para el presente, en la medida en que creemos en él. Pero al creer en él, invertimos su estructura dialéctica. El cómo sucedió se reabre actualizando su posible acontecer de otra manera, y su incertidumbre, su posibilidad de ocurrencia, se hace cierta. De haber ocurrido, por tanto, esta relación histórica con el pasado hace que el pasado no sea una realidad cerrada y determinante, sino siempre un horizonte que puede abrir de nuevo sus posibilidades futuras⁷².

Quiere esto decir que la estructura de la propia temporalidad está en movimiento, lo que se cambia no son los hechos, sino nuestra relación de sentido con los hechos, y además de hacer presente de nuevo sus posibilidades no agotadas, su excedente de sentido, como diría Ricoeur y, por lo tanto, un sentido de redención del propio devenir, pero, para ello, hay que creerlo.

Para poder creerlo, uno debe situarse en el devenir temporal de otro devenir, para que la situación histórica pueda ser la propia, y comprender su sentido de verdad; en ese sentido, disponerse en la situación de creerlo o no, y en la medida de poder creerlo se modifican las relaciones pasado y futuro, se movilizan. El futuro, de alguna manera, abre el pasado y el presente se convierte en ese estar decidiendo un nuevo comienzo de un pasado desde un futuro reabierto. Esta triple unidad que se da en los tiempos, es lo que Kierkegaard llama instante eterno, un instante que dura para toda la eternidad.

Desde la perspectiva, que brevemente hemos expuesto de la temporalidad de Kierkegaard, al relacionarlo con la idea de la filosofía cinematográfica como un comprender en devenir, podemos constatar que tanto en el modo de concebir el devenir de la singularidad humana en su temporalidad y el devenir de la temporalidad cinematográfica hay una coincidencia: en ambos el poder comprender o pensar, depende de ponerse en la situación de devenir de la existencia o del filme, y en esa situación estar en posición de creer o no lo que se presenta como posible de ser realizado, ya sea como ficción fílmica o ya sea como futuro, que se hace presente como porvenir. Tanto en uno como en otro el tiempo no se reduce a ser el tiempo vulgar, la medición abstracta de la duración de un fenómeno o una imagen, sino que tiende a la unidad plural de los tres tiempos y a su propio movimiento. Lo que queremos decir con esto es que en el cine podemos

⁷² Cfr. Kierkegaard, *Migajas filosóficas*, 88-89, 90, 91.

acceder a un modo de comprender la misma dinámica de la temporalidad de la existencia.

Para Kierkegaard este movimiento de la temporalidad es lo que fundamenta la comprensión de la existencia. No se trata de un comprender la verdad como categorizada y hecha objeto, o como proyección subjetiva en la imaginación del porvenir o el recuerdo de la memoria, sino que es un saber de sí mismo en el momento de la actualidad de la decisión que proviene del acto de fe ante la paradoja de creer o no en la verosimilitud de lo que se presenta. Es un entenderse con lo que se presenta, y ese “entenderse con” es estar dispuesto a que devenga dentro de nosotros, de otra forma no acontece, y en ese punto la verdad sale a la luz como revelada, es el resultado del *élan cinématique*. Esta es la contemporaneidad, que no es estar inmediatamente en la simultaneidad o la sincronía de los tiempos, sino estar deviniendo íntimamente el tiempo de la propia existencia o del acontecer de aquello que pretendo comprender, cursando el mismo camino de su realización y, en el caso del filme, es gracias a su repetición.

Comprendida como contemporaneidad de lo acontecido que permite, en la existencia individual en relación con el filme, plantearse un nuevo comienzo o recuperar un sentido que en una primera vista o lectura no sale a la luz, pero siempre es un comprenderse con el filme, y el filme engendrarse en su relación con el espectador. Este intercambio de tiempos, según nosotros, posibilita la contemporaneidad en la medida de devenir-con o de dejar que habite de alguna forma la temporalidad cinematográfica. Lo interesante es que la refracción del tiempo que realiza la imagen cinematográfica logra esta situación, no por presentarse tal y como dura en la realidad, como hemos expuesto anteriormente, sino que mediante la disonancia con esa realidad, con las elipsis, *los flashbacks*, las fragmentaciones y las duraciones proporcionales a las relaciones entre inquietud y anticipación, es decir, tomando distancia del hecho real como tal hecho, es posible que trascienda su propio tiempo de creación para habitar a tanto espectador esté dispuesto a comprender, lo que denota que el tiempo no es ese tiempo vulgar, sino una unidad existencial más profunda.

Pensar cinematográficamente como contemporaneidad con su acontecer es, desde nuestro punto de vista, ponernos en situación de fabulación o de escándalo para devenir el mismo filme y comprender de forma íntima la realización de su imagen en el reconocimiento afectivo de su movimiento.

Esta misma idea la vemos de alguna forma presentada por Paul Ricoeur cuando analiza las tres formas de experiencia del tiempo que ya mencionamos –intratemporalidad, historicidad y temporalidad– desde la estructura de

comprender el relato de ficción. Su argumentación nos parece que puede aplicarse a la narración fílmica, con la variante de que el presente que debe hacerse tal en la conciencia, en el filme se hace primero afectivamente, por ello esta contemporaneidad, esta temporalidad en el filme, es primero un reconocimiento afectivo del mismo que después llama a comprenderlo en la conciencia, es decir, a textualizarlo.

Ricoeur plantea que el relato, que consiste en la capacidad de seguir una historia, es un proceso por medio del cual la trama de una narración se hace presente, no solo se dice que es presente y que hace posible que el estar en el tiempo o intratemporalidad no se reduzca al modo vulgar de la medición del tiempo y posibilite la experiencia de la historicidad⁷³. ¿Por qué se realiza esto así? Porque el relato es de alguna forma lo que hace que un acontecimiento cualquiera tenga un sentido histórico, es decir, tenga presencia y sentido para lo que está sucediéndose y no solo tenga un carácter lineal o cronológico.

Ricoeur parte de la idea de Heidegger de que, desde un punto de vista existencial, nos encontramos arrojados en el mundo entre las cosas en un estado de pre-ocupación con ellas y la temporalidad depende de las cosas que cuidamos; es decir, el tiempo está en función de poder utilizar las cosas y manipularlas. En ese sentido, estar en el tiempo significa contar con el tiempo necesario para hacernos cargo de las cosas entre las que nos encontramos. Es el sentido de decir “tengo tiempo”, “cuento con tiempo”. El tiempo está en función de poder hacer algo, como nos dice Ricoeur: “el ahora existencial es determinado por el presente de la preocupación, que consiste en un hacer presente, que resulta inseparable de la expectativa y de la retención”⁷⁴. El problema es cuando este hacer presente se aísla de la expectativa y la retención en la medida en que es reducido a la maquinaria que mide el tiempo, abstrayendo inclusive el reloj de su referente al día y la noche, haciéndonos depender absolutamente de la representación abstracta del tiempo. El acto de contar, por tanto, regresa al ahora a su relación íntima con la retención y la expectativa, y le da su carácter histórico por hacerlo un acontecimiento.

El hecho de seguir una historia tiene que ver con comprender las acciones, los pensamientos y sentimientos que se suceden en cierta dirección, es decir, para poder comprender, en este caso, la narración de un filme, este último, en lo que nos presenta, nos impulsa a seguir hacia delante, creando expectativas sobre el comienzo y el final del proceso. No por nada en la

⁷³ *Cfr.* Ricoeur, “Función narrativa y experiencia humana del tiempo”, 190.

⁷⁴ Ricoeur, “Función narrativa y experiencia humana del tiempo”, 188.

estructura de los guiones, los modelos narrativos hablan de un incidente incitador o de una llamada a la aventura, o se le recomienda al guionista tener claro su final para poder saber dónde empezar la historia⁷⁵. De ahí la importancia del clímax como el final de la historia.

Así la historia, la narración de un filme, se comprende cuando este impulso hacia el final de la historia nos obliga a mirar retrospectivamente para comprender su unidad o su coherencia. Como afirma Ricoeur: “esa mirada retrospectiva es posible al movimiento teleológicamente orientado por nuestras expectativas”⁷⁶, si bien el final no debe ser previsible sí debe ser aceptable. Al narrar la historia, lo que se provoca es hacer que todo este inmerso en el tiempo, no al modo vulgar, sino en la interacción entre el tiempo del mundo y el tiempo de los personajes, que se denota en la forma en que estos últimos tienen que hacer algo con el tiempo. Por ello, el instante de la acción es al mismo tiempo lo posible haciéndose presente y lo pasado presente como condición de la acción, es decir, la acción es un modo de hacer presente, y este hacer presente es la presencia de lo que ha sido y la presencia de lo que estaba por venir unidos e intersectados por la acción que se realiza en el relato y en el filme, mediante el relato que adquiere movimiento propio. Contar es a la vez poner la historia en episodios de tal forma que se puedan configurar totalidades significativas, imágenes, de tal forma que toda la trama puede abarcarse en un solo pensamiento.

Con esto lo que queremos decir es que la narración del filme, como toda narración, implica no subordinarse a la medida vulgar del tiempo por el reloj o la duración del filme, sino por hacer presente en cada uno de los episodios o escenas posibilidades de configuración y totalidades significativas mediante la unidad entre lo recordado y lo esperado –en las acciones de los personajes, o en el movimiento del filme; de tal forma que cada escena compone la imagen total del filme, que posee su propia distensión temporal entre expectativa, ahora y recuerdo– esto es lo que significa realmente estar en el tiempo de la trama.

Ahora bien, el sentido mismo del filme no se encuentra solo en su intratemporalidad. Es decir, el hacerse presente en el devenir del filme no me da su comprensión, pues ésta se dará en la medida en que pueda haber una relación entre la duración de la historia o de la intratemporalidad, y la unidad entre el comienzo y el final, es decir en la historicidad. Esta experiencia, como ya lo mencionaban Mullarkey y Kierkegaard, se da en la repetición.

⁷⁵ *Cfr.* Ricoeur, “Función narrativa y experiencia humana del tiempo”, 192.

⁷⁶ Ricoeur, “Función narrativa y experiencia humana del tiempo”, 193.

Lo que queremos proponer es que la *filosofía cinematográfica es una comprensión del filme en la medida en que integra en sus principios la repetición que hace posible la experiencia del acontecer como historia*. En el filme *El violín rojo*, de hecho, la repetición es una parte integrante de la narración fílmica con la cual se puede dar la experiencia de la historicidad y al final darse la experiencia profunda de la temporalidad⁷⁷.

Aunque Ricoeur relaciona la repetición más con Heidegger, para nosotros está mucho más relacionada con el modo en el cual Kierkegaard habla de la misma categoría, que después la utilizará Mullarkey para comprender la fabulación en la experiencia fílmica. Pues la repetición es el modo en el que la temporalidad del relato o del filme se desvincula o deja de estar subordinado a un proceso lineal que emula un argumento lógico, y permite la comprensión de la estructura interna de lo que deviene, como ese juego del que hablaba Kierkegaard entre el hecho y lo posible y, cómo en su repetición, por un acto de fe, se invierten las relaciones y el tiempo se moviliza, poniendo el acento de la repetición no en lo pasado, sino en lo posible y en su futuro.

La repetición nos dice Ricoeur, así como la extrae del pensamiento heideggeriano, es un traer de nuevo al presente las posibilidades de la herencia transmitida; es decir, uno se transmite a sí mismo lo heredado mediante la repetición. Esto, en cierta forma, significa aceptar su origen como su destino, que para Ricoeur su defecto es que depende de la estructura del *Dasein* como ser para la muerte, es decir, de su proyectarse en sentido finito. Lo que Ricoeur, nos expone es que la repetición, de forma narrativa, puede liberarse de esta dependencia del ser para la muerte y del carácter nihilista del análisis del tiempo, como nos dice Ricoeur:

al leer el final en el comienzo y éste en aquél, también aprendemos a leer el tiempo al revés, recapitulando en sus consecuencias terminales las condiciones iniciales del desarrollo de la acción. De este modo, la trama no sitúa la acción humana solo en el tiempo, como hemos dicho al comienzo de este estudio, sino en la memoria. Y ésta, a su vez, repite el curso de los acontecimientos conforme a un orden que es la contrapartida de la extensión del tiempo entre un comienzo y un final. [...] conlleva la recuperación de nuestras posibilidades más propias.⁷⁸

Ricoeur nos habla así de varias formas de repeticiones que van adquiriendo el centro del relato: 1. la repetición dentro de un espacio

⁷⁷ Cfr. Ricoeur, "Función narrativa y experiencia humana del tiempo", 207.

⁷⁸ Ricoeur, "Función narrativa y experiencia humana del tiempo", 205.

imaginario inicial que se repite durante el proceso de la búsqueda del héroe (repetición fantasmal) la búsqueda sigue siendo lo esencial, no la repetición; 2. cuando la búsqueda misma es una repetición en la forma de un retorno al origen como Ulises⁷⁹ (aquí la repetición da lugar a la búsqueda como la película *Una vida iluminada*⁸⁰); 3. la repetición no como un regreso, que es preparación de la búsqueda o como duplicado de un viaje circular, sino que la repetición es la propia forma temporal⁸¹ (como en las *Confesiones* de San Agustín, o como en el filme *El violín rojo* en donde lo que se repite son las posibilidades de ser implícitas en lo que he sido; es decir, se recupera no un lugar privilegiado en el origen o en un sentido onírico, sino en el mismo devenir, lo que se repite es la posibilidad de ser de nuevo):

la memoria ya no es el relato de una serie de aventuras externas que se prolongan a lo largo del tiempo episódico, sino el movimiento en forma de espiral que mediante anécdotas y episodios nos lleva hacia la constelación casi inmóvil de las posibilidades que repite el relato. El final de la historia iguala el presente al pasado, lo efectivo a lo potencial⁸².

Esto quiere decir que la repetición narrativa, como forma del relato, lo que determina es hacernos tener presente constantemente el comienzo en el final y viceversa, de tal forma que lo que se repite no son los hechos pasados, no es la memoria de un pasado heroico, o de un lugar original mítico, sino las posibilidades mismas que nos han hecho ser o relatar. En ese sentido, se trata de recuperar un sentido no cursado, generar un nuevo comienzo que hace que el pasado no sea un mero estar allá sino un constante llegar a ser. Como dice Ricoeur:

en ese momento, se repite precisamente lo que puedo ser, los recursos que he de obtener para romper con la forma fijada del destino en el origen. Esta capacidad de repetición evita que quede fascinado por el rostro de la Gorgona que me muestra lo que he sido. Se trata de apreciar lo que puedo ser en lo que he sido. He aquí ya una repetición que no es onírica, sino decidida a afrontar el futuro.⁸³

Así la repetición, que estará en la forma de ser del filme, como en el relato, no es algo de lo que haya que liberarse, es algo que hay que llevar a

⁷⁹ Cfr. Ricoeur, "Función narrativa y experiencia humana del tiempo", 209.

⁸⁰ Cfr. Liev Schreiber (dir.) *Una vida iluminada (Everything is illuminated)* (EEUUA: Warner Independent Films, 2005)

⁸¹ Cfr. Ricoeur, "Función narrativa y experiencia humana del tiempo", 209.

⁸² Ricoeur, "Función narrativa y experiencia humana del tiempo", 209.

⁸³ Ricoeur, "Función narrativa y experiencia humana del tiempo", 210.

cabos. Desde esta perspectiva Ricoeur libera la repetición de su ser para la muerte, porque entonces, al ser la repetición una forma temporal narrativa que repite las posibilidades de ser en lo que ha sido, se instaura con una finalidad comunicativa específica, no solo de transmitir una herencia, sino de generar posibilidades de ser y de sentido.

Tanto para Ricoeur, como para Kierkegaard, Gadamer o Mullarkey, la temporalidad no es un mero estar en el tiempo; no es el tiempo vulgar ni la sola distensión psíquica entre retención, ahora y expectativa, sino es el modo específico en el que la libertad humana se realiza como tarea de generación de posibilidades reales de ser. Dicho de otro modo, *la temporalidad es este ámbito del repetir en espiral en el cual nos encontramos siempre con una posibilidad de devenir de nuevo.*

Por eso consideramos que el cine, como acontecimiento, es decir, como experiencia de la temporalidad en cuanto historicidad, no es algo externo a las propias posibilidades existenciales del devenir humano, sino su refracción misma. Es por eso que el cine nos pone en la tarea de devenir de nuevo, y esto es lo que nos parece la riqueza de la afirmación de Tarkovski: que vamos al cine a recuperar el tiempo perdido que podemos traducir en el repetir las posibilidades de ser en su materialidad específica vividas o no vividas, fugadas o retenidas. Por eso creo que una filosofía cinematográfica tiene una forma narrativa como una tarea ética del porvenir, y no solo explicativa.

7. El violín rojo (*Girard, F., 1998*): *filosofía cinematográfica como contemporaneidad.*

En relación a lo expuesto, en el filme *El violín rojo*, surgen las preguntas de la filosofía cinematográfica: ¿cuál es el acontecimiento fílmico del violín rojo? ¿Cómo se da la imagen fílmica en el violín rojo? ¿Cómo se trabaja el medio de la temporalidad y los cruces de las diversas temporalidades?

El violín rojo, en cada uno de sus acontecimientos, repite sus posibilidades de ser. Desde nuestro punto de vista, precisamente, la repetición es una tarea constante para el violín, lo cual constituye la estructura del final del filme. Y lo interesante aquí es que no se repite para regresar al origen o para liberarse por medio de una ruptura, sino para volver a ser de nuevo. El violín es, al mismo tiempo, la imagen de la cual hablaba Gadamer, la temporalidad como repetición y el acto mismo de la contemporaneidad.

La temporalidad cinematográfica, que es la que nos hace pensar, no es la temporalidad como duración de la película. Esta duración es solo el medio

por el cual la temporalidad de la imagen acontece. Por ejemplo, en *El violín rojo* –cuando aparece en el siglo XVII y se ve que pasa, por 1 minuto de escena, por manos de diferentes niños–, la temporalidad de la imagen no es el minuto que dura la escena, sino el tiempo implicado en la escena, la historia implicada, que se hace presente como si fuera un instante.

En toda la película se juega con este tiempo implicado. La temporalidad de la imagen no es su duración como tal, sino la presencia de un pasado implicado que, en este caso, tiene siglos de duración, meses, años, de múltiples formas, y que en la medida en que esa temporalidad sirve de contexto, la película la hace durar suficientemente poco. Sin embargo, se detiene con la relación que el violín tiene con cada personaje que lo valora en cada época, llamándonos explícitamente la atención a recordar las relaciones entabladas con cada uno. Relaciones que se hacen presentes en cada repetición de la subasta del final con la presencia del representante de esa historia y heredero de su legado. De nuevo: la temporalidad del violín no es ni lineal, ni la duración mecánica o comercial de la película, ni solo las distensiones entre la memoria y la expectativa, sino en un *instante* –la *duración* de la subasta misma– tener presentes las relaciones de todas las historias presentadas, de todas las épocas, de todos los renacimientos y muertes del violín. Todos ellos están presentes en la escena misma, en la conciencia del espectador y en la conciencia del personaje de Morritz, de tal forma que en esa escena final nos movemos emocionalmente con el personaje y nos identificamos con su porvenir y con la posibilidad de la pérdida del violín para siempre. Pero lo interesante es que el violín no pertenece a ninguna de las historias, sino que es cada una de ellas, en disposición de ser renovado, lo que hay es una situación de elección, de creer o no sobre el violín, estamos en situación de contemporaneidad con el violín.

La dinámica de la temporalidad si bien juega con las distensiones entre memoria y expectativa, nos pone en situación de elegir lo presente de ese devenir, de tal forma que el pasado se mueva en relación a otras posibilidades. Es el sentido en la película del renacimiento repetido del violín mismo, renacimiento que conlleva la participación de otros, del violín y de quien lo toca. Entre todos estos se da una relación de juego, de diversas maneras, pero el violín siempre es él mismo; y esto significa que se va dando esa emanación de la imagen original que supuestamente fue impregnada por la obra de arte de Bussotti.

Así el violín es un acontecimiento de sentido en la medida en que su ser no es el objeto, el signo, la copia o la mercancía, sino la historia realizada con cada personaje que se ven vinculadas al final como un sentido que

está ahí pidiendo ser rescatado y realizado de nuevo. De esa forma, el arco dramático del personaje de Morritz, es la de un restaurador que hace el trabajo por dinero pero que, en el fondo, al descubrir la verdad sobre el violín, se ve motivado –como todos los personajes anteriores– a realizar su sentido, actualizar su historia. Esto lo hace al ponernos en relación con el violín y tocarlo, para revelarnos no solo el hecho de que funciona (a pesar de su antigüedad), sino que las posibilidades de sentido anteriores se renuevan en otra historia; sigue siendo música y, por ello, su impulso del personaje es a robarlo para regalarlo a su hija pequeña. Como fue en el origen del mismo violín, la repetición es la tarea para la narrativa y la realidad del ser violín rojo, como diría Ricoeur.

El *élan cinématique* es este impulso de la historicidad o de la temporalidad cuando dos realidades se encuentran. Pero lo interesante, desde nuestro punto de vista, es que ese encuentro de realizaciones de posibilidad es la imagen que, al mismo tiempo, es una refracción del movimiento sobre el movimiento del filme que se da en nuestro propio movimiento de ámbitos, historias y devenires, moviéndonos a realizar la repetición como forma temporal en nuestro propio devenir. Como diría Kierkegaard, se realiza al ponernos en situación de contemporaneidad.

De esta manera, lo que son la historia, la narración, las luces, las tomas, los ángulos y la música se instauran en la temporalidad que expresa las relaciones entre la presencia y ausencia de lo que el violín es o está llegando a ser en una cierta duración con la intención de permanecer en la memoria, o de incitar un porvenir, o de hacer presente un porvenir o el movimiento del pasado sobre un porvenir; movimiento que nos invita a creer o no lo que está llegando a ser. Este movimiento se ve en cada personaje que decide creer o no en el violín mismo, y cuyas vidas se ven transformadas por la relación con el violín. Por eso con cada momento del filme estamos siendo llevados de la mano por las situaciones de devenir del mismo violín y, por eso, al final, nos identificamos con la idea de que el violín no puede morir al ser convertido en una mercancía donde toda su temporalidad o historicidad sea ignorada y por ello nulificada.

El filme trabaja con contextos típicos de cada época que nos son familiares, pero, al mismo tiempo irrumpiendo con el violín en ese contexto, lo que nos hace pensar de alguna manera. Son diferentes temporalidades las interrelacionadas: la duración misma de la película, las cartas del tarot, las edades de una persona, las épocas de la humanidad, la historia del arte, la duración de la subasta, la duración de la investigación, las intermitencias entre el robo del violín y su venta. Es interesante de subrayar que es Ruselsky,

el director de orquesta, el único personaje no implicado íntimamente con el violín, aunque es el que más lo desea. La subasta es indirectamente una apuesta entre la vida y la muerte del violín, esta decisión recaerá en las manos de Morritz. Porque en esta secuencia final, y los fragmentos que se nos han mostrado en los intervalos de cada episodio, los principales subastadores son representantes de cada episodio y pretenden comprar el violín para convertirlo en la expresión completa de la época que ellos representan es decir impedirle la duración, pero entre ellos el peor, es este director de orquesta, porque él no tiene ninguna implicación con el violín, lo desea para convertirlo en un objeto más de su propio ego.

Lo interesante, desde nuestra perspectiva, del filme *El violín rojo* es que nos muestra cómo la dinámica de la temporalidad cinematográfica es la dinámica del devenir existencial del individuo en lo singular o en la imagen de Dios como lo tematiza el filósofo danés Søren Kierkegaard; y cómo es que esa temporalidad, y su estructura básica, nos dan esta idea de un nuevo comenzar infinito que es la esencia de recuperar el tiempo perdido; esa idea de la vinculación apoteósica del final, mediante el modo de la narración. Esto expresa cómo se realiza la contemporaneidad, no como el mero acontecer, sino que, por el medio de creer en la repetición, la temporalidad cobra presencia contemporánea en el espectador de forma afectiva, de tal forma que nos movemos en su estado de pensamiento.

Para nosotros, en *El violín rojo* se ve la idea de contemporaneidad y acontecimiento como *élan cinématique* en la medida en que en cada escena vemos un flujo de temporalidades, de historia, y de duraciones diversas que están en función de hacer o no presente la imagen misma del violín, que es la imagen del renacimiento, del nuevo comenzar de un instrumento histórico. El violín en sí es pasivo, pero está ahí para ser interpretado, como lo es la realidad y la naturaleza en sentido romántico, por tanto, las relaciones entre el violín y sus dueños se da con tanta intimidad que permanece en el tiempo, son instantes eternos, que su trascender se hace presente en la subasta.

Y así la película juega con nuestra temporalidad. Al situarnos en la subasta, cada parte de la historia se narra de tal forma que al final, en la subsecuente repetición de la subasta, la inquietud de que el violín va tomando forma con la presencia de cada tiempo. Al final se vuelve el personaje de Morritz aquel que debe hacer un acto para salvar al violín de su degradación de imagen como mercancía.

En otras palabras, el violín es lo que es por su temporalidad y por su carácter relacional con las vidas que buscan o son invitadas por el violín a realizarlo. Esto representa el encuentro mismo. En ese sentido, cada uno

de los personajes se hacen contemporáneo con cada otro que ha existido antes, y este juego no lineal como un tarot del destino, nos dice que todos sus tiempos son presentes para representar al violín, y eso es lo que le da un nuevo comienzo. Cada época fue una dialéctica entre ser y morir. Por lo mismo, el juego de la temporalidad con nosotros, los espectadores, es un constante recordar y esperar, que se hace más rápido o más lento dependiendo la tensión o la cercanía del violín con su origen o con su muerte.

8. *Conclusión.*

Después de toda esta incursión, podemos concluir que la posibilidad de una filosofía cinematográfica se encuentra en la medida en que comprendemos la condición de temporalidad y la temporalidad misma del cine, así como el pensamiento cuando estos se relacionan en el análisis particular de un filme específico. Pues como hemos dicho, el cine como la filosofía son modos en que se pretende comprender un sentido de la realidad como acontecimiento. La temporalidad cinematográfica, de la imagen fílmica, no está restringida a la vulgaridad del tiempo mecánico, sino que es el modo y la tarea en que convergen diversos elementos culturales, psicológicos y estéticos, para generar en su acontecer la realidad. De tal forma, que es la estructura del devenir de la imagen fílmica, así como el ponernos en relación con ese devenir, lo que posibilita que podamos hacer un pensamiento filosófico del filme; es decir, en sentido de radicalidad y universalidad. Este pensamiento es un acto de contemporaneidad con su acontecer, es como ejercer una repetición de las posibilidades de ser de lo devenido en la propia existencia, de tal forma, que en su carácter performativo, la verdad, lo que el filme quiere decir, su acercamiento y refracción de lo real se haga patente y presente, no como algo cerrado y exclusivo, sino como una tarea a realizar.

La temporalidad es la que nos hace pensar que el pensamiento mismo es un devenir que se instaura en las perspectivas de la distensión temporal del alma y que tiene un carácter histórico. El pensar, como el interpretar, no es inmovilizar, sino comprender la realidad en su propio devenir. Pero para que se dé esta comprensión en el propio devenir, se debe estar en relación con el estado afectivo creado y, al mismo tiempo, tomar decisiones de confianza y de creencia. En otras palabras, la filosofía cinematográfica de la que hablamos, nos pone en situación racional de elegir creer o no lo que se nos representa y, en ese sentido, participar o no del sentido de la imagen. Esto nos parece, es una analogía del movimiento existencial del hombre de

devenir sí mismo y en el sentido kierkegaardiano imagen de Dios, o imagen de su cultura; es el plano no de lo ontológico en sentido de la substancia, sino existencial en el sentido cualitativo de lo que puedo apropiarme y hacerme responsable.

Esta situación en la que se debe elegir creer o no ante el acontecimiento temporal de la imagen cinematográfica, es lo que Kierkegaard llama situación de contemporaneidad, que siempre pone a la razón en situación crítica, de interrogación y en muchos sentidos de paradoja. El símil del que habla Kierkegaard⁸⁴ es la encarnación como acontecimiento, y su sentido solo se puede comprender, si nos hacemos contemporáneos en la misma situación en la que vino históricamente. Este hacerse contemporáneo es la labor de la repetición, y el sentido de la repetición del filme mismo, que cada vez que es visto nos pone en situación de creer o no, ante la llamada paradoja de la ficción. La verdad de la ficción no reside en sus hechos, sino en el sentido que comunica.

Por ello nos parece que cuando se habla del cine como una ilustración de la filosofía, no es tan simple como decir que es un instrumento pedagógico. Porque es una forma de hacer imagen los conceptos y, en ese sentido, contribuir al argumento de una forma o de otra. Los tiempos manejados en *El violín rojo* son modos en que el filme nos da qué pensar sobre preguntas de carácter radical y de índole universal.

El tema aquí es que hay de cine a cine como dice Sinnerbrink; es decir, si bien el cine puede estar en la condición de la filosofía como dice Mulhall, de ser reflexivo y autoreflexivo, igual hay cine que pretende convertir el movimiento y la temporalidad en una fórmula de la existencia, para sentir y mirar de una sola forma, pero no para pensar en sí. Es la dialéctica inherente al nacimiento del cine como diría Gilles Lipovetsky, en la cual, por un lado, el cine es masivo y, por otro, se dirige de forma individual, la diferencia entre cine como arte y cine como propaganda. Esto se podría entender desde la diferencia que establece Gadamer⁸⁵ entre reproducción y representación, entre consumo y arte. El cine como propaganda provoca figuras, degrada la imagen fílmica y la imagen de los seres a una fórmula. El cine como arte no solo hace presente la imagen de los seres sino que los presenta con múltiples sentidos, abre la comprensión del mundo y de sí mismo, como dice Robert McKee, el buen entretenimiento es el que nos revela la condición humana.⁸⁶

⁸⁴ Cfr. Kierkegaard, *Migajas filosóficas*, 94.

⁸⁵ Cfr. Gadamer. *La actualidad de lo bello*, 90-91.

⁸⁶ Cfr. Mc Kee, *El Guión*, 28-29.

En este sentido el cine, en su pasión por lo real, en este doble movimiento, como refracción de la realidad, es un impulso asintótico a presentar la verdad en el sentido de la *aletheia* –(verdad) de Gadamer–; un sentido de revelación en la dialéctica de mostrar y ocultar, que al mismo tiempo, es posibilitar la generación de movimiento en el espectador, sobre ese movimiento. Estos movimientos son los mundos de Ricoeur, las diferentes lecturas que producen diferentes experiencias del tiempo, hasta llegar al tiempo profundo. Este tiempo profundo es la recuperación del tiempo perdido en la medida en que es una recuperación de sí mismo y la posibilidad de recrearse las relaciones que constituyen ese sí mismo.

Esto es lo que le da al cine su carácter o posibilidad de ser filosofía y a la filosofía de ser cinematográfica: que la realidad es un acontecimiento de sentido que, en su presencia, invita o llama a su comprensión y, de esta manera, a recorrer su movimiento y tiempo de forma interna en su relación. De tal modo que la filosofía no puede entenderse solamente como argumentación lógica, sino como constante movimiento paradójico de encuentro con los momentos del acontecer, en la situación de contemporaneidad: paradoja de la ficción, paradoja del devenir y paradoja de la contingencia (realidad en lo no real, ser en el no ser, posibilidad en lo fáctico). El Tiempo, el movimiento y el acontecimiento que se refractaban en lo real hacen del cine tener un impulso hacia lo real, es el *élan cinématique*, y su pensar es un sistema de refracciones.

No por nada, nos dice Mullarkey que por estos procesos “somos movidos a mover otros movimientos”⁸⁷, y hacer que sean los movimientos de otros, que no es la imposición del tiempo del espectador o el creador del filme, sino por el intercambio entre ellos, en una relación personal e individual en el movimiento del propio presente. La contemporaneidad es comprender en devenir el propio presente, es decir, en el propio devenir. Pero para ello, como en el proceso de fabulación, la razón que pretende inmovilizar o categorizar, debe estar en situación de escándalo, es decir, donde lo real no se deja atrapar por el sujeto, pero en su resistencia se le dispone a creer o no en la verdad presentada.

Este proceso tiene una cierta circularidad inevitable que para Mullarkey es inmovilizar el filme al ponerlo dentro de un contexto específico de comprensión, en otras palabras de textualizarlo, sin el cual ni siquiera existiría el filme, pues gracias a ello el filme se da una pausa para el pensamiento⁸⁸, en otras palabras, el mismo proceso de generación del

⁸⁷ Mullarkey, *Refractions of Reality. Philosophy and the Moving Image*, 186.

⁸⁸ Cfr. Mullarkey, *Refractions of Reality. Philosophy and the Moving Image*, 117.

filme y el pensamiento sobre el filme, tienen un movimiento circular por el cual se influyen mutuamente, como un proceso temporal de inmovilización-movilización, y este proceso en parte proviene de la fabulación.

Este proceso es lo que Mullarkey ha llamado refracción temporal del cine⁸⁹ en donde la realidad es presente y no; al mismo tiempo dando esos elementos de realidad, esa es la fabulación, y el asunto es que el movimiento es individual. En ese sentido no se puede generalizar, sino que hay que acceder de forma particular a cada movimiento fílmico para, en su temporalidad, comprender su sentido, como diría Sinnerbrink en esa forma de cine-filosofía como crítica fílmica o pensamiento crítico fílmico.

Esta forma de filosofía cinematográfica basada en la contemporaneidad con el acontecimiento del filme –por el cual mediante las repeticiones y la fabulación es posible recuperar el tiempo perdido, en ese sentido profundo del tiempo–, es lo que nos lleva a pensar junto con Gilles Deleuze y con Søren Kierkegaard, *que el cine puede ser una ética del porvenir*. Porque tanto Deleuze como Kierkegaard entienden que la existencia no es sólo lo que hay y tampoco es algo dirigido a un objeto trascendente, separado, del propio existir. Ambos coinciden en comprender la existencia, como un plano en el que la trascendencia es inmanente, como duración o como apertura radical, y que cada movimiento, cada elección comprende una actualización en tres sentidos: en el ámbito del tiempo y espacio específico, en el de los vínculos de los horizontes y perspectivas de posibilidades, pasadas y futuras, y en el diferencial de potencial de la duración, o como diría Kierkegaard, en la anulación de la posibilidad por otra posibilidad, en donde todo es posible, es decir donde se actualiza el porvenir mismo. El cambio en el Todo, que opera el movimiento, en Deleuze, equivale al ámbito de la elección radical de la libertad, en Kierkegaard, por lo que exploraremos estas relaciones conceptuales entre ambos pensadores en el próximo capítulo, como un modo de construir una filosofía cinematográfica como ética del porvenir.

⁸⁹ Cfr. Mullarkey, *Refractions of Reality. Philosophy and the Moving Image*, 184-186.

III.

KIERKEGAARD Y DELEUZE EN LA CONSTRUCCIÓN DE UNA FILOSOFÍA CINEMÁTICA COMO ÉTICA DEL PORVENIR.

Motto: “La desdicha de nuestro tiempo es justamente ésta, que se ha convertido en nada más que tiempo, lo temporal, que no tolera oír hablar de eternidad; y así (con las mejores intenciones o furiosamente) haría la eternidad totalmente superflua mediante una falsedad sagazmente planeada, la cual, sin embargo, en toda la eternidad, no tendrá éxito: porque cuanto más se cree uno capaz de vivir sin lo eterno, más siente la necesidad de ello”¹.

1. *Introducción.*

Gilles Lipovetsky y Jean Serroy² plantean en su obra *La pantalla global* cómo nuestras relaciones de sentido, es decir, de comprensión, de lazos de valor y de apropiación del mismo, se han visto condicionados –hasta en las más mínimas expresiones de vida íntima– por la mediación de la estética de las imágenes en pantalla con la explosión de una diversidad de dispositivos móviles. Esto, con el tiempo, ha promovido un modo de vida tipificado y llamado hipermoderno, cuya característica fundamental es la libertad sin límites de autosatisfacción veloz e inmediata.

Esta situación expresa un estado de desesperación, como diría Søren Kierkegaard, en el cual al identificar las imágenes a sus medios estéticos de impacto y sensación, se traicionan a sí mismas convirtiéndose en meras figuras y no en portadoras de la densidad temporal con la que establecemos una relación entre nuestro devenir y el de la realidad, que hace posible tener esperanza en un mundo por venir o, al menos, en el mundo en el que vemos.

Desde nuestro punto de vista, este estado de desesperación implica una vulnerabilidad que, por debilidad u obstinación, pierde la libertad y la subordina a un modelo de pensamiento que le otorgue una cierta seguridad; modelo que finalmente objetivara la realidad a su propia identidad ideológica. Perdemos así, la imagen del mundo y la de nosotros mismos, y el devenir de nuestra existencia se solidifica ante la visión de la Gorgona en donde todo lo que deviene se hace por necesidad, subordinándose a

¹ Søren A. Kierkegaard, *Mi punto de vista* (Madrid: Sarpe, 1985), 147.

² Cfr. Lipovetsky & Serroy, *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, 28, 71-72.

la lógica de esa imagen dogmática del pensamiento y ese cine figurativo y efectivista³. Como nos dice Paola Marrati: “su defecto es así neutralizar el sentido y el tiempo”⁴.

¿Qué es lo que se pierde? La libertad y la responsabilidad ética de la propia existencia; pues, el devenir por el cual cada uno se elige a sí mismo en un horizonte abierto de posibilidades se convierte en transiciones necesarias subordinadas a las certezas efímeras de las figuras de la pantalla en las cuales no cabe el tiempo. En este sentido, como dice Paola Marrati, siguiendo las ideas de Gilles Deleuze, el pensamiento crea su propio enemigo que no es el error, sino algo peor: las potencias de la estupidez, la maldad y el sin sentido por haberse olvidado de la fuerza del tiempo⁵.

Del mismo modo Søren Kierkegaard, en su escrito *El concepto de la angustia*, le crítica a Hegel y a los hegelianos de su tiempo haber transformado la contingencia de la actualidad de la existencia en una derivación lógica de la cual los individuos no participan sino como instrumentos pasivos⁶. Esto daría lugar a un tipo de “perversión del sujeto”, que ha sido provocada por una visión narcisista y egológica –como diría Carlos Díaz⁷– de la filosofía del sujeto o el yo moderno, que al elevar al grado de trascendental su identidad consigo misma en una unidad cognitiva con la realidad, se convierte en un configurar lo diferente en esa identidad y, por lo tanto, en una objetivación del encuentro con el devenir temporal de los acontecimientos. Y no extraña que el tiempo se vuelva algo momentáneo o una variable numérica dependiente de las categorías espaciales del sujeto.

El enemigo del cine es así el propio cine y del pensamiento el propio pensamiento cuando ambos han hecho abstracción del devenir de la realidad y, por ende, de su temporalidad bajo este modelo egológico en el cual se hace abstracción de lo eterno. Como diría Kierkegaard, se peca cuando se vive solo en el instante haciendo abstracción de la eternidad⁸; es decir, cuando ambos (cine y pensamiento) pierden su vocación de hacernos creer que existe un lazo que provee un modo de vida posible en las imágenes del mundo.

³ “El peor enemigo del cine es el cine mismo. La potencia propia de las imágenes-movimiento ha mostrado muy rápidamente su doble rostro.” Paola Marrati, *Gilles Deleuze. Cine y filosofía* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2006), 90.

⁴ Marrati, *Gilles Deleuze. Cine y filosofía*, 92.

⁵ Cfr. Marrati, *Gilles Deleuze. Cine y filosofía*, 92-93. Cfr. Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*. (Buenos Aires: Amorrortu, 2009), 229-237.

⁶ Cfr. Søren A. Kierkegaard, *El concepto de la angustia* (Madrid: Alianza, 2007), 3

⁷ Cfr. Carlos Díaz, *Razón cálida. La relación como lógica de los sentimientos* (Madrid: Escolar y Mayo, 2010), 33-34.

⁸ Cfr. Kierkegaard, *El concepto de la angustia*, 170.

En este sentido las relaciones entre cine y filosofía, cine y pensamiento, cobran sentido desde la óptica del pensamiento de Kierkegaard como las relaciones de pensamiento y existencia, en las cuales ni una ni otra se excluyen, sino que como dice el filósofo danés “el pensamiento se mueve siempre en una inmanencia lógica dentro de una trascendencia que no puede comprender”⁹, derivando en una situación que él llama “de contemporaneidad”, como hemos visto en el capítulo anterior, y que implica la elección ética de sí mismo como devenir posible para “comprenderse en el devenir de lo comprendido”. En este acto de comprensión, la trascendencia es la temporalidad misma, es la *duración, la durée* –como diría Bergson y Deleuze– que es la presencia misma de la eternidad del espíritu.

Si bien la pantalla global tiene este efecto hipermoderno, como estado de desesperación, produce, paradójicamente, una experiencia de lo efímero que hace más patente la necesidad vital de sentido; es decir, de comprensión de la verdad, pero de una verdad que se da en el tiempo, en la contemporaneidad¹⁰.

Esta es la problemática del modo de vivir, de experimentar y de comprender en el tiempo lo que determina, en estos autores mencionados, una de las cuestiones medulares que la filosofía debe abordar en nuestra sociedad contemporánea¹¹, un modo de pensar para el porvenir que puede hacerlo con el cine. Porque, como no nos cansaremos de reiterar esta profunda idea de Andrei Tarkovski, la potencia del arte cinematográfico es la de recuperar el tiempo perdido¹²; lo cual sería en este caso, recuperar un lazo de vida posible con el mundo, recuperar el pensamiento como filosofía sin olvido del tiempo, recuperar la imagen sin traiciones y sobre

⁹ Cfr. Kierkegaard, *El concepto de la angustia*. 100.

¹⁰ Cfr. Gilles Lipovetsky & Sebastián Charles, *Los tiempos hipermodernos* (Barcelona: Anagrama, 2004), 104-105.

¹¹ Aquí se puede ver la caracterización de Lipovetsky sobre los tiempos hipermodernos y el cine en relación a la velocidad del tiempo, igualmente como menciona Mullarkey acerca de Deleuze; por lo que en ambos la imagen es un sistema de relaciones de elementos en el tiempo. Lo mismo podría de algún modo tratarse en Gadamer en *Verdad y método* o en *El giro hermenéutico* cuando menciona la preocupación de que la ontología se tome en serio el tiempo, o en el texto de Daniel Innerarity sobre ética de la hospitalidad en el cual uno de los principales acosos del día de hoy es la anulación del tiempo. Ni se diga de las consignas de Kierkegaard en su diario sobre la importancia y la centralidad que la *kinésis* y el tiempo cobran en el pensamiento y le dan sentido a una comunicación indirecta como reformulación del pensamiento socrático que es principalmente ético. Recordando a Gandalf en *El señor de los anillos*, la pregunta sobre qué hacer con el tiempo que se te dio se hace la pregunta fundamental de una existencia en el tiempo.

¹² Cfr. Tarkovski, *Esculpir en el tiempo*, 83-84.

todo recobrar las posibilidades de vida como una tarea para la elección ética. Este es el sentido del porvenir, no un futuro en abstracto, imaginado o simplemente proyectado, sino uno que se ha convertido en pasión presente, en tensión, en impulso vital que hace real la apertura del espíritu.

Lo que queremos mostrar es que una filosofía cinematográfica, como pensamiento que no se olvide del tiempo, podría seguir el modelo de un pensar como situación de contemporaneidad¹³ como fue planteado por el filósofo Søren Kierkegaard, y que se realiza, de algún modo, en el pensamiento de Deleuze sobre el cine. Se trata de un pensar que nos pone en una situación ética fundamental, la de elegir creer o no elegir creer que sea posible un mundo con valor. En otras palabras, la relación entre pensar y existencia, cine y pensamiento es una resolución ética de devenir o no devenir, no se puede devenir solo por estar en el mundo, sino solo al creer en actuar de acuerdo a la posibilidad, ser temporalidad es una tarea ética, como dice Deleuze:

Kierkegaard extraerá todas las consecuencias de esto: la elección, que se plantea entre elección y la no elección (y todas sus variantes), nos remite a una relación absoluta con el afuera, más allá de la conciencia psicológica íntima pero también más allá del mundo exterior relativo, y resulta ser la única capaz de volver a darnos tanto el mundo como el yo (...) la identidad del pensamiento con la elección como determinación de lo indeterminable.¹⁴

Es el mismo Gilles Deleuze, quien en su escrito *Diferencia y repetición*¹⁵ retoma las ideas de Søren Kierkegaard, que para muchos estudiosos del cine

¹³ Esta idea desarrollada en Kierkegaard sobre todo en *Migajas filosóficas y Ejercitación del cristianismo* proviene de la pregunta del autor seudónimo de *Migajas*, Johannes Climacus: ¿si es posible que un instante en el tiempo tenga una validez eterna?. Lo cual desarrolla como el instante por el cual un individuo se pone en relación de movimiento existencial de elegir o no creer en el sentido de los acontecimientos del pasado, para ponerse en relación con la verdad que ellos denotan, y que no posee, y que opera un cambio, por la misma elección, como de no-ser a ser (claro en *Migajas* se hace referencia a la encarnación de Dios en Cristo). Cfr. Kierkegaard, *Migajas filosóficas*, 35-37. Lo que es análogo a las preguntas que se hace Deleuze sobre las relaciones del pensar con el cine en la imagen-tiempo. Cfr. Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 219-231.

¹⁴ Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 236.

¹⁵ Cfr. José Miranda Justo, "Gilles Deleuze: Kierkegaard's Presence in his Writings", en *Kierkegaard's Influence on Philosophy. Tome II: Francophone Philosophy*, ed. Jon Stewart (Surrey, UK: Ashgate, 2012), 84. Cfr. Jon Stewart, "France: Kierkegaard as a Forerunner of Existentialism and Poststructuralism", en *Kierkegaard's International Reception. Tome I: Northern and Western Europe*, (Surrey, UK: Ashgate, 2009) Cfr. María J. Binetti, "Mediación o repetición: de Hegel a Kierkegaard y Deleuze", *Δαίμων*. Revista de Filosofía, no. 45, (2008): 125-139.

han sido obviadas e inclusive considerado marginales. Sin embargo, como bien dicen José Miranda Justo, Ronald Bogue, y Donald Rodowick, parece ser que para los estudios sobre cine el pensador danés cobra cada vez más una especial importancia¹⁶.

Para estos autores mencionados, Deleuze ve en Kierkegaard una guía para comprender el pensamiento cinematográfico como una nueva postura ética en la vida moderna, que no consiste en elegir entre objetos u opciones, sino entre modos de vida¹⁷, que van desde la indiferencia total a la elección a vivir en el constante elegir la posibilidad de elegir de nuevo¹⁸. Deleuze usa las ideas de Kierkegaard sobre el teatro de la repetición y el movimiento de Abraham en *Temor y Temblor*, para mostrar cómo un plano de lo infinito, que es el de la fe, se convierte en un plano de inmanencia –un ámbito de potencialidades infinitas–; pues el hombre de fe cree para esta vida, lo cual no depende de las relaciones sujeto-objeto, sino de los movimientos que escapan a toda representación¹⁹. Tanto para Justo como para Bogue, Deleuze ve en Kierkegaard a uno de los pensadores que han puesto el pensamiento en movimiento²⁰ y estaría actuando como un precursor del

¹⁶ El artículo de José Miranda Justo presenta un análisis detallado de la presencia del pensamiento de Kierkegaard en varias de las obras de Deleuze quien no solo usa las ideas de pensador privado, repetición, movimiento, del pensamiento que no se subordina a lo universal, de la elección, para su ontología de la diferencia, sino que ve a Kierkegaard como un proto-cinematógrafo. Cfr. Justo, “Gilles Deleuze: Kierkegaard’s Presence in his Writings”, 97-103. También es interesante la aplicación de los conceptos de Deleuze para analizar desde categorías kierkegaardianas los filmes de Fellini hechas por Eduardo Fernández del Villar. Cfr. Eduardo Fernández del Villar, “La angustia a 24 cuadros por segundo: una lectura <felinesca> de Søren Kierkegaard”, *Biblioteca Kierkegaard Argentina*, accesado el 29 de julio de 2014, http://www.sorenkierkegaard.com.ar/index2.php?clave=tra_bajo&idtrabajo=49&clavebot=jornadask

¹⁷ Cfr. Bogue, “To Choose to Choose-To Believe in This World”, 121. Cfr. D.N. Rodowick “The World, Time” en *Afterimages of Gilles Deleuze’s Film Philosophy*, ed. D. N. Rodowick, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010), 104.

¹⁸ Como dice Kierkegaard: “El «o... o...» que he planteado es, pues, absoluto en cierto sentido, ya que se da entre elegir y el no elegir”. Kierkegaard, “El equilibrio entre lo estético y lo ético en la formación de la personalidad”, 165.

¹⁹ Cfr. Justo, “Gilles Deleuze: Kierkegaard’s Presence in his Writings”, 94, 95. Cfr. Bogue, “To Choose to Choose-To Believe in This World”, 128. Cfr. Rodowick, “The World, Time”, 112.

²⁰ El mismo Kierkegaard en su Diario ha afirmado: “La categoría con la que pretendo rastrear todo, y que también es la categoría que yace latente en la sofistería griega, si se la considera históricamente, es el movimiento (*kinésis*), que es quizás uno de los problemas más difíciles en la filosofía.” Søren A. Kierkegaard, *JPIV C 97* n.d., 1842-4. Como dice Clare Carlisle toda la filosofía de Kierkegaard tiene el movimiento como una de sus categorías principales y sus textos están plenos de metáforas del movimiento desde el momento en

cine. Como dice el mismo Gilles Deleuze: “Cuando Kierkegaard lanza la maravillosa divisa, ‘Solo miro los movimientos’, puede comportarse como un asombroso precursor del cine”²¹.

En los estudios sobre cine, para el filósofo francés no se trata de qué tipo de pensamiento representa el cine, sino que se trata de saber “bajo qué forma del pensamiento se hace el pensamiento en el cine”²². Esta forma tendrá que ser aquella que incluya al tiempo y el movimiento, porque de otra manera como ya decíamos, el pensamiento crea su propio enemigo²³.

Bien se sabe que Deleuze fundamenta esta forma desde el pensamiento sobre la realidad como duración inspirado por Henri Bergson; pero no se ha enfatizado el papel que tienen las ideas del movimiento existencial o de la interioridad y la temporalidad del pensamiento de Kierkegaard para responder a esta pregunta. A nuestro parecer, la genialidad de la filosofía cinemática planteada por Gilles Deleuze, en sus estudios sobre cine, es haber reunido, entre otros, la filosofía de la duración de Bergson²⁴ con el carácter

que el danés ha definido su tarea como comprender el significado de llegar a ser cristiano y no el del ser cristiano. “Los movimientos descubiertos en la escritura de Kierkegaard a la vez subvierten el tradicional proyecto de conocimiento de la filosofía y crean una nueva metafísica del corazón. La esencia interna que empodera a los seres –la cosa en sí misma que Hegel había expulsado del pensamiento– es redescubierta por Kierkegaard en el movimiento intensivo pero relacional de la pasión espiritual.” Clare Carlisle, *Kierkegaard’s Philosophy of Becoming* (New York: State University of New York Press, 2005), 5.

²¹ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Tr. José Vásquez Pérez y Umbelina Larraceleta, (Valencia: Pre-Textos, 1997), 282. Tanto Justo como Bogue comentan esta referencia del texto de Deleuze y Guattari en sus respectivos estudios. Cfr. Justo, “Gilles Deleuze: Kierkegaard’s Presence in his Writings”, 94, n. 70. Cfr. Bogue, “To Choose to Choose-To Believe in This World”, 121. El texto del que habla Deleuze se encuentra en un pasaje de *Temor y temblor*. Cfr. Søren A. Kierkegaard, *Temor y temblor*, Tr. Vicente Simón Merchán (Madrid: Ténos, 1998), 30.

²² Deleuze, *Cine I. Bergson y las imágenes*, 43.

²³ Cfr. Marrati, *Gilles Deleuze. Cine y filosofía*, 92-93, Cfr. Deleuze, *Diferencia y repetición*, 229-237.

²⁴ La relación entre la filosofía del tiempo en Bergson y de la temporalidad en Kierkegaard con las que Deleuze responde a la pregunta sobre la forma del pensamiento cinematográfico tienen una historia interesante que serían tema de otra investigación, para nuestro objetivo de contextualizar nos es suficiente con señalar que llega a Deleuze al menos por tres fuentes: en primer lugar, la influencia ejercida en él por Jean Wahl, quien había sido alumno de Bergson y no solo fue la puerta de entrada de Kierkegaard a Francia, sino que varios de sus libros, como el de *Metafísica* o *The Philosopher’s Way*, relaciona constantemente a Bergson con Kierkegaard. Cfr. Jean Wahl, *The Philosopher’s Way* (New York: Oxford University Press, 1948). Para Deleuze Wahl fue el filósofo francés más influyente, como lo dice en una carta referenciada por Francois Dossé. Cfr. Francois Dossé, *Gilles Deleuze & Félix Guattari. Intersecting Lives*. trans. Deborah Glassman (New York:

ético del movimiento y la temporalidad en Kierkegaard, cubriendo, como dice Rodowick, una visión integrada del pensamiento como ontología y ética del tiempo siendo el cine su mejor expresión²⁵. Una forma de pensamiento para el futuro, para el porvenir, porque crearía no solo conceptos o imágenes, sino posibilidades reales de modos de vida²⁶.

Desde nuestro modo de ver, la contemporaneidad es para Kierkegaard un movimiento análogo a la simultaneidad de los flujos del devenir de la cual habla Deleuze y se entiende, poniendo en claro los elementos del movimiento y el tiempo que la constituyen, que podemos sacar a la luz relacionando las ideas de Deleuze con los dos textos de Kierkegaard, en donde el tema del movimiento y el devenir existencial se desarrollan en los escritos: *El concepto de la angustia* y *Migajas filosóficas*.

Nos parece que Deleuze conjunta la idea de duración de Bergson con la del movimiento, devenir y temporalidad de Kierkegaard, para comprender la producción por el cine de la imagen-movimiento y la imagen-tiempo como las formas de este pensamiento. Esta relación nos inspira a poner en relación estas categorías en los siguientes apartados y en relación a los textos

Columbia University Press, 2011), 110. En segundo lugar, pensadores contemporáneos de Bergson le hicieron notar al mismo, en algunos artículos y en cartas, la complementariedad entre su pensamiento y el de Kierkegaard acerca del tiempo. Es notorio el caso de Georges Cattaui quien en un artículo de 1932 realiza un paralelo entre las concepciones del tiempo de Bergson y Kierkegaard, al cual el mismo Bergson le contesta en una carta diciéndole que si bien esto ya se lo había hecho notar Harald Höffding, no le parece una interpretación muy fiel de su pensamiento, pero sin embargo hay entre ellos una armonía preestablecida. Cfr. Georges Cattaui, "Bergson, Kierkegaard and Mysticism", *Dublin Review*, V. 191-192 (1933): 71. Cfr. Georges Cattaui, "Kierkegaard Le Précurseur", en *Vues Sur Kierkegaard*, ed. Georges Heinen & Magdi Wahba (Le Caire: La Part du Sable, 1955), 47. Y en tercer lugar, se podría explorar la relación entre Bergson, Kierkegaard y Deleuze desde la filosofía de Schelling, pues el profesor y filósofo más influyente en época de Bergson fue Félix Ravaisson, de la misma edad que Kierkegaard y que estudió con Schelling; se sabe que Kierkegaard tiene influencia precisamente en estos temas entre otros de Schelling. Cfr. Etienne Gilson, Thomas Langan & Armand A. Maurer, (eds.) *Recent Philosophy. Hegel to Present*. (New York: Random House, 1966).

²⁵ Cf. Rodowick, "The World, Time", 98-100.

²⁶ Gilles Deleuze habla de esta filosofía del futuro como un moralismo extremo que no es moralidad y una fe opuesta a la religión como la herencia de Pascal y Kierkegaard. Cfr. Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, 169, n.16. Por otro lado, esta filosofía del futuro es un término mencionado por Kierkegaard en su libro de la *Repetición*, por Bergson acerca de una filosofía que piense la realidad como ese devenir constante y que Jean Wahl sintetiza en su texto de *The Philosopher's Way* en el cual parte de esta filosofía nueva es la relación entre Bergson y Kierkegaard. Cfr. Jean Wahl, *The Philosopher's Way*, 10, 13, 201. Søren A. Kierkegaard, *La repetición*, Tr. Demetrio Gutiérrez Rivero (Madrid: Alianza, 2009): 27, 63, 64.

mencionados: primero, de manera paralela y comparativa la importancia para un pensamiento cinemático o un pensamiento sobre la existencia que no se olvide del tiempo en la similitud en las categorías de Kierkegaard sobre la transición y el instante con las de movimiento y duración en Deleuze, que son la base para comprender la existencia o el cine. Segundo: cómo esta idea de movimiento del tiempo en Kierkegaard, elección de devenir sí mismo, es la base para comprender la naturaleza de la imagen-tiempo de la que Deleuze considera que el cine provee, es más, que es su vocación más esencial. Y, finalmente, a modo de conclusión, la perspectiva de un pensar o de una filosofía cinemática como recuperación del tiempo perdido al derivar en la tarea ética de “elegir o no elegir creer” que es posible la misma elección, como contemporaneidad con el instante en el que se deviene, como lo ha expuesto Kierkegaard; y en Deleuze como simultaneidad de los flujos de duración, por el cual el movimiento y el lazo con este mundo se hace posible, porque se da la interrelación mediante la cual lo eterno, el espíritu o el Todo, devienen temporalidad, esto es en un devenir existencial.

2. Transición-instante y movimiento-duración.

Tanto para Gilles Deleuze como para Andrei Tarkovski la virtud del arte cinematográfico es que puede ponernos en contacto con el tiempo, pero no en el sentido de un mero pasar, sino como el ámbito o la situación en la que nos encontramos con las diversas posibilidades de elegir y que determinan el curso de nuestra historia²⁷. Entonces lo que el cine capta no es un movimiento que se refiere o se reduce solo a la posición de los objetos en un espacio, sino un movimiento de unas posibilidades de ser a serlo; un movimiento de carácter cualitativo que no puede identificarse con el espacio en el que se filma y que solo puede comprenderse en relación al tiempo que lo hace posible. Este tiempo es lo que la percepción natural no puede captar, pero que sí se puede mediante las operaciones de encuadre, plano y montaje de la producción cinematográfica. Como nos dice Deleuze, lo que se filma no son determinaciones matemáticas del espacio, sino modos existenciales de ser que recaen sobre las elecciones tomadas y “es la formacine, según estos autores (Rohmer, Dreyer, Bresson) la que es apta para

²⁷ “el tiempo es una situación, el elemento que da vida al alma humana, en el que el alma está en el hogar como la salamandra en el fuego.” Andrei Tarkovski, *Esculpir en el tiempo*, 77. Cfr. Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 236.

revelarnos esa más elevada determinación del pensamiento, la elección, ese punto más profundo que todo vínculo con el mundo”²⁸.

Para Deleuze el movimiento no es algo homogéneo que se identifique con su trayectoria en el espacio y el tiempo; no es una medida de su movimiento como un momento ideal; tampoco es una variable que sirve como referente de una posición, sino que es el tiempo de lo nuevo, de lo imprevisible, de la invención o de la creación²⁹. Lo cual el cine genera liberando al movimiento de los objetos o de una perspectiva ideal del sujeto mediante movimientos aberrantes³⁰. Por lo cual, las imágenes cobran sentido, no por sus relaciones espacio-geométricas, sino por las relaciones de posibilidad, actualidad y contemporaneidad de los tiempos pasado, presente y futuro. Pero es por esta densidad temporal –que la imagen cinematográfica invita a ser realizada por el co-devenir del espectador en su propio tiempo, con lo cual la imagen no es una representación, reproducción o simulación de la realidad– es una participación con la misma. En ella la verdad se devela al singular, como diría John Mullarkey, como una refracción de la realidad que mantiene siempre un excedente de sentido³¹.

El movimiento del que el cine puede generar imágenes dando lugar a la imagen-movimiento no son imágenes en movimiento, es decir, subordinadas al objeto o a su espacio, como si no existiera movimiento, si no es porque el objeto sufriera alguna modificación y centrando el mismo en la percepción espacial. Lo que queremos decir es que la imagen-movimiento no es un objeto, sino el movimiento interior de las cosas irreductible al espacio y a su traslación³². Como nos dice Deleuze:

El cine inventa las condiciones artificiales que van a volver posible una percepción del movimiento puro (...) lo presentado por el cine no es una imagen a la cual se añadiría movimiento, sino que es una imagen-movimiento. (...) el acto de creación del cine es haber inventado la imagen-movimiento³³.

²⁸ Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 238.

²⁹ Esta es la noción de Todo, que es lo que se hace, donde es lo abierto, la duración, lo que se crea. “Y lo creado es el hecho mismo de la duración, es decir, el hecho mismo de continuar de un instante a un instante siguiente, no siendo éste la réplica.” Deleuze, *Cine I. Bergson y las imágenes*, 40. Cfr. Marrati, *Gilles Deleuze. Cine y filosofía*, 20-23.

³⁰ Cfr. Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 225, 360.

³¹ Cfr. Deleuze. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 75. Mullarkey desarrollará esta idea en el cine con el concepto de *élan cinématique*, como ya hemos expuesto en el capítulo anterior. Cfr. Mullarkey, *Refractions of Reality. Philosophy and the Moving Image*, 2-3.

³² Cfr. Deleuze, *Cine I. Bergson y las imágenes*, 28-30. Cfr. Paola Marrati, *Gilles Deleuze. Cine y filosofía*, 19.

³³ Deleuze, *Cine I. Bergson y las imágenes*, 28.

Este movimiento interior o cualitativo se explica como el paso de un ámbito de posibilidades a una realidad singular en concreto y entre los cuales no media ningún espacio o necesidad o condición alguna. Resulta que el tiempo es la condición de posibilidad de eso nuevo³⁴, que es idéntica a la potencia de creación que late en el fondo de la realidad. Esto es como el ejemplo, que expone Marrati, del movimiento animal que en sí lo hace por una intención, la duración tiene que ver no con la división espacial de los momentos del movimiento, sino con el acontecer de la intención.

Es este tiempo cinemático, producido por el movimiento aberrante de las imágenes y la continuidad de las tomas, que hace presente ese tiempo de creación que Deleuze llama *duración*. Como la presencia constante de un futuro pleno de posibilidades que se anticipa, que tensiona y que podría entenderse como la totalidad de lo real. Lo interesante es que para Deleuze el cine produce esto desde el encuadre como la simultánea presencia de lo visible y lo invisible, de lo encuadrado y el fuera de campo, siendo más presente cuando ese fuera de campo es absoluto con encuadres cerrados.

Esta relación entre los instantes, lo que ocurre en ese intervalo, es el movimiento mismo, por lo cual expresa la duración³⁵. Pues la duración es el cambio, y el cambio es la interrelación entre lo que se hace y no deja de hacerse, lo que sucede entre dos instantes no como la manera de que uno se suceda a otro, sino el modo como el movimiento se continua, lo cual no es reducible a ningún instante y a ninguna sucesión. La duración, como dice Deleuze, “es la creación de un algo nuevo a cada instante, es el instante siguiente que continúa el instante precedente en lugar de reproducirlo”³⁶. También puede ser entendido como la relación entre un sistema de un conjunto cerrado de elementos con lo que ellos mismos excluyen; por lo que, el intersticio es esa tensión que expresa una determinación nueva de la relación. Esto quiere decir que el movimiento expresa la duración como esa afección en la totalidad que es la relación entre lo determinado y lo indeterminado, entre lo definido y lo posible, creando nuevas posibilidades. Esta tensión es lo que Deleuze se refiere con que el movimiento expresa una afección cualitativa en el Todo, que es la duración³⁷, una perturbación en la relación cuya expresión específica es el tiempo que requiere. Afirma el filósofo francés: “El Todo es lo Abierto, es la relación del sistema con lo

³⁴ Cfr. Marrati, *Gilles Deleuze. Cine y filosofía*, 20-23.

³⁵ Cfr. Deleuze, *Cine I. Bergson y las imágenes*, 38.

³⁶ Deleuze, *Cine I. Bergson y las imágenes*, 54-55.

³⁷ Cfr. Deleuze, *Cine I. Bergson y las imágenes*, 56-57.

Abierto, es decir, el tiempo real o la duración. Duración=Todo”³⁸. Esta distorsión o actualización de la duración, como memoria virtual, no es un hecho o algo determinado, sino un cambio diferencial en lo potencial, de mayor a menor intensidad o inclusive de modo radical: el momento de la situación de creer que todo es posible de nuevo.

Entendemos que para Deleuze, por lo tanto, la imagen-movimiento está constituida por tres niveles que se comunican: 1. los objetos en el espacio; 2. el movimiento de traslación que relaciona relativamente los objetos en el espacio y de ahí que los relacione con la duración; 3. la duración o el Todo. Siendo que el movimiento es lo que relaciona a los objetos con el acontecer de algo nuevo, con el Todo, que no es algo dado o determinado. Es esta idea del Todo como abierto, como conjunto de relaciones entre lo determinado e indeterminado de forma dinámica que hace que el movimiento no se relacione con un instante como un ser o forma platónica trascendente o instante privilegiado, sino con un instante cualquiera, pero en donde ese instante cualquiera indica la perturbación en un sistema por el que se cualifica de otra manera, es decir, dura, se mueve, cambia. Por lo cual el tiempo, como en las reflexiones de Kierkegaard, no es una sucesión de instantes, sino el paso de un estado del Todo a otro estado del Todo; es decir de un estado de relaciones posibles a otro³⁹. Este intersticio es la realidad como tal, la duración como nos dice Deleuze:

Si el movimiento se relaciona al instante cualquiera, ¿cómo no ver en ese momento que todo lo que cuenta es lo que pasa, lo que se continúa, lo que crece, lo que dura de un instante a otro? En otros términos no hay más real que la duración. Son los cortes inmóviles sobre el movimiento, en tanto lo relacionan al instante cualquiera, los que deberán ser, los que habrán podido ser capaces de hacernos saltar hacia otro elemento: la aprehensión de lo que es más que cada instante, de lo que se continúa de un instante a otro, del intervalo entre un instante y otro, como siendo la única realidad⁴⁰.

Este movimiento es el que no puede ser percibido naturalmente, sino solo por la imagen cinematográfica en donde la imagen-movimiento se haga simultánea con el propio movimiento cualitativo del individuo por medio de la afección. En la percepción natural se tiene la tendencia a crear un falso movimiento al encuadrarlo en una serie de cortes inmóviles de instantes que pueden ser dispuestos en una dialéctica de formas derivadas lógicamente,

³⁸ Deleuze, *Cine I. Bergson y las imágenes*, 58.

³⁹ *Cfr.* Deleuze, *Cine I. Bergson y las imágenes*, 57.

⁴⁰ Deleuze, *Cine I. Bergson y las imágenes*, 40.

contra lo cual estaban tanto Deleuze y, sobre todo, Kierkegaard cuando, en *El concepto de la angustia*, le crítica a Hegel y a los hegelianos de su tiempo haber transformado la contingencia de la actualidad de la existencia en una derivación lógica de la cual los individuos no participan sino como instrumentos pasivos⁴¹.

En otras palabras, el punto de reunión entre la ontología de la duración de Bergson, que después utiliza Deleuze y el devenir del individuo en el tiempo, sobre el cual habla Kierkegaard, hay una relación que conforma la imagen-movimiento y la imagen-tiempo. Para Deleuze como para Kierkegaard, el devenir es una relación que acontece en el tiempo entre lo determinado, lo cerrado, y lo indeterminado, lo abierto; entre un plano trascendente en uno inmanente⁴². Lo que captamos en la imagen-movimiento es la duración misma, es decir, la interrelación como un modo de afección en nuestro propio devenir que se aparece como una elección⁴³. Como dice Deleuze, para que la imagen tenga este efecto debe haber comunicación entre esos tres niveles, y esa comunicación es cuando se da una simultaneidad entre los instantes del movimiento los cuales presuponen una simultaneidad de flujos de devenir entre lo que pasa, mi vida interior y otro que pasa, dependiendo en su unidad del flujo de mi vida interior. Como afirma Deleuze: “es una especie de *cogito* de la duración que se expresaría ya no bajo la forma de yo pienso, sino yo duro (...) mi conciencia es como el elemento activo que hace comunicar los tres niveles de lo que llamo provisoriamente imagen”⁴⁴.

Pero al ser el Todo algo abierto, algo potencial, este cambio es en el diferencial de potencial que no se localiza o reduce a algún objeto del espacio, por lo tanto generando siempre una nueva posibilidad, una diferencia. Por decirlo de otra manera: dejando la conciencia abierta a la posibilidad de elegir el movimiento o no, de fluir o no, de elegir elegir o elegir no-elegir. El Todo, la duración, es ese intervalo de simultaneidad en

⁴¹ Cfr. Kierkegaard, *El concepto de la angustia*, 3.

⁴² Cfr. Deleuze y Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, 283. En Kierkegaard tanto en *Temor y temblor*, *El concepto de la angustia*, *Migajas filosóficas*, “El equilibrio entre lo estético y lo ético en la formación de la personalidad” y *La enfermedad mortal*, se refiere una y otra vez a la condición humana como un movimiento de danza o un doble movimiento, por lo que el devenir no es ninguno de los extremos de la síntesis sino lo que sucede, acontece o dura en el intervalo, de ahí que luego podamos afirmar que ese movimiento que nos hace percibir la imagen-cinematográfica es el movimiento de la interioridad de elegirse a sí mismo. Cfr. Kierkegaard, *Temor y temblor*, 28, 31, 32. Cfr. Kierkegaard, *El concepto de la angustia*, 90-92. Cfr. Kierkegaard, “El equilibrio entre lo estético y lo ético en la formación de la personalidad”, 165, 227, 230, 231.

⁴³ Cfr. Bogue, “To Choose to Choose-To Believe in This World”, 123-124.

⁴⁴ Deleuze, *Cine I. Bergson y las imágenes*, 61.

donde el Todo cambia, teniendo el efecto de cambiar las relaciones entre objetos determinados.

Es aquí donde nos parece que el carácter de la idea de transición e instante en Kierkegaard –como esa dialéctica del individuo singular en una síntesis de cuerpo, alma y espíritu y a la vez de temporalidad, eternidad e instante– se equiparan o fundamentan las ideas de movimiento y la duración de las imágenes cinematográficas, como si pudiéramos decir que el devenir de un individuo fuera como el devenir de una imagen. Así como el individuo posee una condición definida, la imagen tiene una determinación estética específica, pero como el individuo que se encuentra abierto a diversas posibilidades, la imagen es, proviene y se dirige a diversas posibilidades. Pero cuando ambas se relacionan en un tiempo concreto se da la síntesis y acontece la imagen que dura, no solo que pasa, sino que hace presente en una relación de continuidad entre lo pasado, lo que está por venir y el ahora, es decir tiene sentido. En otras palabras, el instante sería la duración del movimiento o devenir de la síntesis, no solo del espíritu sino de la relación alma-cuerpo con el espíritu.

Para Kierkegaard como para Deleuze este devenir es algo que pertenece a la esfera de la libertad histórica, por lo cual no puede ser entendida como el paso de la potencia al acto por un ente en acto, como un proceso necesario a la naturaleza inmanente de los seres. O, como en Hegel, la explicitación reflexiva del ser en sí, o el devenir sujeto de la substancia del mundo, sino que más bien es un cambio cualitativo en la cual se da una elección en relación a ello en el tiempo, es decir, el movimiento implica una resolución o salto cualitativo de ser sí mismo que de otra manera se pierde en relaciones cuantitativas. Como nos dice Kierkegaard: “es menester no olvidar que lo nuevo surge con el salto, de no tenerse esto muy en cuenta, la transición alcanzaría una preponderancia de tipo cuantitativo sobre la elasticidad del salto”⁴⁵.

El momento en el tiempo en el que se da la resolución, de elegirse como espíritu, es el instante y esto es lo que dura. Regularmente el instante lo identificamos con algún momento⁴⁶ del tiempo, como algo que pasa sin más y cuya naturaleza es ser efímero pero, para Kierkegaard, esto no es un instante es solo un momento porque está desprovisto de la realidad de la

⁴⁵ Cfr. Kierkegaard, *El concepto de la angustia*, 156.

⁴⁶ Cfr. Begonia Sáez Tajafuerce, “Autorrealización y temporalidad en *El concepto de la angustia*”, en *El concepto de la angustia. 150 años después*. María García Amilburu (ed.) THÉMATA, Revista de filosofía, número 15, (1995): 43-53. Cfr. Bo Kampmann Walther, “Questioning the Moment: Reflections on a Strange Figure (or a Moving Image)”, *Kierkegaard Studies. Yearbook 2001*, Niels Jørgen Cappelørn, Hermann Deuser and Jon Stewart, Christian Fink Tolstrup, (Walterde Gruyter: Berlín, 2001) 234-246.

resolución, de historia, de sentido, de espíritu, en una palabra de eternidad y de presencia. Si consideramos que el tiempo se define como una sucesión infinita y lo eterno como una sucesión abolida⁴⁷, el presente es lo eterno como plenitud de los tiempos y no le pertenece al tiempo, porque el que algo sea presente implica que no sea pasado ni futuro, pero entonces ni en uno ni en otro tenemos las condiciones de la duración que son el pasado, el presente y el futuro como tales de forma simultánea⁴⁸.

Esta división, entonces, solo tiene sentido cuando lo eterno, lo presente, toca el tiempo y entonces tenemos el instante que no es un átomo del tiempo sino de la eternidad cuando está en conflicto con el tiempo, y este conflicto es precisamente la presencia de la temporalidad o la duración; que como en Deleuze nada tiene que ver con la cronología del tiempo que solo podría tener sentido si se identifica con la sucesión finita en sus momentos homogéneos espacializando los momentos desde las condiciones de la percepción del sujeto. Como bien afirma Kierkegaard: “el instante es esa cosa ambigua en la que entran en contacto el tiempo y la eternidad –con lo que queda puesto el concepto de temporalidad–, y donde el tiempo está continuamente seccionando la eternidad y ésta continuamente traspasando el tiempo”⁴⁹.

Cuando la eternidad entra en contacto con el tiempo es como si se quisiera detener el tiempo, hacerlo pleno, pero al mismo tiempo es como si la eternidad, plena en sí misma, vista desde el tiempo es una nada que invita a realizarla como una tarea. En otras palabras, la eternidad en el tiempo la hace convertirse en futuro, y el tiempo en la eternidad lo hace convertirse en posibilidad. El tiempo deja de ser mero pasar y adquiere un camino aunque incierto y cobra sentido el futuro; la eternidad deja de ser una presencia total y se convierte en un movimiento de continuidad. Desde esta perspectiva la eternidad es el espíritu y éste se define como posibilidad y tiempo futuro, apareciendo así el sentido de ser libertad. Dicho de otro modo, el instante es un acontecimiento en el tiempo del devenir de la eternidad por la elección entre elegir o no elegirse como espíritu; es decir, como eternidad o, como diría Gilles Deleuze, en relación a un modo de existir. Afirma Kierkegaard en relación a lo mismo: “Lo posible corresponde por completo al futuro. Lo posible es para la libertad lo futuro, y lo futuro es para el tiempo lo posible”⁵⁰.

⁴⁷ Cfr. Kierkegaard, *El concepto de la angustia*, 157-158.

⁴⁸ “el presente es lo eterno o lo eterno es lo presente y éste es la plenitud.” Kierkegaard, *El concepto de la angustia*, 159.

⁴⁹ Kierkegaard, *El concepto de la angustia*, 163.

⁵⁰ Kierkegaard, *El concepto de la angustia*, 167.

Este contacto que hace aparecer la temporalidad es cuando el espíritu se pone en la relación, de tal forma que la duración o el instante no son expresión más que de la presencia del espíritu en el tiempo. El espíritu, tanto para Kierkegaard como para Deleuze se entiende como una apertura radical de horizontes de posibilidad que le dan su sentido a la división entre pasado, presente y futuro. Al ser puesto el instante como la resolución de ser espíritu en el medio de la angustia significa elegir que la relación sea posible, no en abstracto, sino en el momento mismo de la resolución. Eso no quiere decir que se determine en algo inmediato, sino que aparece el futuro como eso incógnito en lo cual la eternidad quiere relacionarse con lo temporal de tal forma que se pone el pasado, como nos dice Kierkegaard:

el instante existe tan pronto como queda puesto el espíritu (...) el futuro significa en cierto modo mucho más que el presente y el pasado, puesto que el futuro es en cierto sentido la totalidad de la que el pasado no es más que una parte.(...) lo eterno significa primariamente lo futuro; o, dicho con otras palabras, a que lo futuro es el incógnito en que lo eterno, inconmensurable con lo temporal, quiere mantener a pesar de ello sus relaciones con el tiempo (...) el instante y el futuro ponen a su vez el pasado⁵¹.

El instante es cuando se da la elección de ser libertad y esta elección pone la situación de lo que se llama la presencia del espíritu, es decir de una infinidad de posibilidades en las que uno se elige ser. Solo ahí el pasado adquiere su sentido de haber pasado, porque es, por un lado, lo que ya no tiene posibilidades, pero a la vez es la presencia de las posibilidades que lo hicieron posible, por eso el instante es el futuro que regresa como pasado:

Si no existe el instante, entonces lo eterno viene avanzando por detrás como lo pasado. Es como si hiciéramos avanzar a un hombre por un camino, pero sin que diese un paso. ¿Cuál sería el resultado? Que el mismo camino, en cuanto recorrido, vendría como avanzando detrás de nuestro hombre. En cambio, si se da positivamente el instante (esto es eligiéndolo) aunque solo sea como un *discrimen*, (es decir como proyección como simple posibilidad) entonces lo futuro es lo eterno. Por fin, si se da positivamente el instante, entonces hay eternidad, y también hay futuro, el cual vuelve otra vez como el pasado⁵².

Esto significa que se recupera el sentido futuro del tiempo pasado, de donde el pasado surgió, para el presente como un futuro anticipado, en otras palabras, el presente es la resolución que hace presente el futuro de

⁵¹ Kierkegaard, *El concepto de la angustia*, 163-164.

⁵² Kierkegaard, *El concepto de la angustia*, 165-166.

ambos tiempos, es decir, la totalidad de la plenitud de la eternidad, “ahora bien, esta plenitud es el instante en cuanto eternidad; y, sin embargo, esta eternidad es también el futuro y el pasado”⁵³. Para Kierkegaard el espíritu, que pone la síntesis de alma-cuerpo que constituye el devenir del individuo en singular es la eternidad, y a ésta le corresponde la categoría de lo posible y lo posible es el futuro, de tal forma que la libertad es el espíritu que se determina en relación al futuro y el tiempo se abre como libertad en relación a lo posible, es decir, el tiempo deja de ser un mero pasar y se transforma en duración.

Para nosotros, precisamente esta eternidad de la que habla Kierkegaard es equivalente, en cierto sentido, al Todo de Deleuze, como ya lo ha señalado Bogue⁵⁴ puesto que la eternidad, Dios o el espíritu, para Kierkegaard en diferentes obras como *El concepto de la angustia*, *Temor y temblor*, *Migajas filosóficas* o *La enfermedad mortal*, nunca está definida como algo dado, sino como aquello o aquel para lo que Todo es posible. Por lo que el devenir de la realidad como el del individuo confluyen por ser relaciones entre el Todo abierto y lo determinado, y es ese intervalo lo que dura, lo que es la temporalidad para Kierkegaard donde los instantes, entendidos como partes de una sucesión se hacen contemporáneos en un flujo continuo, es decir, son imagen o personalidad dirá Kierkegaard⁵⁵.

Entonces, el tiempo no es ni una determinación ocasional para recordar la eternidad, ni un especular en un futuro abstracto, ni es algo necesario, sino que es la síntesis de lo dado y lo posible en relación a algo que está por venir y que le da su sentido al pasado por medio de la responsabilidad de ligarnos por libertad. Si no hay elección, no hay espíritu como actualidad, sino solo soñándose a sí mismo en la indiferencia de la inmediatez estética, no hay instante y no hay temporalidad, elegir ser libertad, es elegirme siendo futuro como enlazarse en esa indeterminación con la espera de la novedad.

Este es el desarrollo que Deleuze hace de la imagen-afección en relación con la abstracción lírica, como lo ha expuesto también José Miranda Justo⁵⁶; en donde el juego de las luces y las sombras, que usan directores como

⁵³ Kierkegaard, *El concepto de la angustia*, 166.

⁵⁴ Cfr. Bogue, “To Choose to Choose-To Believe in This World”, 118-120.

⁵⁵ Niels Nyman Eriksen ha señalado en un artículo sobre el movimiento en Kierkegaard cómo la concepción de posibilidad es similar a la de Bergson, y por ende a la de Deleuze. Cfr. Niels Nyman Eriksen, “Kierkegaard’s Concept of Motion: Ontology or Philosophy of Existence?” *Kierkegaard Studies. Yearbook 1998*. Ed. Niels Jorgen Cappelørn y Herman Deuser, junto con Jon Stewart y Christian Tosltrup, (Berlín: Walter de Gruyter, 1998), 30, n. 17.

⁵⁶ Cfr. Justo, “Gilles Deleuze: Kierkegaard’s Presence in his Writings”, 94-95.

Bresson o Dreyer⁵⁷, no como oposiciones, sino como alternativas entre algo determinado y cerrado, y algo abierto y posible. Esto es expuesto como un afecto que no se reduce a lo presentado o a un espacio definido “es un espacio de conjunción virtual, captado como puro lugar de lo posible”⁵⁸, en donde eso indefinido e infinito, no es una extensión sin límites del estado actual de las cosas, sino la alternativa entre ese estado y la posibilidad o virtualidad de lo que lo supera⁵⁹. El espíritu, aparece, como nos dice Deleuze, presa de una alternativa que puede tener las formas de los estadios de la vida de Kierkegaard que Deleuze relaciona con estos tres directores: estética en Sternberg, ética en Dreyer o religiosa en Bresson. La elección es sobre los modos de existencia de la persona que elige⁶⁰ y el modo más radical es aquel entre el que elige a condición de no saberlo y del que sabe que se trata de elegir.

En este sentido el instante de la elección es el devenir de la eternidad en temporalidad, como una continuidad en el futuro presente con el pasado; por el cual se actualiza, se realiza el yo y con ello el mundo con sentido. Ésta es la convergencia entre las ideas de Kierkegaard y las de Deleuze: que la temporalidad, o la duración, es un modo de ser de la libertad como apertura hacia posibilidades infinitas; como elección de fundar un mundo de sentido que se establece como tareas a realizar; como relación y síntesis de determinación de lo indeterminable y de indeterminación de lo determinado, dando siempre una apertura a la relación con ese afuera, con ese otro, que es plenitud y fundamento de los tiempos. Lo cual es un modo de pensar en relación a la dialéctica de este devenir, un pensar que se resiste a lo establecido, a lo objetivado, por un sujeto categorial y que sale literalmente al encuentro de lo que acontece como real, como duración.

Como decía Julio Cabrera⁶¹ Kierkegaard es un pensador cinematográfico no solo por los diversos argumentos que nos expresa en sus obras en dramas o casos literariamente creados, sino porque su pensamiento se comprende como una elección de devenir, como un pensador subjetivo, que nos pone en contacto con el movimiento de nuestra interioridad. O, como dice Justo, Kierkegaard lo es porque capta precisamente lo que hace imperceptible el

⁵⁷ “En Dreyer, en Bresson, en Rohmer, de tres maneras diferentes se trata de un cine del espíritu que no deja de ser más concreto, más fascinante, más divertido que cualquier otro.” Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 238.

⁵⁸ Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, 161.

⁵⁹ Cfr. Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, 164.

⁶⁰ Cfr. Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, 166.

⁶¹ Cfr. Cabrera, *Cine: 100 años de filosofía. Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*, 9.

movimiento; solo hay movimiento de lo infinito y que se capta por afecciones y no por representaciones⁶².

Desde nuestro punto de vista, Gilles Deleuze no podría estar más de acuerdo cuando ve la filosofía de Kierkegaard relacionada, íntimamente, con la forma del cine como imagen-tiempo o, podríamos decir, imagen-instante, en la cual la duración es el devenir de la interioridad –tal vez la diferencia es que Kierkegaard lo piensa en relación a la persona y Deleuze, siguiendo a Bergson, como la totalidad misma del ser temporal– como nos dice Paola Marrati: “el tiempo constituye la interioridad en la que nosotros vivimos y cambiamos”⁶³. Inclusive, como el mismo Deleuze afirma, en el escrito *Imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*: “La subjetividad nunca es la nuestra, es el tiempo, es decir, el alma o el espíritu. Lo virtual.”⁶⁴

3. El devenir temporal y la imagen-tiempo.

Pensar la existencia como un pensar subjetivo de la interioridad implica un relacionarse con esta situación de resolución, en la cual uno cree que es posible como tarea futura; es decir, por toda la eternidad. Cuando una persona se relaciona como resolución, no lo hace solo por ahora, sino para siempre. Sin embargo, este siempre es un camino que se abre y en el cual el pasado cobra un sentido diverso, con las relaciones afectivas de arrepentimiento y angustia, pero con el sentido de la repetición de las mismas; arrepentimiento ante lo que no puede devenir de nuevo. Aun así tiene la posibilidad de relacionarse de modo diverso y se espera en la confianza en otro, para el cual todo es posible, convirtiéndose, a su vez, en un modo de ser en el mundo; es decir, en una elección o como angustia cuando las posibilidades del pasado se presentan como futuras, pero en ambas siempre en confianza y espera paciente del otro. Como nos dice Deleuze:

De Pascal a Bresson, de Kierkegaard a Dreyer, se dibuja toda una línea de inspiración (...) es una elección que no se define por lo que elige, sino por su potencia de poder volver a empezar a cada instante, de recomenzarse a sí misma y de confirmarse a sí por sí misma, volviendo a poner en juego cada vez todo lo que está en juego⁶⁵.

⁶² Cfr. Justo, “Gilles Deleuze: Kierkegaard’s Presence in his Writings”, 94.

⁶³ Marrati, *Gilles Deleuze. Cine y filosofía*, 84.

⁶⁴ Deleuze. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 115.

⁶⁵ Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, 167,168.

Este movimiento es la contemporaneidad, la cual en términos de imagen, no es algo ajeno al sujeto o dependiente del sujeto, sino lo que sucede en el proceso. Por ello, Gadamer⁶⁶ definía, en su escrito *Verdad y método*, a la imagen con un carácter óntico mayor al signo y el símbolo, porque en ella, en su performar, se da la realidad, como relación de sentido. De aquí podemos decir que el cine configura la imagen en la medida que, con esas condiciones del devenir mismo del individuo, nos pone en situación de creer o no y, por tanto, de resolver en el instante. Y el proceso de pensamiento que nos pone en situación de devenir o de contemporaneidad, que es la elección misma de este pensar, es lo que Kierkegaard llama situación de contemporaneidad⁶⁷.

Como veremos, esta situación de contemporaneidad se da cuando el pensamiento llega ante lo eterno, lo real, como un *discrimen*⁶⁸ y, por tanto, está en la posibilidad de elegir creer o no, en la posibilidad del escándalo. De otra forma sería anular el tiempo de nuevo, lo que va en concordancia con la idea del pensar cinematográfico de Deleuze. Para el filósofo francés, este pensar se da como una resistencia a lo que se funda o establece, se piensa siempre “por efracción: cuando algo del mundo nos hace violencia, y violencia significa en este contexto la fuerza de lo que no conocemos ni, aún menos, reconocemos”⁶⁹.

Esta dialéctica se denota en Deleuze en la constitución misma de la imagen-tiempo, y en Kierkegaard en el devenir contemporáneo, así como lo argumenta en el “Interludio” de *Migajas filosóficas*, como posibilitantes de la contemporaneidad. Pues en ambos no se piensa en una relación de los tiempos como momentos que se suceden y que pudieran medirse cronológicamente, sino que se enfatizan la simultaneidad de los mismos y, por ello, la posibilidad de la repetición en el devenir de la existencia.

Pareciera así que hay un paralelismo entre la temporalidad de la imagen en el cine, como lo expresa Deleuze, y el devenir contemporáneo del individuo singular, de Kierkegaard. Nos preguntamos de nuevo, ¿podríamos

⁶⁶ Cfr. Gadamer, *Verdad y método*, 182-183.

⁶⁷ La idea de situación de contemporaneidad se puede ver, como ya hemos dicho, en dos obras de Kierkegaard: *Migajas filosóficas o un poco de filosofía* y *Ejercitación del cristianismo*, de donde también las ha tomado Gadamer para la hermenéutica. Cfr. Kierkegaard, *Migajas filosóficas*, 67-97. Cfr. Søren A. Kierkegaard, *Ejercitación del cristianismo* (Madrid: Trotta, 2009), 84-89. Acerca de la contemporaneidad como tal se pueden revisar las siguientes obras: Vasiliki Tsakiri, *Kierkegaard: Anxiety, Repetition and Contemporaneity* (New York: Palgrave Macmillan, 2006); Rafael García Pavón, *Contemporaneidad y fe en Søren A. Kierkegaard*.

⁶⁸ Es decir como una frontera del propio pensamiento.

⁶⁹ Marrati, *Gilles Deleuze. Cine y filosofía*, 92.

decir que el devenir de la imagen cinematográfica es una comprensión, un pensar, una presencia del mismo devenir de cada individuo en sí mismo; ese sí mismo entendido como imagen o inclusive como imagen de Dios, en el caso de Kierkegaard? Esta no es una pregunta que podamos explorar por el momento pero lo expuesto en este trabajo apunta hacia esa interpretación.

Para Deleuze, como para Eisenstein y Tarkovski, el montaje por el cual se realizan las imágenes cinematográficas no está separado de concepciones y decisiones en el tiempo, y por lo mismo no es una mera yuxtaposición de episodios, sino la articulación misma de la resolución del devenir existencial. Por lo que no puede presentarnos el tiempo en relación a un movimiento normal (entendido este como aquel que tiene un centro de percepción) separando el tiempo de la inmediatez psicomotriz, produciendo un movimiento aberrante. Por ejemplo, un hombre corriendo que, a la vez con el movimiento de cámara, podemos ver siempre frente a nosotros o en diversos ángulos como si fuera un solo movimiento. Esto ofrece para Deleuze una percepción del tiempo como “un todo, como apertura infinita, como anterioridad de todo movimiento normal definido por la motricidad: es necesario que el tiempo sea anterior al desarrollo regulado de toda acción”⁷⁰. Lo cual converge con la idea de Kierkegaard, de que todo aquello que deviene, es decir, que es presente y luego pasado, eso devenido no es más necesario que el futuro, sino que el futuro es lo necesario porque está presente antes de su devenir, durante el devenir y cuando nos relacionamos con el pasado haciéndolo parte de la historia⁷¹.

Tanto para Kierkegaard como para Deleuze, pasado, presente y futuro no son episodios en el espacio, son modos de ser del propio devenir que es contemporáneo. Dicho de otro modo, para Deleuze la imagen nunca está solamente en presente, sino que está habitada por un pasado y un futuro que la atormentan y que no coinciden con las imágenes actuales que la preceden y le siguen, por lo que coexiste con la misma imagen. Además el presente, a veces, solo es el límite imperceptible de una imagen que oscila hacia el pasado o el futuro⁷² haciendo que los seres habiten un lugar en el tiempo que es inconmensurable con el que ocupan en el espacio. En palabras del mismo Deleuze: “es preciso que el tiempo se escinda al mismo tiempo que

⁷⁰ Cfr. Marrati, *Gilles Deleuze. Cine y filosofía*, 74. Cfr. Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 58-61.

⁷¹ Cfr. Kierkegaard, *Migajas filosóficas*, 84.

⁷² Cfr. Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 115. Cfr. Marrati, *Gilles Deleuze. Cine y filosofía*, 75.

se afirma o desenvuelve: se escinde en dos chorros asimétricos, uno que hace pasar todo el presente y otro que conserva todo el pasado”⁷³.

Esto no es el tiempo cronológico porque, como afirma Paola Marrati,⁷⁴ más bien son contemporáneos, donde el pasado es virtual y el presente actual, lo cual quiere decir que el presente se desdobra en el recuerdo del presente mismo. Si el presente pasa, el pasado no pasa, se conserva como memoria, y así el presente es una espiral de profundización de la memoria. Ésta no es solo la determinación del pasado, sino de las posibilidades que le antecedieron para hacerlo posible. Por esa la profundización de estas capas de memoria se presentan como posibilidades nuevas del acontecer del mismo pasado; en este sentido la imagen no es fija, es un flujo de memoria que se abre a las posibilidades de elección del espectador⁷⁵, como nos dice Deleuze: “Si el sistema estuviera enteramente cerrado, el tiempo sería como una especie de sucesión en que el instante siguiente reproduce el instante precedente”⁷⁶.

Esta idea puede comprenderse en Kierkegaard no solo como la profundización en una memoria total, como la actualidad de todo lo posible, sino que nuestra relación con ella se mueve, y este movimiento constituye la historia de cada individuo; es decir, la densidad temporal de su imagen. Pues esta profundización se conserva como actualidad cuando creemos en él y, por lo tanto, cuando se repiten las condiciones de su devenir, dando lugar a una apertura radical que hace posible, literalmente, *recuperar el tiempo como situación y recuperarse a sí mismo*.

Lo más interesante es que esta recuperación del tiempo como contemporaneidad, como elección, que es un modo de pensar, implica la relación con la alteridad, hasta el grado de ser aquel otro para el que todo es posible. Esto va dando lugar a que el pensamiento sea un modo de amar, de

⁷³ Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 114.

⁷⁴ Cfr. Marrati, *Gilles Deleuze. Cine y filosofía*, 75.

⁷⁵ Cfr. Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, 164. Lo que Deleuze, creo nos expresa, siguiendo a Bergson, es que la memoria es la conciencia de la duración, cuyo contenido son las imágenes. Ahora bien las imágenes son relaciones de diversos niveles de profundidad e intensidad de la memoria. El primer nivel y más inmediato, es la memoria contracción, es decir lo que podemos retener de lo percibido; el segundo nivel, es la memoria recuerdo, como la representación hacia el pasado o hacia el futuro, o en su vínculo narrativo, de lo acontecido en su flujo de posibilidades; y el tercer nivel, la memoria virtual o espiritual, en donde se hace presente que los dos niveles anteriores, pueden ser de otro modo posible indefinido e indefinible, la experiencia propiamente de un diferencial de potencial creativo. En este sentido las imágenes son expresiones de esas relaciones que son los flujos de la memoria.

⁷⁶ Deleuze, *Cine I. Bergson y las imágenes*, 57.

pasión y de fe. Como nos ha dicho Kierkegaard, en *El concepto de la angustia*, el pensamiento se mueve siempre en una inmanencia lógica dentro de una trascendencia que no puede comprender⁷⁷, derivando en una situación que llama de contemporaneidad, que implica la elección ética de sí mismo como devenir posible para comprenderse en el devenir de lo comprendido, donde la trascendencia es la temporalidad misma, la duración, la presencia misma de la eternidad del espíritu.

En esta elección esa ruptura con el mundo pudiera reestablecerse de un modo, dirá Deleuze, mediante la repetición de sus posibilidades de devenir como un *re-comenzar de nuevo*. Como dice también Paola Marrati, resumiendo la relación entre Deleuze, Kierkegaard y el cine: “nuestro escepticismo es ético y por ello no puede resolverse sino en y por un acto de fe. Solamente la fe puede volver a tejer el lazo y volver a darnos el mundo (...) El mundo está ahí, lo que falta ahora es la esperanza necesaria para crear en él nuevas posibilidades de vida”⁷⁸.

De acuerdo con Kierkegaard, y reiterando algunas ideas expresadas en capítulos anteriores, el devenir del individuo singular en términos de la temporalidad se debate en un movimiento contradictorio y de vaivén como el juego, entre lo pasado o lo finito, el futuro o lo infinito y el presente o la síntesis libre de ambos. Para Kierkegaard lo que está siendo, el presente, una vez sucedido le llamamos pasado y, como tal, tiene la característica doble de ser simultáneamente una certeza, o un “así”, como lo llama Kierkegaard. El “así” de lo sucedido es al mismo tiempo algo incierto, el horizonte de posibilidades que lo hicieron posible suceder. Ahora bien este pasado, se hace histórico, es decir tiene sentido, continuidad y presencia para el presente, en la medida en que creemos en él. Pero al creer en él, invertimos su estructura dialéctica, “lo cierto”, el cómo sucedió de hecho, se reabre actualizando su posible acontecer de otra manera, y su incertidumbre, su posibilidad de ocurrencia, se hace cierta de haber ocurrido, por tanto esta relación histórica con el pasado hace que el pasado no sea una realidad cerrada y determinante, sino siempre un horizonte que puede abrir de nuevo sus posibilidades futuras⁷⁹.

Quiere esto decir que la estructura de la propia temporalidad está en movimiento. Lo que se cambia no son los hechos, sino nuestra relación de sentido con los hechos, además de hacer presente de nuevo sus posibilidades

⁷⁷ Cfr. Kierkegaard, *El concepto de la angustia*, 100.

⁷⁸ Marrati, Gilles Deleuze. *Cine y filosofía*. 97, 98. Cfr. Gilles Deleuze. *La imagen-tiempo*. *Estudios sobre cine 2*, 228-229.

⁷⁹ Cfr. Kierkegaard, *Migajas filosóficas*, 81-92.

no agotadas y por lo tanto un sentido de redención del propio devenir, pero para ello hay que creerlo. Como nos dice Kierkegaard: “cree en el devenir y por ello suprime en sí la incertidumbre que corresponde a la nada de lo no-existente. Cree en el así de lo devenido y suprime en sí el cómo posible de lo devenido; y sin negar la posibilidad del otro así, el así de lo devenido es para la fe lo más cierto”⁸⁰.

Para poder creerlo, uno debe situarse en el devenir temporal de otro devenir, para que la situación histórica pueda ser la propia, y comprender su sentido de verdad. Estando en la situación de creerlo o no, y en la medida de poder creerlo se modifican las relaciones pasado y futuro, se movilizan, el futuro de alguna manera abre el pasado, el presente se convierte en ese estar decidiendo un nuevo comienzo de un pasado desde un futuro reabierto. Esta triple unidad que se da en los tiempos, es lo que Kierkegaard llama “instante eterno”, un instante que dura para toda la eternidad. Como afirma el filósofo danés: “en el instante en que la fe cree que eso ha devenido y que ha sucedido, convierte en dudoso lo sucedido y lo devenido en el devenir y transforma su así en el cómo posible del devenir. La conclusión de la fe no es una conclusión sino una decisión”⁸¹.

Este movimiento de la temporalidad es para Kierkegaard lo que fundamenta la comprensión de la existencia, porque no es un comprender la verdad como categorizada y hecha objeto, o como proyección subjetiva en la imaginación del porvenir o el recuerdo de la memoria, sino es un saber de sí mismo en el momento de la actualidad de la decisión que proviene del acto de fe ante la paradoja de creer o no en la verosimilitud de lo que se presenta; es un entenderse con lo que se presenta, y ese “entenderse con” es estar dispuesto a que devenga dentro de nosotros, de otra forma no acontece, por lo que en ese punto la verdad sale a la luz como revelada. Esta es la contemporaneidad, que no es estar inmediatamente en la simultaneidad o la sincronía de los tiempos, sino estar deviniendo íntimamente el tiempo de la propia existencia del otro o del acontecer de aquello que pretendo comprender como diferente, cursando el mismo camino de su realización⁸².

Esta idea de contemporaneidad nos parece paralela a la de reunión y división de los flujos del movimiento en el pensamiento de Deleuze, los cuales son el movimiento mismo en los intervalos de los instantes, el ritmo del movimiento, el vaivén que se reúne o se divide para captar en la propia

⁸⁰ Kierkegaard, *Migajas filosóficas*, 90.

⁸¹ Kierkegaard, *Migajas filosóficas*, 90.

⁸² *Cfr.* Kierkegaard, *Migajas filosóficas*, 94.

duración, la duración de lo que acontece constituyendo la imagen⁸³, que es un corte móvil de la duración como posibilidad de seguir durando o moviéndose; en la medida que es una situación en la que debo elegir ante lo que difiere de mi propia identidad.

Como ha expuesto Bogue, para Deleuze este salto de fe que toma de las categorías de la temporalidad y el devenir de Kierkegaard es una cuestión que permite generar un pensamiento ajeno dentro del pensamiento; un pensamiento que solo emerge en los límites de la voluntad y la razón y que es el que permite pensar y ver diferente, en un mundo donde la fe en el propio mundo se ha perdido, puesto que le inyecta un puro afuera, donde el pensar genuino comienza.⁸⁴ A lo cual llama *spiritual automaton* o persona conceptual, como dice Bogue: “Kierkegaard realiza una filosofía cinemática cuya personae conceptual produce dentro del pensamiento un movimiento genuino, que va más allá del pensamiento universal, más allá de la razón universal y de la moralidad hacia un futuro de posibilidades desconocidas”⁸⁵.

4. La filosofía cinemática como ética del porvenir.

El enemigo del cine es el propio cine y del pensamiento el propio pensamiento cuando ambos han hecho abstracción del devenir de la realidad y, por ende, de su temporalidad bajo un modelo egológico. Por ello para Deleuze y Paola Marrati, cuando el cine genera las imágenes-tiempo⁸⁶, después de la segunda guerra mundial, fue un modo de evitar la reducción estética de las mismas y recuperar un modo de pensar del devenir sin subsumirlo a sus propios vicios (dejándolo en manos de las ideologías que son sucedáneos de lo eterno), recuperando el tiempo como duración del sentido posible por el cual podemos creer de nuevo en un modo valioso de vida, en cierto modo en continuidad con el pensamiento de Pascal y Kierkegaard:

en la historia de la filosofía se trata de la sustitución progresiva del modelo del saber por el de la creencia. Pascal y Kierkegaard son los dos grandes ejemplos

⁸³ Deleuze, *Cine I. Bergson y las imágenes*, 61.

⁸⁴ Cfr. Bogue, “To Choose to Choose-To Believe in This World”, 125,126.

⁸⁵ Bogue, “To Choose to Choose-To Believe in This World”, 129.

⁸⁶ Cfr. Marrati, *Gilles Deleuze. Cine y filosofía*, 90. Cfr. Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 219-221, 344, 360. “El cine muere pues, por su mediocridad cuantitativa” Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 219.

de esto: en lugar de la certeza del saber, aunque fuese la certeza mínima del *cogito* cartesiano, ambas apuestan a la fe. La línea del conocimiento y de la fe divergente no se oponen como “lo racional y lo irracional”, sino que una no podrá ser nunca el fundamento de la otra⁸⁷.

Lo que hemos presentado apunta a que toda verdad ética es una verdad existencial que se da en el tiempo porque es devenir y el pensar es un modo de devenir, por ello la imagen no es figura, es un participar en el mismo devenir de la eternidad en tiempo. Como dirá Deleuze, el pensamiento, al comprender la duración, tiene que verse en su propia duración. “El pensamiento sería él mismo un movimiento, por breve que fuera. A la vez, que el pensamiento sería capaz de pensar el movimiento –y el movimiento concreto– porque en tanto pensamiento, es él mismo movimiento”⁸⁸.

Entendemos así que el devenir de la imagen en tiempo en la pantalla se realiza cuando se reduplica en el espectador como repetición de la imagen de sí mismo. Lo que en el fondo intuimos es que el modo de comprender las imágenes, como sistemas de relaciones del tiempo en pantalla, operan con las mismas condiciones del devenir sí mismo como imagen de Dios, es decir, como relaciones de sentido en una cierta duración y cuyo eje es la libertad. Por ello pensamiento y existencia, cine y pensamiento, se unen por la libertad y nos sitúa en el camino de una plenitud de los tiempos, como nos dice Kierkegaard: “Por eso lucho por la libertad (por un lado, en esta carta y, por otro, y ante todo, en mí mismo), por el tiempo venidero, por lo uno o lo otro”⁸⁹.

Es así que el pensamiento es crítico con respecto al presente, definiéndose en un elemento de valor y de sentido que se traduce en una elección ética, lo cual es el sentido moral de recuperar el tiempo perdido como la ha expuesto Tarkovski⁹⁰ y que representa, el hilo conductor de todos nuestros argumentos. La fuerza del tiempo como duración o temporalidad, como lo ven tanto Kierkegaard como Deleuze, es la potencia de la creación, la potencia de lo nuevo, la apertura a lo radicalmente otro, ya sea como lo ve el filósofo francés, en relación una idea inmanente del tiempo que no se subordina a una visión historicista con un fin trascendente, o como lo ve el filósofo danés cuando ve en el instante eterno la actualidad de la radical

⁸⁷ Marrati, *Gilles Deleuze. Cine y filosofía*. 97. Cfr. Deleuze. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 230.

⁸⁸ Deleuze, *Cine I. Bergson y las imágenes*, 42.

⁸⁹ Kierkegaard, “El equilibrio entre lo estético y lo ético en la formación de la personalidad”, 164.

⁹⁰ Cfr. Tarkovski, *Esculpir en el tiempo*, 83-84.

apertura a un sentido de eternidad; pero de la eternidad que no se identifica con la necesidad hegeliana o la imagen dogmática del pensar, sino como un novedad radical primero de no-reconocimiento y de apertura amorosa.

Si para Kierkegaard el error del cristianismo fue subsumir el acontecer cristiano, la encarnación, como imagen absoluta de la duración a un modo histórico de proceder; mientras que para Deleuze el error fue reducir el pensar a ese mismo modo como en el cine comercial de Hollywood y la propaganda fascista, creando un mal cine⁹¹.

Para Kierkegaard la pasión del pensamiento es la paradoja, lo que el pensar no puede subsumir a su categorización, abriéndose a la elección del ámbito de lo posible que se le abre, el escándalo o la fe. Como nos dice el mismo filósofo: “la paradoja es la pasión del pensamiento y el pensador sin paradoja es como el amante sin pasión: un mediocre modelo. (...) la pasión suprema de la razón es desear el choque (...) Esta suprema pasión del pensamiento consiste en querer descubrir algo que ni siquiera puede pensar”⁹². Y para Deleuze lo que provoca el pensar es el conflicto, lo impensable –de modo análogo al filósofo danés– que se denota con los movimientos aberrantes de la imagen-tiempo, y que nos pone en situación de elección de la posibilidad del vínculo. Afirma Deleuze:

lo que fuerza a pensar es el «impoder del pensamiento», la figura de nada, la inexistencia de un todo que podría ser pensado (...) ¿Cuál es entonces la sutil salida? Creer, no en otro mundo sino en el vínculo del hombre con el mundo, en el amor o en la vida, que sin embargo no puede sino ser pensado: «posible, o me ahogo». Solo esta creencia hace de lo impensado la potencia propia del pensamiento, por el absurdo, en virtud del absurdo⁹³.

Por lo tanto, para ambos filósofos, el pensar que se propone en relación al cine es que este con sus imágenes-tiempo recobra ese sentido del acontecer de la temporalidad o la duración como potencia creadora y, por tanto, de pensamiento⁹⁴ desde el cual se puede re-enlazar el vínculo con el mundo que, desde el fracaso de las dos guerras se ha fracturado, como una especie de *re-ligatio* con el mundo. Por eso nos vuelve Deleuze a la pregunta inicial:

⁹¹ Cfr. Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 220-223.

⁹² Kierkegaard, *Migajas filosóficas*, 51.

⁹³ Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 224, 227.

⁹⁴ “la esencia del cine, que no es la generalidad de los films, tiene por objetivo más elevado el pensamiento, nada más que el pensamiento y su funcionamiento.” Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 225.

¿A qué se debe que estos temas tengan tanta importancia, filosófica y cinematográfica? ¿Por qué es preciso insistir en todos estos puntos? En que, tanto en la filosofía como en el cine, en Pascal como en Bresson, en Kierkegaard como en Dreyer, la verdadera elección, aquella que consiste en elegir la elección, se supone que nos lo volverá a dar todo⁹⁵.

En ambos, si bien el devenir se da en la historia, éste no le pertenece a la historia. Toda verdad es verdad en el tiempo y, por ello, recuperar el tiempo perdido significa recuperar el pensamiento como pensamiento del devenir, lo cual deriva siempre en una tarea ética: la de la elección de sí mismo en la contemporaneidad. Este pensamiento cinematográfico, como pensamiento de la existencia, es una filosofía de la creencia, una ética del porvenir, como dice Deleuze:

Lo que el cine tiene que filmar no es el mundo, sino la creencia en este mundo, nuestro único vínculo. Se preguntó a menudo por la ilusión cinematográfica. Volver a darnos creencia en el mundo, ése es el poder del cine moderno (cuando deja de ser malo). Cristianos o ateos, en nuestra universal esquizofrenia necesitamos razones para creer en este mundo. Hay aquí toda una conversión de la creencia. Fue ya éste un giro decisivo de la filosofía, de Pascal a Nietzsche: reemplazar el modelo del saber por el de la creencia. Pero la creencia solo reemplaza el saber cuándo se hace creencia en este mundo.⁹⁶

Este pensar cinematográfico como elección de ser contemporáneos con el devenir es en tanto un pensamiento, una resistencia a la identidad cognitiva, un escándalo apasionado de clausurarse a sí mismo y una fe decidida de vivir en el medio de la angustia, la esperanza de comprender y de llegar a ser sí mismo en este mundo. En relación a esto, y como dice Paola Marrati, el Abraham de Kierkegaard encuentra hermanos y hermanas en los filmes de Dreyer y Rossellini y en los cuentos morales de Rohmer y Bresson, porque son personajes habitados por la necesidad de una elección moral y evolucionan en un espacio espiritual con sed de eternidad como esa mirada que representa el instante de la elección en el tiempo por la eternidad⁹⁷, pues esta eternidad es en el tiempo la presencia real de que todo puede comenzar de nuevo. Así, en el siguiente capítulo, reiterando algunas ideas expuestas, las aplicaremos al análisis filosófico de la trilogía de Alejandro González Iñárritu, comprendiendo el porvenir en el sentido de redención.

⁹⁵ Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, 169-170.

⁹⁶ Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 230.

⁹⁷ *Cfr.* Kierkegaard, *El concepto de la angustia*, 160.

5. *Epílogo hipotético: propuesta sinóptica de las relaciones entre Kierkegaard y Deleuze.*

En este cuadro podríamos ver algunas relaciones, de forma sinóptica, de paralelismos e influencias entre Kierkegaard y el pensar cinematográfico de Gilles Deleuze; relaciones que podrían servir como conclusiones hipotéticas a investigar y/o desarrollar en otro trabajo.

Søren Kierkegaard	Gilles Deleuze
Temporalidad es apertura de la relación a un horizonte futuro de posibilidades.	Duración es la conexión con un horizonte de posibilidades del movimiento de los seres.
Transición o <i>kinésis</i> no se identifica con el espacio o con la trayectoria como un espacio homogéneo que se determine de modo necesario.	El movimiento no se identifica con el espacio o una trayectoria y el tiempo no se subordina a la historia o a una idea trascendente del sujeto.
La transición no es por necesidad es por libertad y es cualitativa	El movimiento es por libertad y es cualitativo. El movimiento de traslación implica un movimiento cualitativo.
La temporalidad es la dialéctica de la presencia simultánea en su posibilidad de repetición de las posibilidades de uno y otro.	La duración es el tiempo de lo posible de la invención y por ello la imagen implica una densidad temporal que tiene la presencia de pasado y presente.
La temporalidad pone el pasado y el presente con relación al todo que es el futuro.	La duración se refiere al todo como futuro.
La imagen de ser imagen de Dios es la duración. La eternidad es el futuro y el instante es la eternidad que deviene temporalidad.	La imagen es una presentación de la duración. La duración es el espíritu que se denota como un fuera de campo de lo visible y múltiple y que como futuro es una totalidad.
El pensamiento se activa por la paradoja del acontecer ante la posibilidad del escándalo o la fe en situación de contemporaneidad.	El pensamiento se activa en conflicto con aquello que no puede reconocer como acontecimiento en la paradoja de la ficción o como resistencia del presente.
El conflicto del pensamiento es el escándalo y así es apertura del espíritu.	El pensamiento es resistencia al presente.
Es un pensar en contemporaneidad donde en el tiempo y el devenir y en su repetición se denota la verdad, la verdad está en el salto.	Busca un pensar con el devenir sin olvidar el tiempo, la verdad es temporal.
La contemporaneidad es una tarea ética.	El pensar cinematográfico nos lleva a una elección ética.

Repetición es recuperar la posibilidad de un re-comenzar.	Recuperar el tiempo es recuperar el pensamiento del devenir y evitar la estupidez del mismo y la traición de la imagen dogmática del pensamiento.
Esta posibilidad del re-comenzar es la presencia de la eternidad en el tiempo como Cristo es recuperar la libertad. Kierkegaard no descarta la trascendencia de la eternidad y la libertad, pero es en tiempo presente.	La posibilidad del recomenzar es un modo propio de la inmanencia del tiempo en los dos es recuperar un lazo con el mundo valioso no en el más allá o la utopía si no aquí y ahora filosofía de la inmanencia.
El individuo comienza en cada momento de la historia.	El devenir se da en la historia no pertenece a la historia.
Para Kierkegaard el devenir se da de lo nuevo como el salto y el salto es la simultaneidad de los lazos posibles de continuidad entre pasado presente y futuro.	Igual para Deleuze que retoma a Kierkegaard como filósofo que identifica el pensar con la elección de determinación de la indeterminación como operación cinematográfica y eso es lo que hace que la imagen tenga una densidad temporal.

IV. LA REPRESENTACIÓN DE LA TEMPORALIDAD EN EL CINE COMO REDENCIÓN: EL PORVENIR COMO ELEGIR CREER DE NUEVO.

Motto: “Paul: ¿Cuántas vidas vivimos? ¿cuántas veces morimos? Dicen que todos perdemos 21 gramos, en el momento exacto en que morimos. Todos ¿y cuánto cabe en 21 gramos? ¿cuánto se pierde? ¿cuándo se pierden 21 gramos? ¿cuánto perdemos con ellos? ¿cuánto ganamos? ¿cuánto ganamos?”¹

1. Introducción

La trilogía o tríptico cinematográfico –como le ha llamado Juan Pellicer (2010)– del director mexicano Alejandro González Iñárritu: *Amores Perros* (2000), *21 Gramos* (2003) y *Babel* (2006), ha sido considerada como ícono de las obras de artistas desterritorializados que, desde una identidad y herencia de una historia y cultura latinoamericana fragmentada, que oculta su rostro en el tiempo y que ha perdido un sentido de un referente original, propone una visión fílmica en la cual la estructura multiprotagónica y la fragmentación de la línea cronológica del tiempo, le permitan presentar una visión filosófica de “la intensidad y la inevitabilidad atemporal de las emociones y pasiones humanas.”²

El mismo director González Iñárritu ha expresado, en la entrevista a Pellicer, que la labor de un cineasta no es representar acontecimientos, sino expresar una visión, una mirada, que trascienda el medio y entre en una dimensión lírica y metafísica³ a través de la cual se pueda recuperar un sentido común de la propia existencia y la fe en nosotros mismos, porque el cine proviene de la interioridad de nuestra imaginación que proyecta lo que nosotros somos.

¿Cómo logra esta visión de corte filosófico el cine? Esto nos recuerda, y le recuerda a Iñárritu, a Tarkovski, para quien el potencial artístico del cine era recuperar el tiempo perdido⁴, como hemos visto. Si bien, el tiempo

¹ Alejandro González Iñárritu (dir.) *21 Gramos (21 Grams)*. México-EEUUA: Focus Features, 2003.

² Celestino Deleyto, y María del Mar Azcona, *Alejandro González Iñárritu. Contemporary Film Directors*. (Chicago: University of Illinois Press, 2010), Preface, pos. 118.

³ Cfr. Juan Pellicer, *Tríptico cinematográfico* (México, D.F.: Siglo XXI, 2010), 159-161.

⁴ Cfr. Tarkovski, *Esculpir en el tiempo*, 84.

y el espacio son inherentes a la creación cinematográfica, para proyectar imágenes en movimiento, el tiempo perdido, como el de la cultura de la que proviene el cine del director mexicano, así como el de cada individuo, se refiere al tiempo en sentido moral y espiritual; es decir, a comprender que, finalmente, el modo en que existimos es el modo en que nos convertimos en tiempo o, con mayor precisión, en temporalidad, entendida como la encrucijada entre el tiempo como una secuencia y la conciencia o la libertad como un sentido de continuidad. Como dice Iñárritu, siguiendo a Tarkovski, el cine en estado puro es tiempo congelado y es mito: “es un instante, una luz, una verdad repetida veinticuatro veces en un segundo, el momento psicológico de un actor y miles de circunstancias que coinciden en lo efímero”⁵.

Tanto para Tarkovski como para Iñárritu, la representación de la temporalidad es un elemento crucial, tanto en forma como en contenido, para poder comunicar esta visión. Por lo cual, si bien, como nos hace ver Deleyto, las películas del director mexicano pueden ser leídas desde una perspectiva cultural y sociológica de los tiempos que corren en el siglo XXI, podemos también hacer una lectura filosófica de la temporalidad de la condición humana en la forma en que se representa y en el contenido que denotan. Como el mismo Deleyto ha dicho, para “Iñárritu el tiempo tiene un lugar central en sus preocupaciones mediante la combinación del potencial del cine como una máquina del tiempo (Christie 33) con la flexibilidad y capacidad de la manipulación temporal del filme multiprotagónico”⁶. Filosófica en el sentido de que las preguntas, emociones, imágenes e ideas planteadas en el modo de representar la temporalidad no se reducen a un modo particular de la cultura o la sociedad, sino a la condición humana misma.

Desde nuestra perspectiva los filmes de Iñárritu se pueden comprender como modos de filosofía-cinematográfica (*Cinematic philosophy*) o pensamiento-cinematográfico (*Cinematic-thinking*) como le han llamado Thomas Wartenberg (2011) y Robert Sinnerbrink (2011). Pues como hemos expuesto en los capítulos anteriores, partiendo del potencial filosófico del cine en cuanto pensamiento sobre el tiempo, y tomando en cuenta la particularidad de cada filme como acontecimiento, lleva a cabo una reflexión crítica de posibles interpretaciones del filme, mediante la cual las ideas filosóficas devengan en el tiempo un enriquecimiento de sentido y el filme devenga en

⁵ Pellicer, *Tríptico cinematográfico*, 162.

⁶ Deleyto, y del Mar Azcona, *Alejandro González Iñárritu, Contemporary Film Directors*, 23, pos. 548.

esta relación la visión que se ha generado por el director, relación que no queda fijada por una categoría sino como un impulso de sentido creativo, un *élan cinématique* o impulso cinemático como le llama John Mullarkey (2009). Las ideas filosóficas se ven comprendidas mejor desde la naturaleza de la experiencia emocional del devenir del cine; y el cine, en su devenir, comprende mejor su unidad con las ideas filosóficas, en particular este potencial del cine es explotado en las películas de González Iñárritu en cuanto a la idea de temporalidad.

Lo que queremos entonces proponer es la idea de que el sentido filosófico de la temporalidad, representada en este tríptico, es la redención, como elemento central de una ética del porvenir, la cual hace ecos, de nuevo, del sentido del cine para Tarkovski, como hemos venido exponiendo. Es más, filósofos del cine connotados, como Stanley Cavell y Gilles Deleuze, vieron en el cine el potencial filosófico de superar el escepticismo y el nihilismo por medio de la comprensión de su ser en el tiempo. Porque para Cavell en su libro *The World Viewed*⁷, la relación que tenemos con el mundo mediante el cine es por medio de la presencia de lo que es ausente; es decir, recupera el sentido de la presencia de lo real que está fuera del sujeto; y, para Deleuze, en la capacidad de crear mitos del cine se denota la posibilidad de creer de nuevo en lo que deviene⁸. En otras palabras, el sentido de la redención no es el de recuperar un lugar, una persona o una edad, sino recuperar las posibilidades mismas que le permiten a una persona devenir en el tiempo mediante su conciencia y su libertad, al llevar un acto de creer que es posible un sentido en la tensión entre memoria y esperanza, podríamos decir, un creer en la temporalidad, en la duración.

La temporalidad es así esta relación entre libertad y determinación, que en el cine se representa por el impulso cinemático, como dice el mismo Iñárritu: “en mis películas siempre he tratado de encontrar redención, una suerte de evolución en una dirección diferente, el logro de una cierta pureza, viniendo del otro lado con una luminosidad que no estaba ahí antes”⁹. En este sentido, la representación de la temporalidad como redención, en las películas del director mexicano, es al mismo tiempo el sentido del filme y el desarrollo del potencial filosófico del cine.

Centraremos, por lo tanto, nuestros análisis en los modos de cómo la temporalidad se representa y experimenta como redención en los tres filmes

⁷ Cfr. Cavell, *The World Viewed*, 14-17.

⁸ Cfr. Sinnerbrink, *New Philosophies of Film. Thinking Images*, 104-105.

⁹ Deleyto y del Mar Azcona, *Alejandro González Iñárritu. Contemporary Film Directors*, 25, pos. 2237.

del director mexicano. En primer lugar, retomaremos la idea de temporalidad de Søren A. Kierkegaard, el cual plantea la temporalidad no como una cuestión ontológica, esencialista o mecánica, si no que en consonancia con Iñárritu y Tarkovski, como el sentido moral y espiritual de la existencia de cada individuo y que, desde la teoría de John Mullarkey (2009), es central para pensar el cine con su carácter redentor; lo cual es una reiteración y síntesis de los capítulos anteriores; segundo, haremos una interpretación del modo como la temporalidad se representa en los personajes de cada filme como redención desde este marco teórico con el cual podemos ver cómo cada filme enriquece la comprensión profunda de la temporalidad (*Amores Perros* la temporalidad y la redención como instante, *21 gramos* la temporalidad y la redención como repetición y *Babel*, la temporalidad y la redención como hospitalidad o compasión universal) lo cual nos da un esquema de cómo se puede entender la filosofía cinematográfica como ética del porvenir, donde el centro de la misma es la elección radical por el sentido del futuro que puede ser presente, es decir del porvenir, desde la base que hemos venido exponiendo de la filosofía de Kierkegaard¹⁰.

2. *Temporalidad, redención y cine.*

En la historia del pensamiento el movimiento y el tiempo han sido uno de los problemas más difíciles de abordar. Como decía San Agustín, si nadie nos pregunta ¿qué es el tiempo? lo sabemos, pero si nos preguntan parece no haber una respuesta clara, fácil e inmediata. Sin embargo, esta pregunta que surge de la conciencia de la duración, de la muerte y de la caducidad de todas las cosas, es como decía Tarkovski¹¹ una de las cuestiones de las que tenemos mucho que aprender, pues ella misma implica la perplejidad y la paradoja de tener simultáneamente dos certezas contradictorias sobre el sentido y significado de la vida: la de existir, continuar, y la de estar al mismo tiempo dejando de ser. A la certeza de existir le hemos llamado

¹⁰ Esta idea de la ética del porvenir podríamos decir que es un ámbito de redención, de reconciliación de sí mismo por medio del instante, la repetición, la hospitalidad con elementos de la contemporaneidad que se concentran en la elección radical. Como hemos mencionado el mismo Deleuze en la entrevista de la *Cahiers Du Cinéma* menciona que la relación entre filosofía y cine es natural en cuanto que el cine tiene una asombrosa capacidad de captar la elección radical en la línea de Kierkegaard. Cfr. Gilles Deleuze, “Le cerveau, c’est l’écran: entretien avec Gilles Deleuze [El cerebro es la pantalla: entrevista a Gilles Deleuze]”, *Cahiers Du Cinéma*, No. 380, Febrero de 1986, 25-32.

¹¹ Cfr. Tarkovski, *Martirologio. Diarios*, 68.

presente, y al dejar de ser le hemos dado dos nombres según la dirección de su desvanecer, o pasado, lo que ya fue, o futuro, lo que aún no es.

El tiempo cobra un sentido moral y espiritual, porque no se refiere solo a la secuencia de un movimiento, a su medida o a su plazo establecido, sino al modo en cómo la propia existencia cobra o no sentido en sus relaciones conscientes con el tiempo, a lo cual hemos llamado temporalidad y que nos afecta de un modo integral: corpórea, psíquica y espiritualmente. En otras palabras, la pregunta por la temporalidad, se refiere a cómo llegamos a ser y dejamos de ser una unidad de sentido, no solo a cómo cambiamos, sino ¿cómo es que devenimos nosotros mismos? El devenir implica que el contenido entre los modos de experimentar el tiempo posee una cierta unidad que sigue siendo presente a pesar de su desvanecerse, por lo que su representación no puede ser cronológica.

La temporalidad no es un modo de concebir el tiempo, sino la síntesis que se da en tiempo presente entre el pasado que puedo hacer presente con la memoria y el futuro que puedo hacer presente con la elección, la esperanza o porvenir. Esta tensión entre memoria y esperanza, podría interpretarse apelando a las ideas del mismo Kierkegaard para el cual la existencia humana, como ya lo hemos visto, es un devenir sí mismo, un llegar a ser sí mismo, el cual es, a su vez, el objetivo de comunicación de un pensador, como hoy lo podría ser del cine. Por lo que sostenemos que, en cierto modo, recuperar el tiempo perdido es recuperar la temporalidad. Por lo que trataremos de mostrar es que el cine tiene como potencial ponernos en la situación de devenir nosotros mismos, esta vez, siguiendo las películas de Iñárritu en las cuales tanto en forma como en fondo se representa este devenir rompiendo toda estructura cronológica del tiempo.

El sí mismo de una persona está concebido en el pensamiento de Kierkegaard¹² como una síntesis entre finitud e infinitud, necesidad y posibilidad, inmediatez y mediatez, cuerpo y alma, conciencia y libertad, eternidad y tiempo. La síntesis está dada de forma ontológica pero no realizada de forma moral, por lo cual el resultado de esta realización se dará en el tiempo y esto será la temporalidad. En general, la síntesis se da por un doble movimiento que representa la libertad: el primero, reflexivo y de conciencia, por el cual trascendemos en forma de posibilidad el tiempo y el espacio; el segundo, por el cual elegimos aquí y ahora llevar a cabo acciones que nos permitan realizar aquellas posibilidades, parece sencillo pero no lo es tanto y menos como se representa esto en las películas de Iñárritu.

¹² Cfr. Kierkegaard, *El concepto de la angustia*, 90.

En el primer movimiento de conciencia de sí es por el cual cada individuo se reconoce en su propia condición contradictoria y con su capacidad de deliberar, imaginar y fantasear, proyectándose en un mundo posible. De este modo, la propia actividad de la conciencia nos pone en esa certeza contradictoria entre ya ser algo determinado y situado en el mundo y, a la vez, proyectarnos en un mundo fuera de este tiempo y espacio, pero posible en otro tipo de tiempo.

En esta conciencia se plantea lo que Kierkegaard llama la realidad del espíritu, que no es ninguno de los extremos de la síntesis, sino la realidad posible de la síntesis y por tanto de lo que llamamos sí mismos. Pero mientras es posible en este movimiento reflexivo produce un estado de ánimo que es la angustia. La angustia es este momento de ambigüedad en el cual nos vemos atraídos a un horizonte de posibilidades, que puede ser desde una indeterminación total hasta horizontes específicos, pero al fin y al cabo, algo que no existe por naturaleza, por necesidad o dependiente de alguna de las condiciones preexistentes en el mundo y en los individuos. Como dice Kierkegaard “la angustia es el vértigo de la libertad”¹³ el espíritu soñándose a sí mismo en una historia posible.

La angustia es el estado de ánimo, una especie de miedo a lo desconocido, es decir ¿qué somos, seremos, debemos o nos sentimos llamados a ser realmente en el tiempo? Por ello la angustia se da desde la inocencia como ignorancia absoluta de mis relaciones con el mundo hasta antes de la muerte, es la primera forma en que experimentamos la temporalidad. Como dice Kierkegaard: “la angustia entraña siempre una reflexión sobre la temporalidad. Porque no puedo sentirme angustiado a causa del presente, sino solo de lo que ya ha pasado y de lo que va a venir. Ahora bien, lo pasado y lo porvenir, enfrentados de tal manera que el tiempo presente desaparezca, son dos determinaciones de la reflexión”¹⁴.

Con el pasado la angustia nos hace percatarnos que lo que somos proviene de un devenir del cual desconocemos en el fondo su origen, lo cual nos hace sentir pena, como esa forma de sabernos posibilidad incluso en nuestro mismo origen, y también cuando ve en el pasado una nueva posibilidad, y en ese sentido relacionarlo con el futuro. En cuanto al futuro mismo, éste siempre aparece como una posibilidad que en sí es imposible, porque no tiene ninguna necesidad de existir. La angustia es el estado de

¹³ Cfr. Kierkegaard, *El concepto de la angustia*, 118.

¹⁴ Søren A. Kierkegaard, “Repercusión de la tragedia antigua en la moderna. Un ensayo de esfuerzos fragmentarios” *Estudios Estéticos II. De la tragedia y otros ensayos* (Málaga: Hybris, 1998), 34.

ánimo de la reflexión profunda de nuestro ser algo con una cierta teleología pero que requiere concretarse en el tiempo específico, es la posibilidad de la síntesis, de la temporalidad.

La angustia también es la conciencia de que por más que reflexionemos o pidamos consejo sobre una decisión siempre estará este velo de incertidumbre de la posibilidad, para Kierkegaard esta posibilidad no es como lo será en otros autores una indeterminación total, más bien es saberse que nuestro sí mismo es un devenir de una relación original pero que no se encuentra definida en sentido concreto. En otras palabras, es lo que entiende con el término eternidad o teleología de la personalidad, por lo cual la angustia, en cuanto incertidumbre, es hacerme ver que la determinación final de mi propia existencia no reside totalmente en mis manos sino en la revelación de la acción y, más, que es intransferible; es decir, nadie puede estar en nuestro lugar para realizarlo. Por ello la angustia no es de cuestiones finitas o de opciones específicas, sino simplemente de la posibilidad de ser o no ser la síntesis y estar dispuesto a recibirla.

Este es el momento en el cual se plantea la necesidad del segundo movimiento que es la elección en tiempo y espacio concreto de un camino de vida con el cual el individuo se compromete, eligiéndose a sí mismo con pasión, porque cree que es posible la realización de la síntesis. El segundo movimiento es así un acto de confianza y de espera simultáneos, de querer creer que es posible ser sí mismo aquí y ahora. Este querer creer como confianza en sí y, al mismo tiempo, como en espera de la revelación de sí, es un recibirse a sí mismo. Por ello nos dice Kierkegaard que la libertad es elegirse a sí mismo, o más bien recibirse a sí mismo, pero si no se elige, no se recibe¹⁵. Es en este momento en el cual se da el instante como eternidad, ese momento en que la eternidad penetra el tiempo y el tiempo mueve la eternidad, dando lugar a la temporalidad. Como decíamos en el capítulo anterior, el instante es esa cosa ambigua en la que entran en contacto el tiempo y la eternidad.¹⁶ Es este acto de razón y fe el que constituye la libertad y por tanto la temporalidad, es un momento en el tiempo pero que tiene una relevancia para todos los tiempos, dejando huella en la memoria y haciendo presente un porvenir, por el cual tanto pasado como futuro cobran sentido no en abstracto sino en el devenir concreto.

Este doble movimiento de la síntesis en temporalidad de la existencia humana, que se da en un instante y se convierte en eternidad, no se detiene

¹⁵ Cfr. Kierkegaard, "El equilibrio entre lo estético y lo ético en la formación de la personalidad", 165.

¹⁶ Cfr. Kierkegaard, *El concepto de la angustia*, 163.

en una elección sino que requiere ser tomado tantas veces como cuantas ocasiones de instantes se den. Este doble movimiento es la síntesis entre pasado y futuro en el presente por el medio de la libertad. La temporalidad es un triple presente en el medio de la libertad entendida, no como elegir una opción u otra, sino como elegir querer creer que es posible la síntesis en el instante; entonces, como decía Kierkegaard, hay eternidad, y también hay futuro, el cual vuelve otra vez como el pasado.¹⁷

De este modo solo hay una opción a elegir con dos caminos: o elegimos ser la síntesis o elegimos no serlo. En el primer caso tenemos la temporalidad y, en el segundo, la perdemos; pero mientras estemos en el tiempo hay posibilidad de perderla o de recuperarla. Por lo mismo, dice Kierkegaard, en tono con Tarkovski, que perder el tiempo podría ser un modo de perderse a sí mismo, pues finalmente somos lo que llegamos a ser en el medio del tiempo. En este sentido, la temporalidad es una responsabilidad de ser sí mismo, no en cuanto egoísmo, sino en cuanto un acto simultáneo de reconocer lo que una persona ha sido y abrirse a las posibilidades futuras de eso ya sido, en un acto de confianza y espera ante lo posible. Este paso de lo posible a su realización –no en cuanto una opción concreta, sino en cuanto que elijo realizar esta tarea, es decir, vincular aquello de lo que tengo certeza con lo que aún desconozco– es un elegirse a sí mismo, elegir ser libertad y recibirse a sí mismo en la revelación de la acción.

No tener tiempo sería no llevar a cabo la síntesis, no querer ser libertad, quedándose en un pasado o un futuro abstracto y convirtiéndose en el “más desgraciado”, que Kierkegaard lo caracteriza como aquél que no ha muerto porque no ha nacido¹⁸; es decir, porque no ha tenido tiempo, no por estar ocupado, sino porque no tiene tiempo en absoluto, ya sea porque vive en un pasado (que en realidad debieran ser posibilidades) o en un futuro (que en realidad ya es pasado); es decir, vivir en recuerdos de una realidad no presente de verdad en la memoria; vivir de esperanzas de un futuro, que son hechos ya consumados, de tal manera que: “nunca llegará a hacerse viejo, puesto que jamás ha sido joven; ni nunca podrá ser joven, pues ya hace mucho tiempo que se hizo viejo. En cierto sentido ni siquiera puede morir, pues sin duda que no ha vivido; pero hasta cierto punto tampoco puede vivir, ya que indudablemente ha muerto. (...) no tiene nada de presente, ni de futuro, ni de pasado”¹⁹.

¹⁷ Cfr. Kierkegaard, *El concepto de la angustia*, 165-166.

¹⁸ Søren A. Kierkegaard, “El más desgraciado. Arenga entusiasta” *Estudios Estéticos II. De la tragedia y otros ensayos* (Málaga: Hybris, 1998).

¹⁹ Kierkegaard, “El más desgraciado. Arenga entusiasta” *Estudios Estéticos II. De la*

La forma de perderla tiene que ver con pretender una vida o meramente estética, en la cual elegimos no hacer la reflexión ni la elección, sino escapando de la libertad y de la angustia, elegimos ser determinados solo por la inmediatez de las condiciones del mundo, no tener posibilidades, renunciar a las esperanzas y ser determinado por la fuerza del pasado. O, al contrario, una vida ética en sentido formal, elegida por el que se resigna a vivir determinado por los principios, normas, mundos fantásticos que su razón quiere imponer al mundo fáctico, en cierta forma creyéndose fundamento del mismo.

Como veremos en los filmes de Iñárritu gran parte del sufrimiento y pena de los personajes de los tres filmes tiene que ver con este quedarse determinados por un pasado, por una culpa o por una pena que sienten como irremediable o quedarse en las meras posibilidades de un futuro que no puede realizarse más. Recuperar el tiempo perdido, recuperar la temporalidad, sería recuperar la libertad, la síntesis como ese poder devenir de nuevo.

Estas pérdidas son lo que Kierkegaard llama desesperación, porque son formas de perder toda esperanza de ser, ya sea porque no siento las fuerzas para realizarlo, o porque me obstino en ser un invento de mí mismo que no tiene las condiciones de mí propio ser, ya sea por falta de necesidad o por falta de posibilidad, por falta de eternidad o por falta de tiempo. La desesperación, a diferencia de la angustia, es una elección de no ser sí mismo, pero como es una negación de la temporalidad, es otra forma de representar a la misma. Como dice Tarkovski en su *Diario*, vivimos el día de hoy en una enfermedad mortal que es la a-espiritualidad²⁰.

La redención, por tanto, es posible en el tiempo en la medida en que hay condiciones para repetir las condiciones del devenir del individuo en síntesis o en la negación de su síntesis, redención que se puede entender de varias maneras y que en particular analizaremos en lo que sigue en las películas de Iñárritu. En general significa recuperar la posibilidad de realizar de nuevo la síntesis, es decir de tener una experiencia de este triple presente que constituye tener un sentido de vida o un tiempo sagrado. Poder repetir esto es posible por las condiciones mismas del devenir que determinan la temporalidad y son estas condiciones, según nuestro modo de entender, las que están presentes como potencial filosófico del cine y del contenido de

tragedia y otros ensayos, 134.

²⁰ Cfr. Tarkovski, *Martirologio. Diarios*, 32.

las películas de Iñárritu; se cumple aquí esta idea de Deleuze y Kierkegaard como filosofía del porvenir, como lograr este re-comenzar.²¹

En general tenemos la noción de que el pasado es algo necesario e inamovible, por lo cual una culpa o pena pasadas serían cargas que nos imposibilitarían para siempre la posibilidad de una reconciliación con la propia existencia. Lo fascinante del planteamiento de Kierkegaard, de Tarkovski y de Iñárritu, es que el pasado se puede mover, que la temporalidad no es una relación en donde lo real por serlo sea más necesario que el futuro y que el pasado por serlo sea más necesario que el futuro, sino que son igualmente posibles. Este es el sentido mismo de la temporalidad como redención: el que las características del devenir y la temporalidad con las cuales el cine opera y que representa, pueden hacer posible a los personajes y al espectador, en forma conjunta, repetir esas condiciones en las cuales se dé un horizonte de redención, esto implica, como veremos, que la temporalidad no puede tener una representación cronológica en este sentido y en esto residirá la potencia del cine.

Esto es lo que Kierkegaard, en su texto de *Migajas filosóficas*, nos expone en un capítulo que se llama “Interludio” y que hemos venido exponiendo a lo largo de los capítulos anteriores y que es uno de los ejes de este libro: el devenir es el cambio por el cual una posibilidad se hace realidad. Pero no es un cambio en el ámbito ontológico o en el de las potencias naturales, sino en el modo de ser de la misma realidad; por ejemplo, un devenir en sentido humano sería un cambio que no lo convierte en otra realidad, sino en el mismo ser humano pero en la dirección de una cualificación específica.

En ese sentido todo devenir se da por una causa libre, que al acontecer y ser presente, se convierte en pasado, como nos dice Kierkegaard: “Lo pasado ciertamente ha acontecido; el devenir es el cambio de la realidad por medio de la libertad. Ahora bien, si el pasado se hubiese hecho necesario, en ese caso ya no pertenecería a la libertad, es decir, a aquello por medio de lo cual llegó a serlo.”²²

²¹ Como nos dice Deleuze: “Hacia la segunda mitad del siglo XIX, la filosofía se esfuerza no solo en renovar su contenido sino también en conquistar nuevos medios y formas de expresión, en pensadores muy diferentes que solo tienen en común sentirse los primeros representantes de una filosofía del porvenir. Es algo evidente en Kierkegaard (...) Pero el lector moderno quizá tenga una manera de dar nombre a estos pasajes insólitos: en cada caso se trataba ya de una especie de guion, de una auténtica sinopsis, lo que de este modo aparecía por vez primera en la filosofía y en la teología.” Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, 169, nota 16.

²² Kierkegaard, *Migajas filosóficas*, 85.

El pasado por lo tanto no es algo necesario, es decir, que por haber acontecido sea una necesidad, sino que contiene en sí mismo una duplicidad con el tiempo, un fraude del devenir como nos dice el filósofo danés, en el cual al ser pasado al mismo tiempo es un hecho cierto, un “así”, pero por otro lado contiene la incertidumbre de su “cómo” fue posible que aconteciera. En general tendemos a pensar el pasado en relación al hecho, cuando su verdadera comprensión está en el “cómo” fue posible que aconteciera, es decir en el horizonte de posibilidades que se determinaron en ese hecho en relación a las causas libres. En otras palabras, lo comprendemos cuando sabiéndonos libres reduplicamos el horizonte de posibilidades de las causas libres pasadas como si fueran invocaciones a nuestras elecciones en el tiempo presente, es como si el tiempo nos hablará personalmente.

En ese sentido, concebir el pasado, convertirlo en histórico, en temporalidad, sería comprenderlo en su devenir, pero para ello hay que hacer un acto de creer que ha devenido, porque ante el hecho no se duda de su “así”, porque eso se ve, pero al percatarnos de su “cómo fue posible”, inclusive si hubiera sido un hecho donde estuvimos involucrados personalmente de forma inmediata, produce la admiración de “cómo” fue posible que fuera, y nos conectamos con su libertad.

Es como en la mayoría de los personajes de los filmes de Iñárritu, en especial el de Octavio (Gael García Bernal) en *Amores Perros* y el de Jack (Benicio del Toro) en *21 Gramos*, los cuales tenían en sus manos el auto que causó el accidente, pero su relación con ese instante que se ha hecho pasado después de ocurrir, viven con él en una contradicción, porque no lo comprenden, no lo han asumido como perteneciente a las propias condiciones de su devenir libre, y lo ven o como un acontecimiento irremediable o que no tiene sentido y, por consecuencia, sus propias deliberaciones y elecciones se paralizan, hasta que pueden volver a repetir esas condiciones, cuando se asumen, creen de verdad en su relación con ese acto.

En este acto de creer en el pasado, el devenir se repite en quien lo llega a creer, porque invierte esta duplicidad con el tiempo, le da certeza al acto de haber acontecido libremente, e incertidumbre a su hecho, no porque el hecho cambie, sino porque se hace posible que pueda relacionarse con él de otra manera. Como nos dice Kierkegaard:

después de haber sido presente puede subsistir como pasado. Lo propiamente histórico es siempre pasado y tiene realidad en cuanto pasado, porque es cierto y verídico que ha sucedido, pero el hecho de haber sucedido constituye a su vez su incertidumbre, que siempre impedirá la concepción del pasado como si hubiera existido desde la eternidad. Solo en esta contradicción de

certeza e incertidumbre, que es el *discrimen* de lo devenido y en ese sentido de lo pasado, ha de ser comprendido el pasado.²³

En otras palabras, si bien lo acontecido excluye la posibilidad de cambio, en cierto sentido no excluye todo cambio, lo que hace posible que al relacionarnos con lo pasado en sentido histórico, éste cobre la forma de un presente que puede devenir de otra forma en el propio presente y formar parte de la propia historia. Este es el sentido profundo de recuperar el tiempo perdido, el sentido de la temporalidad como redención, que su propia dialéctica interna contiene la posibilidad de recuperar el comienzo de quien en algún momento haya elegido mal, es decir, de recomenzar, recuperar la memoria virtual. Como afirma Kierkegaard, de nuevo, esto es “una manifestación de la voluntad. Cree en el devenir y por ello suprime en sí la incertidumbre que corresponde a la nada de lo no-existente. Cree en el así de lo devenido y suprime en sí el “cómo” posible de lo devenido; y sin negar la posibilidad de otro “así”, el “así” de lo devenido es para la fe lo más cierto.”²⁴

El pasado se mueve, y es en este movimiento que la redención es posible, y solo se puede mover si la temporalidad no tiene un sentido cronológico porque requiere poder experimentar como simultaneidad y como fragmentos el paso del tiempo, como esa tensión entre necesidad y libertad. En cambio, en el tiempo cronológico parecería que todo cabe dentro de un proceso lógico que se explica a sí mismo. Además, requiere poder tener la experiencia de la repetición del devenir mismo como esa relación dialéctica entre libertad y circunstancia, incertidumbre y certidumbre; la repetición temporal del cine permite reduplicarlo en tiempo presente, no en el ámbito del recuerdo o la expectativa como en la literatura, con esta doble ilusión del movimiento y el tiempo presente reside la fuerza del cine para la comprensión del devenir humano como temporalidad.

La fuerza del cine reside en que puede superar el sentido cronológico del tiempo y sellarlo de algún modo. Pues como espectadores nos hace cursar y reduplicar las condiciones del devenir de la historia en pantalla como si nosotros fuéramos los personajes pero en tiempo presente; por lo cual, nos hace experimentar en la consciencia la misma realidad del devenir y la temporalidad. En el cine, tendríamos un modo de comprender el tiempo en sus modos de representarse en la medida en que afecta nuestras propias formas de relacionarnos con él, en otras palabras, el cine puede ser un modo

²³ Kierkegaard, *Migajas filosóficas*, 86-87.

²⁴ Kierkegaard, *Migajas filosóficas*, 90.

de pensar el tiempo y por ende la propia temporalidad. Recuperando, en este sentido, el tiempo perdido en el pasado o fugado en el futuro no obtenido, porque se repetiría en nuestro propio tiempo presente al relacionarnos con el devenir de la historia en pantalla, recuperar esa unidad moral o espiritual perdida. De nuevo, no se trata de recuperar los hechos, sino de creer que es posible la relación con libertad, este acto de creer es precisamente lo que podríamos llamar que es el bien moral de una ética del porvenir.

Reiterando, de nuevo, lo que hemos expuesto de la teoría de John Mullarkey, el cine logra esto de dos maneras: por un lado mediante el manejo del tiempo, las velocidades o pausas de lo que ocurre en pantalla, fuera de un contexto ordinario o de un esquema de prejuicios ya pre-establecidos y segundo mediante las repeticiones del mismo filme.

En el cine lo que está aconteciendo son imágenes de lo que se supone es un movimiento real pero no en el tiempo natural de lo filmado sino imprimiéndolo una duración múltiple e incluso de los diversos medios que le dan a la imagen su propia temporalidad no idéntica a la del fenómeno real, esta temporalidad propia de la imagen, que mueve a la imagen, no es un tiempo matemático objetivo y trascendente para todos, sino uno que implica una selección de velocidades, de simultaneidades y de disonancias con el fin de provocar inquietud y anticipación en el espectador en cuanto al juego de su atención o distracción con respecto a un contexto específico, en otras palabras para mover o conmovernos con lo que está llegando a ser en el filme.

Por tanto diferentes tiempos marcan diferentes afecciones y estas son por diversos contextos. Tanto el filme como el espectador se relacionan cada uno en un contexto específico, es decir, con ciertas relaciones temporales de los fenómenos. Pero en su relación los contextos se movilizan en la creación del significado del filme mediante la temporalidad de la imagen y la repetición del filme mismo. En este sentido, para Mullarkey esto surge siempre por las disonancias del tiempo con un contexto ya familiar, en donde el contexto depende de la memoria y es una forma de inmovilizar el flujo de lo real, mediante los puntos de vista.²⁵

Esto quiere decir que poder pensar el filme filosóficamente, o el acto de pensar cinematográficamente, es lo que acontece en la interrelación del sujeto que piensa y pretende intelectualizar o textualizar el filme. Sin embargo, el filme que se resiste en el devenir de sus imágenes a ser textualizado completamente, en esta interrelación que ella misma acontece en el tiempo,

²⁵ Cfr. Mullarkey, *Refractions of Reality. Philosophy and the Moving Image*, 166-168.

a fuerza de la repetición, se configura así en una unidad de sentido y, al mismo tiempo, se configura un pensamiento.

Angustia, instante, pena, sufrimiento, desesperación, devenir y temporalidad son todas ellas formas de la temporalidad que al ser representadas con las condiciones del cine pueden hacernos devenir de nuevo por medio de la cual la comprensión se convierte en posibilidad de redención. Todas, en su conjunto, llevan al momento de elegir creer y, por tanto, hacer presente y ser contemporáneos con esa realidad. En otras palabras, es el proceso mismo de la temporalidad –no entendida como sucesión o como cronología o como medición del movimiento, sino como unidad de la pluralidad de los tiempos y de movimiento entre ellos mismos, es decir el pasado que se convierte en futuro, el futuro en pasado y ambos en presente– la esencia misma del devenir del ser o del individuo o de la imagen fílmica o del co-devenir entre lo real y el sujeto.

3. *La temporalidad como redención en la trilogía de Alejandro González Iñárritu: Amores Perros (2000), 21 Gramos (2003) y Babel (2006).*

Desde un punto de vista temático Alejandro González Iñárritu, en la misma entrevista mencionada antes, que otorga a Pellicer²⁶, define sus películas como una trilogía, pero Juan Pellicer le llama tríptico desde la perspectiva de que el montaje visual en las tres tiene elementos comunes. En nuestra perspectiva dentro de la multitud de temas similares y del montaje fílmico, en los tres filmes la temporalidad como redención no solo es común sino que le da su sentido específico a cada filme, temática y estructuralmente. Al mismo tiempo cada filme, de modo diverso, representa este sentido de la temporalidad, por lo que nos atreveríamos a decir que son un caleidoscopio de la temporalidad humana.

En general, las tres películas mencionadas utilizan elementos comunes, entre otros aspectos, en cuanto a los personajes, el evento que detona el drama, la narración, la no cronología del tiempo de lo narrado y los finales abiertos y en los cuales todo lo devenido en pasado y esperado en futuro adquiere una convergencia de plenitud de sentido, la redención.

Personajes. En cada una tenemos la relación entre diversas historias y diversos personajes, los cuales de algún modo se encuentran en esa tensión de la temporalidad entre la determinación de su situación concreta y las posibilidades que se abren ante el evento que los relaciona.

²⁶ Cfr. Pellicer, *Tríptico cinematográfico*.

El evento. Las tres películas se narran en relación a un evento cuyo carácter es contingente y tiene un sentido trágico, es decir, podría no haber ocurrido nunca y hace que la muerte o el sentido finito y mortal de la existencia sea el centro de la perspectiva de los personajes. En este sentido, la perspectiva de la muerte hace que pongamos mayor atención a lo que sucede en cuanto a su dialéctica entre lo que ya está definido y hecho y lo que podría sucederse y es un horizonte indeterminado, es decir, la temporalidad misma.

La narración. En las tres películas la narración múltiple de los personajes se fragmenta de diversas formas y nos presentan los fragmentos de forma simultánea. En cierto modo, estos espacios vacíos que se crean entre los fragmentos llaman al espectador a involucrarse con la temporalidad de lo que está deviniendo en pantalla reduplicando las condiciones de la temporalidad del filme en su propio tiempo.

Los finales. En las tres, los finales retoman lo pasado en pantalla y las expectativas de los personajes haciéndolas converger en un mismo sentido a la apertura del final, que como ya explicaremos es el sentido de la temporalidad como redención, el elegir o estar en la situación de poder elegir comenzar de nuevo.

Lo común, en los tres filmes, es que el tiempo, la temporalidad y su propio sentido rompen con el modo lineal y cronológico de diversas formas, como nos dice Deleyto: “en términos temporales, cada filme transmite significados culturales y sociales de modos específicos, desde el realce de la simultaneidad hasta la aleatorización del tiempo y la expansión de nuestro sentido de la cronología”²⁷. Lo que tenemos, como resultado, es que la unidad entre las historias, los tiempos, las fronteras y el espectador será la misma temporalidad usando diversos recursos con sentidos específicos, al punto de llegar a lo que Nariman Skakov²⁸, siguiendo a Deleuze, ha llamado “tiempo crónico no-cronológico”. Por el cual, se revela que el cine puede organizar la experiencia del tiempo en modos que no son empíricos, y abriendo el camino a un sentido moral y espiritual, en el caso de nuestra interpretación a la redención.

En este sentido, la temporalidad representa lo que para Iñárritu puede rebasar y trascender todas las fronteras que se imponen como ideologías y que unifican en un sentimiento de compasión universal a los seres humanos.

²⁷ Deleyto y del Mar Azcona, *Alejandro González Iñárritu. Contemporary Film Directors*, pos. 114.

²⁸ Cfr. Nariman Skakov. *The Cinema of Tarkovsky. Labyrinths of Space and Time*. (New York: I.B. Tauris & co. Ltd., 2012), 4.

Como en Kierkegaard, la temporalidad se representa no solo en su sentido no cronológico, sino en las afecciones que produce en los personajes, de tal forma que el énfasis en la simultaneidad, como nos dice Deleyto²⁹, nos muestra que el tiempo afecta a los personajes y el sentido en que los espectadores comprenden las historias pero principalmente: “la belleza de las relaciones interpersonales, las maravillas del contacto físico entre seres humanos, y el poder y fragilidad de la felicidad humana”³⁰. Por lo cual, analizaremos desde esta visión la idea del devenir y la temporalidad para comprender al mismo tiempo la temporalidad de cada filme en estas perspectivas caleidoscópicas: *Amores Perros* como instante, *21 Gramos* como repetición y *Babel* como hospitalidad incondicional.

3.1 Amores perros: *temporalidad y redención como instante.*

En el filme *Amores Perros*³¹ tenemos tres historias en las cuales se enfatiza la simultaneidad de su devenir, a pesar de sus diferencias de clases sociales, edades e historias, haciendo que la temporalidad sea el elemento que las une más allá de sus propias fronteras y con las cuales como espectadores tomamos contacto. Para ello usa tres recursos: primero, un solo evento –el choque de Octavio (Gael García Bernal) con el auto de Valeria (Goya Toledo) en presencia del Chivo (Emilio Echevarría)– que se repite al principio y al final de cada historia y alrededor del cual las mismas cobran el cambio de su arco dramático, aunque entre sí no se relacionen. Este evento, para la historia de Octavio, es el punto de llegada, para Valeria el punto de partida y para el Chivo el de llegada y partida, de tal forma que el evento es el punto central para interpretar el devenir de cada uno. Segundo, en la narración de cada historia aparecen signos de las otras historias, dando la pauta de que todas ocurren en el mismo tiempo lineal general. Tercero, estos signos que aparecen en segundo plano en la narración en primer plano de cada uno de los personajes, reafirman que las historias se suceden simultáneamente en tiempo real.

La simultaneidad de las historias entre vistas en cada una y enfatizadas por la repetición del evento central, nos permiten tener presentes los elementos comunes del devenir de cada uno de ellos y darnos cuenta que,

²⁹ Cfr. Deleyto y del Mar Azcona, *Alejandro González Iñárritu. Contemporary Film Director*, 23, pos. 553.

³⁰ Deleyto y del Mar Azcona, *Alejandro González Iñárritu. Contemporary Film Director*, 23, pos. 553.

³¹ Alejandro González Iñárritu, (dir.), *Amores Perros*. (México: Altavista Films-Zeta Film, 2000).

más allá de la simultaneidad cronológica, hay una simultaneidad en sentido moral, es decir, en el modo en que eligen o no su forma de vida ante el evento acontecido. Cada personaje tendrá una relación con esta simultaneidad de modo diverso pero en todos haciendo presente la posibilidad de la redención.

El evento del choque se puede considerar como la representación misma de la temporalidad del filme, como la imagen del instante eterno de Kierkegaard, porque no es simplemente la reproducción de un acontecimiento entre otros que podrían ser parte de la narración, es el centro mismo que determina el movimiento y la temporalidad de cada uno de los personajes, así como sus afecciones.

Su carácter de instante tiene que ver con el modo en que se manipula su duración y su modo de manifestarse, por lo que no se limita solo a su ocurrir, sino al efecto afectivo de su ocurrir, y cómo modifica nuestra memoria y nuestras expectativas al momento que su acontecer, con duración modificada, se repite. Lo que queremos decir, es que el ser instante no es simplemente ser un momento que puede pasar tan desapercibido como cualquier evento frente a nuestros ojos; no solo llama nuestra atención, sino que hace que nos concentremos en su acontecer con tal intensidad que quede claro su carácter de irremediable en cuanto hecho, quedando abierto su carácter de las posibilidades que le dieron origen y los modos en que afectaron las vidas que de manera fortuita se encontraban en ese momento.

Como decía Mullarkey la modificación repetida de la duración del mismo evento hace que nuestro umbral de percepción se concentre en el acontecer en lo que este implica en su tensión de ser hecho y de posibilidad hacia el pasado y hacia el futuro. En otras palabras, el instante no es momento, porque provoca la convergencia en tiempo presente de estas relaciones del tiempo, digamos que abre las líneas del tiempo y las hace presentes, en cambio, un mero momento no tendría tal intensidad de concentración.

Su carácter de eternidad se representa en dos sentidos: en primer lugar, al ser un momento específico que repercute para siempre en el modo cómo los personajes se relacionan con sus propias formas de vida, ya sea cuestionándolos o motivándolos a cambiar para siempre; y, en segundo lugar, con la repetición del mismo, se hace presente de forma simultánea toda la línea temporal de cada uno, como si el instante fuera, como decía Heráclito, ese rayo de luz que ilumina las dos líneas del tiempo, pasado y futuro, como si fueran una sola, pero, al mismo tiempo, se ocultan en su acontecer.

La duración del acontecimiento de la colisión se modifica en cada repetición de modo sutil con la música, el silencio o la edición, así como cambiando algunas de las perspectivas de la secuencia, además conservando los puntos de vista internos del auto como constantes; de tal forma, que la duración no es solamente modificada por lo que tarda objetivamente la secuencia, sino al cambiar nuestra percepción de la misma por el modo de presentarla, lo cual o nos hace recordar más lo que ha sucedido antes de la misma, o nos hace esperar más después de la misma; es decir, abre nuestras expectativas de comprender el pasado y el futuro de los personajes que se relacionan con el instante.

Por ejemplo, el inicio del filme comienza con el ritmo trepidante de la persecución hasta el momento de la colisión sin dejar espacio para la reflexión o el reposo, inmediatamente después de ello inicia la historia de Octavio y Susana, cuyo modo de representarse también adquirirá el mismo ritmo de la colisión. Al final de esta historia nos damos cuenta qué es lo que estaba detrás de las posibilidades de devenir del accidente, la secuencia se repite, pero más que un ritmo trepidante, utilizando algunos silencios y música, más que el sonido de la misma, la percepción parece más distante de la inmediatez del choque produciendo en el espectador el sentido de espera del ritmo de la siguiente historia que se cuenta a partir del choque, la de Valeria y Daniel.

El evento de la colisión enfatizando su repetición de duración modificada, no en sentido objetivo, sino perceptual, abre nuestra memoria a lo que ha sucedido antes y nuestra expectativa a lo que sucederá después, poniéndonos a tono con el ritmo de las secuencias mismas que unen la historia de Octavio con la de Valeria. Estas dos historias, de modo simultáneo, parecen padecer de lo mismo existencialmente: de la falta de temporalidad. Por lo cual, el instante como eterno los pone a cada uno en situación de reconsiderar las posibilidades de su existencia, por eso decíamos que Octavio recorre su historia hacia el instante que ya retenemos en la memoria, y Valeria la recorre después del instante, como si fueran los dos extremos de la síntesis de la que hablaba Kierkegaard quedando frente a la posibilidad de la redención con los finales abiertos de cada historia: Octavio no tomando el autobús que lo sacaría de la ciudad de México y Valeria con la pierna amputada viendo la pared del edificio frente a su apartamento sin su imagen publicitaria; en los cuales se denota la angustia con las tomas de espacios abiertos, que después serán realizadas con mayor énfasis en el filme *Babel*, planteándole a cada personaje un horizonte de posibilidades no determinado.

La simultaneidad de estas dos historias para la tercera y cuarta repetición de la secuencia –teniendo en mente las dos historias y sus relaciones con el instante– preparan estos finales abiertos que convergen con el final abierto del personaje del Chivo, lo que remarca la contemporaneidad de que todas estas historias en cuanto temporalidad son líneas abiertas de tiempo y no determinaciones de un pasado fatal. Como dice Deleyto: “mediante la multiplicación del número de personajes principales y adoptando la simultaneidad temporal como su principio organizador, el filme enfatiza el rol jugado por lo fortuito y el chance sobre las ligas de causa y efecto”³².

El acontecimiento como instante eterno es la contemporaneidad de la temporalidad, abierta como renovación de un acto de devenir, que no se ve cerrado por considerar ni al pasado ni al futuro como necesario; lo primero representado en el personaje de Octavio y lo segundo en el de Valeria. El instante eterno hace que la necesidad del pasado y la del futuro se aniquilen, poniéndose en una relación contemporánea de absoluta posibilidad. Esto sería la redención, pero que depende de la elección, que al parecer solo el Chivo lleva a cabo. En otras palabras, el instante es eterno porque es la presencia en la conciencia de que la temporalidad es una relación abierta que se deriva del devenir por libertad al cual cada personaje es llamado y por eso sus historias se representan simultáneamente como faltas de sentido.

La historia de Octavio, mirada en retrospectiva, desde el punto de vista de la temporalidad es alguien que parece no tener proyectos de vida, esperanzas, trabajo, lo vemos siempre en función de lo que se le presenta de forma inmediata, esperando salidas fáciles a su modo de vida, se la pasa perdiendo el tiempo en estricto sentido. Diría Kierkegaard que es un desesperado de la finitud y un modo de vida estético, porque no se pone frente a las posibilidades que le presenta su reflexión, no se esfuerza si quiera en tenerlas, y si se la plantea en algún momento busca la salida fácil, rápida e inmediata.

Inclusive el ambiente en el que vive, la duración de sus secuencias y la rapidez de las tomas, así como la violencia de las peleas de perros, en las cuales conviven al mismo tiempo la perversión con la bondad en un sentido indiferenciado, como lo que es el perro Cofi: en su casa es el perro noble y hermoso y fuera es un animal salvaje. La vida es solo un momento más del cual se puede usar y se puede pasar de uno a otro. En cierta forma el personaje tiene una ingenuidad estética, no se peca, como el animal, de la gravedad de sus actos y la ilusión de sus sueños de irse con Susana, con la

³² Deleyto y del Mar Azcona, *Alejandro González Iñárritu. Contemporary Film Director*, 30, pos. 670.

cual solo hay una relación erótica, por decirlo de alguna forma, pero sobre todo vive en las determinaciones de un pasado del cual no ha sido culpable pero que se resigna a vivir en él. Por lo que la experiencia de su historia es como la sensación de una serie de hechos que se detonan hasta producir la secuencia de la colisión como algo inevitable.

La repetición constante de la colisión nos hace ver que si bien el hecho es inevitable, el origen de su devenir no lo fue y pudo ser de otra manera, lo que de alguna forma queda representado en el rostro y las tomas de Octavio en su final abierto. Podríamos decir que, en cuanto a las condiciones del devenir, no creyó lo suficiente para realizar la síntesis de temporalidad y su final es abrirse a las posibilidades, junto con el espectador, de retomarse al momento de reconocer el “cómo” posible de la colisión, que tiene que ver con su modo de vida subordinado a la inmediatez.

En el caso de Valeria, su historia es contada posterior al accidente, y la vemos en el otro extremo de la síntesis, pues ella se veía a sí misma con un futuro asegurado en todos los sentidos, trabajo, belleza, juventud, amor y que, después del accidente, sigue esperando que ese pasado, el ser modelo, y seguir siendo de la misma manera, como si no se le hubiera abierto la posibilidad de un futuro distinta. Kierkegaard diría que es una desesperación de la infinitud, es decir de obstinadamente querer seguir siendo quien ya no se puede ser. Octavio vive una esperanza que en realidad es pasado y por eso es una ilusión estética: como la de ganar dinero rápido e irse con Susana; y Valeria vive un pasado como si fuera esperanza, cuando en realidad ya es pasado como tal. Pero es en relación con la colisión, como instante eterno en sus repeticiones, que los personajes, junto con el espectador, se abren a relacionarse de nuevo con ese evento para devenir de nuevo. Sin embargo, estos dos personajes solo se han quedado en el umbral de la redención, en la contemplación de su propia angustia de la indeterminación de su existencia como síntesis. ¿Será posible creer que cada una de sus vidas con lo que han perdido vuelva a tener sentido?

El personaje del Chivo lo he dejado al final porque es de las tres historias, como dice Deleyto, la más porosa, es decir, lo vemos en el accidente, en la historia de Octavio y en la historia de Valeria, para después comprender su propia historia después de la repetición de la colisión.

El Chivo es propiamente, como dice Kierkegaard, el más desgraciado, un muerto en vida, porque ante un pasado como un hombre comprometido con valores universales e ideales sociales por los cuales inclusive abandono a su familia, se perdió a sí mismo ante el fracaso de sus revoluciones sociales y los cambios de las circunstancias del mundo, doblemente perdido, porque

eso le impidió retornar a la familia que había abandonado. Si Octavio tiene esperanzas de tipo estético, y Valeria en relación a la obstinación de su mundo de modelaje, el Chivo no tiene ni una ni otra. Su pena se denota como una pérdida sustancial con lo que podría haber forjado una historia y un modo de vida. Para él la desesperanza es máxima porque no la tiene en los ideales ni en su pasado familiar, ni en el presente. Por lo que su modo de ser es deambular y no querer creer que puede haber bondad en los seres humanos, de tal forma que por ello puede ser un asesino a sueldo con el único deseo de estar aquí. Pero está desprovisto de ambiciones, de deseos, en la forma en que vive y en donde vive en su aislamiento de los seres humanos. Su mirada es la del melancólico que ante la muerte de su ex esposa añora el mundo de su hija, ya crecida, para la cual él está muerto; pero la melancolía es precisamente la representación de un tiempo que no tiene posibilidades de ser de nuevo. Es ante el instante de la colisión y en su relación con Cofi, el perro que salva de la muerte, por medio del cual, como diría Kierkegaard, se repite el modo de devenir que lo llevo a ser el personaje que hemos visto durante el filme.

Cofi representa por un lado el animal inocente al que se salva de la muerte, y que en vez de agradecimiento por ella, detona su animalidad matando a todo su semejante, pero al fin y al cabo siendo un perro que no sabe en realidad porque hace esos actos. El Chivo al salvar a Cofi y al regresar y ver a todos sus perros muertos por Cofi, repite las condiciones del devenir de su propia historia. No repite la historia como hechos, sino las posibilidades en las que llevó a cabo elecciones que terminaron por perderlo y en el momento mismo en que tiene en sus manos la posibilidad de matar al perro, es como haber regresado en tiempo presente al punto en el que abandonó a su familia y tomó las armas por ideales sociales afectando inclusive a inocentes como Cofi, matando a otros perros, y darse cuenta que puede elegir de otra manera, que tiene posibilidades de asumirse de otro modo.

En términos del devenir de Kierkegaard, se da la temporalidad como arrepentimiento, el cual no es simplemente darse cuenta que estuvo mal, sino es cursar de nuevo de modo afectivo las posibilidades en las cuales sus elecciones pasadas lo hicieron devenir un asesino a sueldo sin ninguna esperanza; por ello, su catarsis, es el doble movimiento del que realiza la síntesis, por un lado se hace consciente de las condiciones de su propia condición por las cuales a pesar de su pasado se sabe abierto a una vida que le llama a elegir, y segundo cree y espera, en ese reconocimiento de que hay un mundo posible para él.

Este acto de creer, es hacer de su pasado algo histórico, al repetir el curso de las mismas posibilidades, porque no es que crea en los hechos que ya fueron y son, sino en cómo fue posible que fueran y darse cuenta que podría ser de otra manera. Por ello siente la obligación de confesarle a su hija, y después tomar un cambio de vida radical abierto a un horizonte abierto. Si bien la redención se completaría con el perdón, el instante de la repetición eterna de las condiciones en las cuales se dan las decisiones de devenir sí mismo o no, de muerte o vida, le ayudan a creer en que es posible comenzar de nuevo, porque no todo está dicho por lo irremediable del pasado, y no todo está dicho por su obsesión de ser de acuerdo a sus ideas fijas, sino que ese sentido se encuentra en la pasión y el coraje de decidir elegir que es posible otro modo de ser en el futuro que se abre, y así el pasado se vuelve su memoria asumida y arrepentida, y el futuro el inicio de un porvenir.

3.2 21 Gramos: *temporalidad y redención como repetición.*

Este momento que aún queda indefinido en la historia del Chivo en *Amores Perros*, nos parece es lo que se profundiza en todos los personajes e historias de *21 Gramos*³³; es decir, la temporalidad no se centrará en la idea de instante eterno, sino en la repetición del devenir del sentido de los acontecimientos. Repetición que no se refiere a reproducir las condiciones de vida finitas o del mundo, sino la de que sea posible repetirse uno mismo, es decir, recuperar en la repetición la posibilidad de un modo de vida, la libertad y la temporalidad, por lo cual la representación de la temporalidad de las relaciones entre muerte, pena, sufrimiento y angustia se convierten en el eje narrativo.

En el filme *21 Gramos* la temporalidad se representará con la repetición de las condiciones que dieron lugar a un evento traumático –la camioneta de Jack (Benicio del Toro) que atropella accidentalmente y de modo fatal al esposo e hijas de Cristina (Naomi Watts) y que permitirá que el corazón del esposo se le done a Paul (Sean Penn) y que por la repetición hace posible que los personajes se puedan comprender íntimamente y acceder al perdón de sus penas.

Para ello se usan también tres recursos: primero, tres personajes que se relacionan en una sola historia, ante un evento en el cual no estarán presentes todos los personajes, sino que la presencia del mismo estará en su modo

³³ González Iñárritu, Alejandro (dir.) *21 Gramos (21 Grams)*. (México-EEUUAA: Focus Features, 2003).

de afectarlos, a partir del cual las tres historias se cruzaran y se afectarían mutuamente. A diferencia de *Amores Perros*, el evento es el que une a los personajes, por lo cual la repetición del mismo funciona como un modo de ir mostrando, complementando y develando el sentido mismo del devenir de ese solo evento traumático que detona la pena y el sufrimiento de los personajes. En segundo lugar, el final será una repetición del evento que los ha relacionado con el mismo sentido de devenir, aunque de modo concreto diferente, nos referimos a la escena en la cual Cristina (Naomi Watts) está pegándole con una lámpara al personaje de Jack (Benicio del Toro) y Paul (Sean Penn) se dispara o se dispara accidentalmente, poniéndolos a todos en la situación parecida a la que debió afrontar Jack cuando manejaba: la de salvar una vida. Y, en tercer, lugar las historias, se narran como si fueran simultáneas, pero en realidad no hay cronología entre ellas, pues su unidad, como dice Deleyto (2010) se da no por la simultaneidad cronológica, sino por la de las emociones, de tal forma que denota un tiempo emocional. Agregaríamos que es el tiempo de la pasión necesaria para realizar una vida con plenitud en sentido temporal.

El eje narrativo es cómo cada personaje traza un arco dramático y, por lo tanto, un devenir afectivamente similar, aunque cada uno en su particularidad, pero desde el punto de vista emocional es el mismo; por ello, la repetición, en el cual se dará la redención, en relación con el evento que detona la tragedia, tiene que afectarlos a los tres al mismo tiempo, para que simultáneamente puedan devenir cada uno en comprensión del otro. Si bien en *Amores Perros* se da una unidad en el modo de experimentar la temporalidad con el instante, en *21 Gramos* se da una unidad en cuanto camino emocional que deben cursar para recuperar su temporalidad.

Para enfatizar este sentido de la temporalidad el filme nos narra las tres historias y sus relaciones entre los personajes intercalando diferentes fragmentos de las mismas pero, sin seguir una cronología en especial y sin tener una cronología entre ellas. Del mismo modo el acontecimiento que relaciona las tres historias en cada una de sus repeticiones es intercalada con estos fragmentos, develando una parte más de lo que sería la secuencia completa del accidente pero nunca mostrando el hecho, el “así” del accidente, de tal forma que queda fuera de nuestra percepción para centrar nuestra atención más en el “cómo” fue posible en relación con las historias. De tal forma que la única escena donde tenemos una secuencia de cómo se hubiera desarrollado el accidente es cuando Cristina regresa al lugar de los hechos y vemos el espacio completo del accidente, en su recreación con el

mismo sonido, en segundo plano, de la llamada que recibió antes del evento traumático.

Lo que queremos decir con esto, es que esta falsa simultaneidad entre las historias, como comenta Deleyto,³⁴ pretende trascender el tiempo físico, perdiendo toda referencia cronológica, en la cual hay una reflexión constante de la pena sufrida por cada uno y que se denota en su sufrimiento como la imposibilidad temporal de elegirse a sí mismos: Cristina de recuperar la vida de su familia, Jack de no haber cometido nunca el accidente y reafirmar la culpa de ser un convicto que lo persigue y Paul la de retribuir incondicionalmente a quien le salvó la vida.

La simultaneidad de estos fragmentos de modo emocional trascendiendo la referencia física y espacial, al “así” de los hechos como diría Kierkegaard, remarcan más bien las situaciones que son comunes en los personajes, viviendo cada uno el mismo drama con sus particularidades, la temporalidad se representa aquí como esa relación reflexiva con la pena sufrida. Por ejemplo, en esta escena que mencionábamos de Cristina, regresando al lugar de los hechos, se intercala con la escena de Jack, en soledad, en silencio, haciéndose daño con un cuchillo, de forma simbólica en el tatuaje de una cruz que tiene en su antebrazo. La desesperación de uno y otro, a pesar de ser antagonistas, es la misma y no tiene que ver como tal con los hechos, sino con la situación que hizo devenir los hechos, es decir, con la temporalidad. El ritmo de la película y de las tomas a diferencia de *Amores Perros* son más dilatadas, silenciosas y contemplativas, y muchas veces intensificando el sentimiento de la pena.

La situación de la pena y el sufrimiento se representa con esa sensación de vacío que hay entre las imágenes fragmentadas, al mismo tiempo que los sentimientos de cada uno de sentir que su vida está acabada y no tiene salvación; pero, al mismo tiempo, con un deseo profundo de redimirse de la culpa y de la pena. Es esta contradicción la que define la temporalidad del filme y la duración de los eventos, una constante presencia de la reflexión de ellas como angustia y desesperación. De hecho, es un reto para la paciencia del espectador, porque en muchos de estos fragmentos intercalados nunca tenemos una visión completa de lo que acontece. Por ejemplo, cuando Paul debe matar a Jack, los fragmentos que se nos van mostrando nunca son conclusivos o decisivos, siempre dejan esa sensación de angustia de qué es lo que habrá pasado, y en relación con la memoria y la expectativa, al no encontrar cronologías o coherencias lógicas entre imágenes, una y otra se

³⁴ Cfr. Deleyto y del Mar Azcona, *Alejandro González Iñárritu. Contemporary Film Director*, 39, pos. 280.

abren a posibilidades infinitas de interpretación, lo cual produce a sí mismo la angustia en la que los personajes están inmersos

La pena es la temporalidad, representada con estos vacíos, en la multiplicación de las posibilidades, la no definición de los eventos, porque la pena, como diría Kierkegaard³⁵ es algo más sustancial y tiene un carácter trágico. Pues la pena de Jack tiene que ver con el saberse por un lado la causa del accidente de forma directa pero, al mismo tiempo, no ser la causa intencionadamente, por tanto la pena es porque en el devenir del accidente, que se definió de un ámbito de posibilidades, la acción de Jack la determina pero de modo inocente. La pena en su caso es no comprender por qué debió estar en esa situación, por la cual su inocencia dejó de serla y se convirtió en culpa, el sufrimiento se da en el modo de relacionarse con la pena. Del mismo modo, en Cristina la pena ante el acontecimiento es perder lo que más amaba sin saber por qué debía perderlos en ese momento, y la de Paul es saber que tuvo una oportunidad muy azarosa de sobrevivir con el trasplante del corazón, pero no saber porque lo merece. Como dice Kierkegaard, la verdadera pena siempre involucra un elemento de culpa y uno de inocencia.³⁶

En este sentido la angustia de cada personaje es una reflexión sobre la pena que se va intensificando en la narración fragmentada y de falsa simultaneidad cronológica, pero de verdadera contemporaneidad emocional, porque lo que angustia es que eso posible en lo que el personaje como Jack fue culpable e inocente a la vez, puede volver a suceder. Por otro lado, esta contradicción expresa en términos temporales, el deseo de regresar al pasado y de recuperar la propia inocencia, el deseo de redención como expresión de la angustia que reflexiona de la pena la pone a ésta como un modo de ser desde el cual se convierte en camino de vida para cada uno de los personajes. Al mismo tiempo, esta conciencia de la pena como angustia abre el tiempo al futuro porque implica que si la inocencia se perdió por una culpa no merecida, es posible que se pueda recuperar de algún modo, pero que no depende del sujeto mismo.

En este sentido, la confianza requerida para hacer la síntesis de nuevo y por tanto recuperar la inocencia perdida, no así los hechos, porque esos nadie los puede cambiar, se denota en la búsqueda de alguien que tenga mayor poder sobre el personaje: Cristina por ello abusa y se aprovecha de

³⁵ Cfr. Kierkegaard, "Repercusión de la tragedia antigua en la moderna. Un ensayo de esfuerzos fragmentarios" *Estudios Estéticos II. De la tragedia y otros ensayos*, 26-27.

³⁶ Cfr. Kierkegaard, "Repercusión de la tragedia antigua en la moderna. Un ensayo de esfuerzos fragmentarios" *Estudios Estéticos II. De la tragedia y otros ensayos*, 28.

Paul para satisfacer su pena con la venganza, y Jack busca responsabilizar a Dios y, en última instancia, busca que se venguen de él para recuperarse a sí mismo, como alguien que puede creer que es posible un sentido pleno de vida. Paul lo busca en darse a Cristina para suplir el lugar vacío de su esposo. Pero como vemos en el filme todos estos intentos de los personajes no generan la síntesis y la verdadera redención y repetición, sino que se encuentra en sufrir las mismas condiciones del devenir y atreverse a creer que es posible con el fin de encontrar un nuevo comienzo.

Vemos en *21 Gramos* las condiciones del devenir como temporalidad y síntesis con mayor claridad que en *Amores Perros*, en la medida en que se ocultan los hechos concretos y se denotan en esa ocultez las situaciones dialécticas del tiempo. En general, los tres personajes cursan las mismas situaciones, al principio cada uno de ellos está desesperado de sí. Cristina quien era una adicta lo dejó de ser mediante la relación con su familia, al perderla vuelve de nuevo a su modo de evitar su libertad, en otras palabras, era una desesperada de la debilidad; como diría Kierkegaard, no tenía las fuerzas por sí misma de elegirse en el tiempo. Jack de igual modo responsabiliza a Dios y en lo que él cree que es fe, en el destino de sus actos, cuando contradicen su confort y lo ponen en situación trágica, pierde toda esperanza de ser. Paul ante la inminencia de su muerte por la insuficiencia de su corazón, pierde toda esperanza de ser y no hace nada por vivir bien el poco tiempo que tiene. En segundo lugar, después del accidente, cada uno de ellos sufre su pena y busca un camino de redención, por ejemplo, Paul inmediatamente después de la operación se percata que la vida que tiene, así como pudo perderla, así mismo se le devolvió la oportunidad, muriendo al tipo de vida desesperada que tenía, abriéndole esta conciencia a un posible futuro en el cual su sentido se encontraría completo al agradecer por la vida que se le dio. Y en tercer lugar, cuando se encuentran los tres al final del filme repitiendo las condiciones en las que el accidente fue posible que sucediera y eligiendo de nuevo para encontrar un camino de redención.

La experiencia de esta forma de representar el tiempo hace eco de las palabras de Paul cuando se encuentra en la antesala de la muerte al preguntarse “¿dónde empezó todo y donde acaba todo? ¿qué perdemos cuando morimos y que ganamos cuando morimos?” La muerte como esa certeza de nuestra temporalidad cobra un significado simbólico de que nuestras decisiones entre pasado y futuro no son necesarias de ningún modo sino libres. La muerte es un modo de morir a la vida que cree que el pasado es tan necesario que no hay nada que hacer en la existencia, que no se puede comenzar de nuevo.

Este comenzar de nuevo se da con la escena final en la cual los tres personajes se encuentran en el cuarto del motel que Cristina y Paul han adquirido para matar a Jack, pero después de que Paul no pudiera matarlo. En la noche entra Jack y Cristina prácticamente lo golpea con una lámpara para matarlo, al mismo tiempo que Paul, ya agonizando, porque el trasplante de corazón no ha funcionado del todo bien, dispara una pistola hiriéndose de muerte a sí mismo, ¿suicidio, accidente, sacrificio? En estricto sentido no importa su motivación de hacerlo tanto que el filme no lo muestra, sino que en ese instante los antagonistas Cristina y Jack se encuentran en una situación en cuanto posibilidades similares al accidente, un hombre agonizando y cada uno en la situación de decidir qué hacer: Jack en el accidente no hizo nada, huyó por cobarde y ahora hace todo para llevarlo al hospital y salvarlo; Cristina, quien veía en Jack al culpable total de su desgracia, en esta situación se encuentra en la situación que Jack estuvo en el accidente, y puede comprender afectivamente la situación, lo cual los hace repetir a uno y otro en su intimidad las condiciones del devenir de una situación como esta.

En esta repetición el hecho o resultado final no es lo importante, sino el modo cómo cursamos de nuevo las relaciones entre lo que está definido y las posibilidades. Fue por parte de los dos un acto de fe, confiar que podían salvarlo, que es como un acto de creer en el pasado, con el cual se invierte la certidumbre del pasado, el “así ocurrió”, y se abre a un “pudo ocurrir de otra manera”, y por tanto puedo elegirme en ese acto de otro modo, recuperando el sentido de la propia existencia, haciendo que la incertidumbre de cómo fue posible que ocurriera, se convierta en la certidumbre de haber ocurrido y asumirlo en su memoria.

Este es el momento de la redención, en el encuentro final entre los dos en la sala de espera del hospital en paz y serenidad entre ellos, con una compasión y empatía mutua, porque se saben hijos del mismo devenir, la pena deja de serlo y se convierte en esperanza, por lo que los últimos 10 minutos del filme vemos las escenas del pasado más alegre de cada personaje, y del futuro próximo, el hijo de Cristina, el regreso a casa de Jack y la muerte de Paul.

De hecho, la imagen es en primer plano, Jack abriendo su casa, y la siguiente escena es Cristina abriendo la puerta de su casa. Como dice Deleyto:

la calidad redentora de este breve encuentro es creíble y extremadamente conmovedora por las profundas e intrincadas conexiones que la lógica del filme ha tejido entre los personajes. Estas ligas cristalizan en este momento

de mutuo entendimiento en el que ambos personajes pueden ver en los ojos del otro (...) la cronología fragmentada liga a los personajes en su humanidad común, y la intensidad de ese lazo, el filme afirma, si bien no es suficientemente poderoso para vencer la muerte, nos da suficientes fuerzas para seguir viviendo.³⁷

La temporalidad como redención se representa por medio de hacer posible repetir las condiciones del devenir y en ese sentido invertir su aparente sentido de necesidad por lo cual nos encontramos de nuevo en la situación de elegir querer creer que es posible o no; pero, este acto de querer creer, queda en este filme perfilando el eje de *Babel* y que es el hacerse contemporáneo con el otro, por el cual comprendemos al otro, no por la simultaneidad cronológica, no por la simultaneidad emocional, sino porque hemos cursado el mismo camino de su pena y su sufrir; trascendiendo cualquier tiempo y acogiéndolo de modo incondicional en un acto de amor que no es un ato en específico, sino el hecho de no juzgarlo o determinarlo u objetivarlo por las diferencias, categorías o propias vivencias, sino acogerlo en que les es posible devenir de nuevo como a cada uno.

La libertad como este acto de creer de nuevo; por lo que se repiten las condiciones del devenir como acto de amor, como confianza y espera la vez, en la cual nos elegimos y esperamos recibirnos, se da en relación con otro que fundamenta nuestra relación original y le da un sentido a la pena profunda de no saberse relacionado con sentido al mundo, es decir, le da hospitalidad al extranjero.

3.3 Babel: temporalidad y redención como hospitalidad incondicional.

En el filme *Babel*³⁸, según Deleyto, tendremos una falsa simultaneidad que producirá la experiencia de un presente permanente. Asumiendo esta interpretación de la temporalidad es ya no una simultaneidad cronológica, o simultaneidad emocional, sino lo que Kierkegaard llamará contemporaneidad, por la cual, espiritualmente, en cuanto a las condiciones mismas de devenir un sentido de vida los cuatro personajes más allá de sus culturas, distancias, y fronteras ideológicas, prejuicios, se unen con

³⁷ Deleyto y del Mar Azcona, *Alejandro González Iñárritu. Contemporary Film Director*, 47-48, pos. 938-943.

³⁸ Alejandro González Iñárritu (dir.), *Babel*. (EEUUAA-México-Japón-Marruecos: Central Films-Media Rights Capital, 2006).

el espectador en un acto de compasión universal o de hospitalidad incondicional, como le llamaría Derrida³⁹.

Nos parece que el filme utiliza tres recursos: en primer lugar, cuatro historias que tiene en común la necesidad de una relación de amor filial en diferentes locaciones y culturas, relacionadas por cuestiones fortuitas que ante un evento –el disparo accidental, de los niños marroquíes Yussef (Boubker Ait el Caid) y Ahmed (Said Tarchani), con un rifle que su padre adquirió de un trueque con un vecino, que a su vez, le fue regalado por el cazador japonés, padre del personaje de la adolescente Chieko Wataya (Rinko Kikuchi), para cuidar a sus cabras de los chacaes. El disparo toca a la turista norteamericana Susan Jones (Cate Blanchett), que viajaba con su esposo Richard Jones (Brad Pitt), en un autobús turístico poniéndola al borde de la muerte y por lo cual, cuando ella se recupera, Richard le llama a su empleada doméstica Amélia (Adriana Barraza) para que no se vaya a la boda de su hijo y le siga cuidando a sus hijos.

Se desatarán consecuencias inesperadas que harán más patente el sentido de extrañeza de cada uno con el lugar en el que se encuentra y la necesidad de ser amado. Este evento no se repite, sino que lo repetido es mediante al menos dos medios de comunicación: el teléfono con la llamada de Richard a Amélia, al principio y al final del filme, y mediante la televisión que da las noticias de la captura de la policía de la familia marroquí, así como de la televisión al final, en al cual vemos recuperada y regresando a su país a Susan. El evento está presente en los medios sin que ellos sepan su relación con el mismo y en tiempos completamente fuera de toda cronología, enfatizando que este presente permanente no es como en *Amores Perros* o *21 Gramos*, si no en el sentido de las relaciones profundas de cada personaje con su necesidad de sentir que su vida tiene una justificación ante un mundo inmenso lleno de consecuencias fuera de nuestro control y al mismo tiempo denotando esto con la dicotomía entre el tiempo del individuo que en algunos casos está muy determinado y la inmediatez global de los medios de comunicación.

En segundo lugar, las historias se nos presentan cada una, no por separado y tampoco en fragmentos no cronológicos, sino que cada una se presenta simultáneamente con las otras conforme se dan los eventos, sin decirnos la relación cronológica con el evento; lo cual se ve al final que no había tal simultaneidad, sin embargo todos los personajes experimentan en su temporalidad el devenir del amor del otro en diferentes aspectos.

³⁹ Cfr. Jacques Derrida y Dofourmantelle, *La hospitalidad*. (Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2000).

En tercer lugar, el final al igual que *Amores Perros* y *21 Gramos* queda abierto, y a diferencia de las otras, con silencio, sin diálogo en un símbolo visual de que esa hospitalidad incondicional la da quien se sentía extranjero y que ello permite una unidad entre el individuo y el trasfondo espiritual de sus penas, la redención en sentido más pleno.

En *Babel* la tensión de la temporalidad, como la hemos ido exponiendo, se hace más profunda, porque ahora el alcance de la dialéctica del devenir entre memoria y esperanza. No se da solo en relación a los acontecimientos concretos o las situaciones emocionales específicas, sino con el mismo sentido de su estar en el mundo, que en el filme se representará como esta tensión constante del individuo en relación a una serie de eventos que se le salen de control y de los cuales ni conciencia tiene. La distancia máxima entre modos de vida con un pasado que no se ha planteado formas de vida distintas, como el contraste entre Marruecos con una ciudad como la de Tokio, en la cual toda tradición pasada está trastocada por una novedad delirante; sobre todo, que cada uno de los personajes se siente un extraño, lo cual temporalmente profundiza las penas de *21 Gramos* a una pena original que no se puede representar. Esa tensión, como dirá Deleuze, entre un tiempo que parece no fluir al futuro y uno que parece no tener ni memoria ni esperanza, sino ser todo el tiempo presente, es inmediato y efímero por lo mismo.

El extranjero tiene una falta de temporalidad en la medida en que desconoce lo que sucede en su tiempo original y vive en una nostalgia que hace mítico el pasado, no puede recordar, siente que la memoria la pierde y no se siente tampoco arraigado a las posibilidades que le ofrecen una nueva cultura o lugar o tiempo de vida. Por otro lado, quien no sale de su lugar de origen, solo recuerda pero no anhela porque su memoria es presencia del tiempo original, de tal forma que la acogida del extranjero en términos de temporalidad sería poder complementarse en términos de memoria y esperanza, como se denota en la relación de amor entre las parejas o entre padres e hijos.

Vemos así, en cada historia individual un tiempo que se desarrolla en los confines de su propio espacio personal y, por otro lado, un tiempo que se deriva del resultado de las comunicaciones a nivel global. Por ejemplo, las secuencias fragmentadas al estilo de *21 Gramos* de cada una de las historias que aparecen en mundos dispares en cuanto al tipo de tiempo que viven, Marruecos, Tokio, Estados Unidos y México, no son en realidad simultáneas ni en el tiempo cronológico ni en las emociones, sino que representan de alguna forma el modo cómo experimentaríamos imágenes simultáneas

en una red de telecomunicaciones. Una imagen tras otra, en la cual la cronología o la simultaneidad por algún criterio se pierde completamente y es indiferente al modo de yuxtaponerlas. Porque solo llegamos a saber que la aparente simultaneidad no lo era porque al principio y, al final, se repite la misma llamada de Richard Jones a Amélia.

Al inicio del filme la llamada se produce desde el punto de vista de Amélia poco después de sucederse el disparo, pero al final del filme nos damos cuenta que la llamada se produce al final del drama que Susan y Richard viven en Marruecos, cuando ya hemos visto durante el filme, escenas del drama de Amélia posteriores a esa llamada, del drama de Cheiko en Tokio y de la familia marroquí anteriores a la misma. Como dice Deleyto⁴⁰ siguiendo a Castells, el filme nos presenta las imágenes con la misma falsa simultaneidad que podrían tener si ellas han sido vistas en una red de internet, en la cual el tiempo simplemente desaparece como una relación de pasado, presente y futuro, es un presente constante pero no por ello con las características de la eternidad o la singularidad de las personas.

Este efecto contrasta con el modo en que cada personaje, en su drama individual, experimenta la temporalidad de su propia historia, como si entre ese eterno presente y la duración que percibimos de cada historia individual causará una colisión en la cual todo parece ocurrir al mismo tiempo, pero en realidad son tiempos tan distantes en las propias historias de los personajes, en unos más breves en unos más amplios. Lo cual acrecienta el efecto de la extrañeza ya no entre una cultura y otra, sino entre el ser un individuo y el mundo percibido como interconectado en sus redes de comunicación, inclusive con lo que en los medios se desata como consecuencia de un pequeño accidente en un lugar ni remotamente conocido en el mundo; como si un pequeño pedazo de polvo pudiera levantar una marejada en el ámbito informativo dando la percepción que una cadena de sucesos se realizan a nivel del mundo global al mismo tiempo, pero en realidad, son sucesos que se dan en espacio y tiempos muy reducidos y localizados.

Por ello, en general, la característica de cada uno de los personajes (Susan, Richard, Amélia, Cheiko, Yussef y Ahmed) es que no pueden comunicarse con el tiempo del mundo global que irrumpe violentamente en sus vidas y los pone como extranjeros que no pertenecen a ninguna historia. La temporalidad desaparece, como la ausencia de historia de cada uno de los personajes pero a la vez con el deseo profundo de pertenecer al tiempo del mundo que los sobrepasa.

⁴⁰ Cfr. Deleyto y del Mar Azcona, *Alejandro González Iñárritu. Contemporary Film Director*, 50, pos. 1003.

Susan y Richard se encuentran heridos por una bala perdida en medio de un lugar desolado y no registrado, ni en el mapa de los grandes consorcios, por lo cual sus expectativas y sus memorias en relación a ese mundo no encuentran una conexión en especial; Amélia traspasa la frontera de los Estados Unidos con los dos niños norteamericanos a su cargo por la boda de su hijo, sin saber exactamente qué ha pasado con sus empleadores –Richard y Susan– y al querer regresar prácticamente los agentes de migración hacen abstracción de su historia y su conexión afectiva con esos dos mundos, terminando por estar al borde de la muerte en la frontera entre México y Estados Unidos, para terminar siendo deportada sin consideración ninguna de su relación e historia; Cheiko, adolescente y sordomuda, en una ciudad como Tokio, donde todas las tradiciones han sido deconstruidas y convertidas en medios de consumo y espectáculo con un ritmo trepidante.

La historia de Cheiko es una de las historias más conmovedoras, además su madre se ha suicidado, no encuentra la relación que hay entre las memorias de su origen, porque que no las tiene, ni por tradición ni por su familia, están cortadas por la pena del suicidio de la madre. Sus posibilidades de futuro se desvanecen de modo efímero con cada momento que sale, no hay una conexión de sentido entre su pasado y su futuro posible, ni con sus sentidos, porque el mundo que vive es principalmente ruidoso y visual. Por eso su sentido de extrañeza es total, por lo cual su temporalidad se representa visualmente y de forma muy estética en sus intentos de contacto con otros que justifique su existencia y pueda sentir una relación de sentido mediante su desnudez. Los hermanos Yussef y Ahmed, su tiempo pasa sin suceder nada como tal, por ello cuando se topan con el rifle, se convierte en su puerta a movilizar su propia temporalidad, pero en el accidente, el tiempo de la modernidad se impone de modo violento en su familia y amenazando con aniquilar su forma de vida sin comprender el sentido de ello.

Cada uno es extranjero con el lugar, el lenguaje, en su propia tierra, porque el sentido de extrañeza se da porque no hay una posibilidad de elegir un modo de relacionar la memoria con la esperanza en un mundo que parece permanentemente efímero. Es en esta distancia máxima entre la temporalidad de cada individuo y la del mundo que no tiene alguna, en la cual cada personaje vive su angustia ante el evento desconocido que ha desencadenado el devenir. Lo que es presente como la conciencia de la posibilidad de realizar una síntesis en la cual no encuentran ni un futuro hacia donde saltar o un pasado desde donde saltar. La temporalidad se muestra así como su sentido de soledad y como la pena, de nuevo como

contradicción de inocencia y culpa, ante el devenir de su propia existencia en la cual no encuentran una continuidad.

Sin embargo, en esta distensión máxima de la temporalidad es que cada personaje encuentra una acogida por otro individuo para cuidar de sí mismo sin condición alguna en la relación personal de sus propios tiempos. Porque la hospitalidad, en este sentido, y el sentido de compasión universal, que trascienden fronteras y lugares, pero sobre todo el presente indiferenciado del mundo que irrumpe con violencia, es el acercamiento de otro individuo de modo personal a su rostro, a su temporalidad, en la compasión por el sentido universal de sentirse extraños de este mundo y tomar en sus manos el cuidado del otro, que permite la confianza de elegirse a sí mismos.

En el caso de Richard y Susan, se representa con el cuidado y el acogimiento de la abuela del guía de turistas, que ante el dolor de Susan vela por ella, no puede hacer nada por ella, pero le ofrece un calmante a su dolor con lo que tiene a su disposición. En ese momento, las memorias y las expectativas de unos y otros, coinciden en un tiempo no indiferenciado, sino en un presente que marca toda la diferencia entre la indiferencia del mundo moderno al individuo y el reconocimiento del otro como un ser humano. En el caso de Amélia, con su hijo una vez deportada y en el caso de Cheiko, cuando es escuchada en sus propios anhelos: primero, por el policía que va a investigar la procedencia del rifle con el que se detono el disparo del evento accidental del filme, y cuyo acto de compasión por ella, le permite a Cheiko adquirir la confianza de elegirse a sí misma y seguir en este mundo y no suicidarse tirándose del balcón, como lo sugiere cuando habla del suicido de su madre. La escucha del otro sin categorizarla, manipularla o violentarla, más allá de su condición de sordomuda, le permite dar ese salto, no al vacío, sino uno cualitativo de elegirse a sí misma. Al final del filme, se termina representando, con el abrazo cariñoso de su padre, que acoge su desnudez en el medio de un primer plano inmenso de la ciudad indiferente de Tokio.

En este sentido la redención –como la posibilidad de recuperar el tiempo perdido porque no había arraigo o esperanza posible ante la indiferencia de un presente efímero– se representa cuando se da un presente lleno de compasión, simultáneo en cada una de las historias, denotando la no importancia de la cronología para la relación de confianza y de compasión con el otro que permite elegirse a sí mismo como alguien que tiene posibilidades de ser. Pero solo ante el rostro personal de otro, en ese sentido, se trascienden las fronteras, lugares, cronologías e indiferencias. La escena final, con la desnudez de Cheiko, representa la interioridad de un individuo que se pre-

senta ante el mundo sin mediaciones, categorías, conceptos preconcebidos y que se abre completamente, en un acto de confianza y espera simultáneas, a ligarse en una relación de amor con otro que justifica su existencia; no por algo concreto o una tarea específica, solo porque la considera como lo que es: una persona cuya historia y vida, no son determinados por el tiempo del mundo global. La acogida al extranjero, abre así también las posibilidades de comprenderse en la misma temporalidad con su padre, es un comenzar de nuevo radical, y es este comenzar radical la esencia del porvenir.

La temporalidad se constituye cuando en el amor incondicional al otro, como escucha, como acompañamiento, como presencia no indiferente ante su alteridad, otro se sabe llamado a ser y da el salto de elegirse a sí mismo, por ello en *Babel* estas tomas son mucho más silenciosas, dilatadas y contemplativas que los filmes anteriores.

Como nos dice Deleyto: “reconciliación, redención y consolación parecen estar fuera del alcance en un mundo cada vez más fragmentado, pero la belleza y la esperanza aún se pueden encontrar en nuestra humanidad común y en nuestra habilidad de superar los obstáculos que nos separan.”⁴¹ Pues el amor como compasión universal no se relaciona con otro en función de sus propias preferencias o en relación al tipo de asociación que pueden formar, sino en un momento en que la espera y la memoria coinciden con el presente. Por ello no espera nada, no desea nada, no recuerda nada, es la confianza total de estar abierto y provocar en el otro a la apertura que le permite estar dispuesto a saberse amado por otro y tener una justificación de su propia existencia. Como nos sugiere Kierkegaard: “¿qué es aquello que une lo temporal con la eternidad, qué otra cosa sino el amor, que cabalmente por eso existe antes que todo y permanecerá cuando todo haya pasado?”⁴²

4. *Filosofía cinematográfica como elegir creer de nuevo.*

Las películas van ampliando el sentido universal de la temporalidad humana en esa tensión de memoria y esperanza, de eternidad y tiempo y, por lo tanto, de la libertad; por lo mismo de los estados de ánimo, así como del silencio en cada uno de los filmes, pues la temporalidad también es el estado de ánimo que se presenta en el personaje y el espectador como la reduplicación de esa tensión.

⁴¹ Deleyto y del Mar Azcona, *Alejandro González Iñárritu. Contemporary Film Director*, 64, pos. 1217.

⁴² Kierkegaard, *Las obras del amor*, 22.

La redención se encuentra en el que la posibilidad se mantiene abierta no como algo abstracto, sino como la posibilidad de comenzar uno de nuevo, es decir, de elegirse a sí mismo de nuevo; no de elegir otra cosa u otra persona, y eso trasciende fronteras autoimpuestas, en las que hay una confrontación entre la libertad y el destino, el azar y lo predeterminado. Este comenzar de nuevos es lo que le da al futuro su carácter de porvenir, porque lo que está por venir es la posibilidad renovada de la síntesis de sí mismo que pareciera perdida por los hechos acontecidos.

Lo importante es que en las tres películas la temporalidad se muestra como presencia, eterna y simultánea, haciendo que los antes y después del acontecimiento central de los filmes que modifican los arcos dramáticos todos se pongan como si fueran simultáneos. Por tanto, cuando en *Amores Perros* repetimos cada historia, es en ese instante que todos cobran unidad y presencia. En *21 Gramos* todos cobran unidad en la linealidad, que desemboca al final, cuando convergen en el sacrificio de Paul, y en *Babel* todos están siempre presentes.

Esta manera de representarlos nos hace ver que la temporalidad no es un modo abstracto de vivirla, sino que es un continuo devenir entre modos y formas de la presencia que invocan a la elección. La elección en querer o no creer que, a pesar de la predeterminación, la asfixia, la distancia, las fronteras, el modo de relacionarse con el pasado vivido y el presente posible reduplica las condiciones del devenir y hace presente la posibilidad y la experiencia profunda del tiempo, de comenzar de nuevo, es decir, de redimirse.

En este modo de representar la temporalidad se da una verdadera experiencia de ella, no solo por la cámara en mano, que es como vemos la realidad, sino por como experimentamos el tiempo: como fragmentos que no podemos unir por mediación solo del pensamiento o la lógica, sino que requerimos, no solo de las elecciones, sino de algo más que se relaciona con el otro en su compasión, nos hace esperar y recordar una multitud de posibilidades antes de decirnos la dirección de la historia. Por lo que la historia no se ve como un mero suceder de algo que puede predecirse, sino como la experiencia de que la realidad es una constante afrenta de la dialéctica de la temporalidad.

En las tres películas se ve el sentido de redención en los desenlaces de los últimos 10 minutos: en *Amores Perros*, vemos al Chivo que recorre toda la historia que hemos visto ante la muerte de su perro, se rasura y deja la posibilidad de cometer otro asesinato como un problema que ya no es de él a los hermanos mismos y se dirige hacia un nuevo comienzo. Cristina, Jack

y Paul en la escena donde lo va a matar y lo perdona, los tres han ya cursado el camino de nuevo de lo que estuvo antes del accidente, cursan de nuevo el accidente en la intención de salvar a Paul y se fusionan sus horizontes; en *Babel* al final cuando la policía mata al marroquí, los americanos llegan al hospital, Amélia se queda en México y la niña japonesa ante el balcón en la posibilidad del suicidio se encuentra con su padre, se toman de la mano, en la inmensidad de un mundo, como en las tres películas en las cuales el amor parece no estar presente, ahí la temporalidad final es la redención como instante, como compasión, como creer de nuevo, como sacrificio. De algún modo todos encuentran un regreso a casa, un regreso que no es regresar al pasado o al punto anterior sino a lo que fundamenta las lágrimas de sus penas y que les da un nuevo comenzar.

Este nuevo comenzar es constitutivo de lo que significa ser una persona humana, por lo que el cine será un modo de pensar filosófico como ética del porvenir en la medida en que promueva la realización del movimiento que permite la personalización o la manifestación del misterio de ser persona humana, lo cual desarrollaremos en el siguiente capítulo.

V.
LA FILOSOFÍA CINEMÁTICA COMO UNA ÉTICA DEL PORVENIR:
EL MISTERIO DE LA PERSONA HUMANA EN EL TIEMPO.

Motto: “Si lo espiritual es una realidad, entonces no puede ser un más allá indeterminado, sino que debe percibirse en o a través de lo visible. (Wim Wenders responde) Esto es exactamente lo que el cine sabe hacer. En eso se basa y por eso se inventó. Porque era lo que nuestro siglo necesitaba, un lenguaje que fuera capaz de crear visión directamente. Y eso es lo más bello de las películas: percibir de repente cosas universales en una representación sencilla y tranquila de lo cotidiano (...) Creo que el cine obtiene su ética y su moral por el hecho de que ayuda a vivir, es decir, que puede contener vida, al menos potencialmente, y arrojar luz”¹.

1. *Introducción.*

La relación entre el cine y las corrientes del personalismo son más profundas y fundamentales que la obvia ilustración de los temas personalistas a través del cine. Nos referimos a que, en la misma concepción del cine, es decir, en la teoría cinematográfica, hay una relación fundamental con el personalismo del periodo de entreguerras del siglo XX. Concretamente entre André Bazin, quien creó la teoría realista del cine² y fundó la primera revista –y aún vigente– de crítica cinematográfica la *Cahiers Du Cinéma*, y el grupo de Emmanuel Mounier y aquellos que se reunieron en torno a la figura de Jacques Maritain y que fundarían, en octubre de 1932, la revista de *Esprit*. Esta revista tenía la intención de ser “una revista que de una vez rompiera la unión entre la Iglesia eterna y la cristiandad conservadora, buscando una nueva cristiandad donde creyentes y no creyentes conviviesen en plano de igualdad sin que por eso los cristianos dejaran de ejercer la primacía espiritual”³, como afirma Carlos Díaz.

A pesar de su corta edad, pues muere tan solo con 40 años, con más de 2,600 artículos escritos, la teoría cinematográfica de André Bazin tuvo una

¹ Wim Wenders, *El acto de ver. Textos y conversaciones* (Barcelona: Paidós, 1992), 56, 67.

² Cfr. Francisco Zurián y Hernández. “Prólogo” en André Bazin. *¿Qué es el cine?* (Madrid: Rialp, 2014), 10.

³ Carlos Díaz, *Emmanuel Mounier (un testimonio luminoso)* (Madrid: Palabra, 2000), 50.

influencia decisiva en la historia y el pensamiento sobre el cine. Esto porque sus seguidores y miembros de los primeros clubes clandestinos de cine en París, durante la ocupación alemana en el régimen de Vichy, fueron los cineastas que crearon la llamada *Nouvelle Vague*, como Jean Luc Godard, Erich Rohmer, François Truffaut, Alain Resnais; y en el pensamiento sobre el cine es Gilles Deleuze, como un continuador, quien dará vigencia a la teoría de Bazin en la construcción de su monumental obra en dos tomos sobre el cine como una ontología-ética o ética del porvenir.⁴

Sin embargo, poco se ha dicho, a pesar del propio Bazin, que su inspiración, influencia y sentido de la teoría y crítica cinematográfica sigue el ideario del personalismo de Emmanuel Mounier. Para Bazin el cine sería una linterna o herramienta para descifrar el misterio del mundo y de la persona, como ese movimiento constante de integridad personal y creativo, entre ser espíritu y materia, entre eternidad y temporalidad, como mundo creado y creatura que da testimonio del mismo. El cine precisamente tendría como su carácter esencial el poder captar esa conjunción de la encarnación de la persona y hacerla visible, de tal forma que, no solo sería fuente de conocimiento, sino también inspiración del propio movimiento de personalización.

Para Mounier el misterio de la persona es ser un movimiento de personalización que no se reduce a ninguna de sus dimensiones; es decir, la persona es tan corpórea como espiritual, tan individual como comunitaria, tan finita como infinita; es ese “*entre*” que se manifiesta objetivamente pero que acontece subjetivamente. Como dice Mounier: “la persona es la única realidad que podemos conocer y que al mismo tiempo hacemos desde dentro. Presente en todas partes, no está dada en ninguna”⁵. Esto quiere decir que la persona no puede hacerse objeto, es una experiencia vivida de auto-creación, que configura relaciones y vínculos en el tiempo.

Hemos visto que el cine es el arte por excelencia que nos hace contemporáneos con la realidad, cuya verdad se expresa en las condiciones mismas de su acontecer temporal. Luego entonces el cine puede atrapar la realidad misma de la dignidad de la persona, que se asume como ese salto cualitativo y movimiento de personalización, como experiencia y certeza de auto-creación y del mundo; como realidad creada, en cuya unión se juega la posibilidad constante de repetir el movimiento mismo que otorga a cada

⁴ Cfr. Dudley Andrew, *André Bazin*. (New York: Oxford University Press, 2013) ebooks, mini-ipad, pos. 531.

⁵ Emmanuel Mounier, *El Personalismo. Antología esencial* (Salamanca: Sígueme, 2002), 677.

persona la esperanza y la fe de seguir siéndolo, y que requiere para vivir con sentido.

Desde esta perspectiva, el cine no sería solo un medio de entretenimiento o un ejercicio profesional o de expresión subjetiva de las obsesiones de un artista, sino, como dice el mismo Tarkovski⁶, un ejercicio moral con un ideal moral: permitir encontrarse con el tiempo para recobrar un sentido de la esperanza y la fe en este mundo actuando en relación a ello.

El cine sería así, y como afirma Deleuze, un modo de pensamiento que no sería dogmático; es decir, en donde el sujeto impone al mundo sus propias imágenes y abstrae el tiempo haciéndose estúpido, sino que sería un pensar del tiempo como un movimiento del saber al creer y, por ello, una ética del porvenir, en donde se pondría de manifiesto la vida del espíritu como el movimiento de la elección existencial al modo de Kierkegaard⁷, como hemos visto. Como dice Deleuze: “algo extraño me impresionó en el cine: su inesperada aptitud para manifestar, no ya el comportamiento, sino la vida espiritual (...) el dominio de la decisión en frío, del entendimiento absoluto, de la elección existencial (...) al modo de Kierkegaard que ya mucho antes del cine experimentó la necesidad de escribir mediante extrañas sinopsis”⁸.

El cine, según también Stanley Cavell, sería un modo de relacionarnos con un mundo en su realidad fuera de las concepciones y ataduras del sujeto moderno que se identifica solo con sus propios principios y sus estructuras *a priori*. Si bien no podríamos considerar a todas estas teorías personalistas, podemos darnos cuenta de cómo el personalismo en Bazin, inspirado en Emmanuel Mounier y, desde nuestro punto de vista, con ecos de Kierkegaard, enfoca al cine de un modo que no es exclusivo del personalismo, sino que parece ser parte de su propia naturaleza. Al menos se podría afirmar que el cine tiene un espíritu personalista, en este sentido, de captar la vida del espíritu. Como nos vuelve a decir Gilles Deleuze: “en suma, el cine no se limita a introducir el movimiento en la imagen, lo introduce también en el alma. La vida espiritual es el movimiento del espíritu”⁹.

Este espíritu personalista es el de comprender que las imágenes que produce el cine no son solo reproducciones, sino ámbitos de presencia del

⁶ Dice Tarkovski: “Para mí el cine es una dedicación moral y no una dedicación profesional.” Andrei Tarkovski, *Atrapad la vida. Lecciones de cine para escultores del tiempo* (Madrid: Errata naturae, 2017), 35, 36.

⁷ Cfr. Gilles Deleuze, “Le cerveau, c’est l’écran: entretien avec Gilles Deleuze [El cerebro es la pantalla: entrevista a Gilles Deleuze]”, *Cahiers Du Cinéma*, No. 380, Febrero de 1986, 25-32.

⁸ Deleuze, “Le cerveau, c’est...”, 25-32.

⁹ Deleuze, “Le cerveau, c’est...”, 25-32.

movimiento de personalización que nos afectan y sitúan en la encrucijada de creer o no en nuestro mundo y no solo de objetivarlo. Así, las imágenes-tiempo son imágenes de la persona, y si el cine es para Tarkovski un esculpir el tiempo, para Deleuze un pensar el tiempo, podríamos decir que para Bazin el cine es un esculpir la persona y pensar la persona. Esto no quiere decir que todo filme lo haga, porque como bien han señalado todos estos autores, y como ya lo hemos mencionado antes, el enemigo del cine es el cine mismo cuando se enfoca solo en las formas y no atiende a su propia naturaleza específica, la cual es, como diría Tarkovski, la de ser un ámbito para el encuentro y recuperación del tiempo.

Por lo que, en este capítulo, nos interesa mostrar este espíritu personalista del cine como el que capta, expresa y promueve el movimiento del espíritu para ser persona, mostrando a la vez las relaciones que se pueden denotar del pensamiento de Emmanuel Mounier de la persona como movimiento de personalización y de Kierkegaard como salto cualitativo en la visión del cine de André Bazin, reforzado con la visión del cine de Andrei Tarkovski.

Partiendo de las relaciones entre Bazin y Mounier, relacionaremos, por un lado, con la idea del salto cualitativo de Kierkegaard que se encuentra a la base de esta idea de Mounier y, por otro, con las ideas de Tarkovski sobre el ideal del cine como un ideal moral de esculpir el tiempo. Esto quiere decir que para captar a la persona hay que captarla en su unidad entre materia y tiempo, y el cine como un pensamiento de este movimiento espiritual del tiempo, se convertiría en un modo de proveer esperanza y fe en la vida del espectador.

Finalmente, hablaremos de este espíritu personalista del cine como el que capta, expresa y promueve el movimiento del espíritu que personaliza, ilustrándolo en el filme de Wim Wenders *Las alas del deseo*. Porque además de que Wenders ha tenido influencia de la Nouvelle Vague, en este filme, en particular, la trama presenta la elección fundamental existencial del movimiento de personalización, representada por un ángel que elige convertirse en humano por amor a la humanidad, entrando al flujo del tiempo, descubriendo y conociendo así, como dice al final del filme, “lo que ningún ángel conoce.”¹⁰

¹⁰ Cfr. Wim Wenders (dir.), *Las alas del deseo* (*Der Himmel über Berlin*), Alemania-Francia: Westdeutscher Rundfunk-MGM, 1987.

2. *André Bazin y Emmanuel Mounier: el cine realista y el misterio de ser persona humana.*

André Bazin tiene su primer encuentro con Mounier desde el año 1938, a través de un intercambio epistolar, hasta invitarlo, un años más tarde, en 1939, a encontrarse en un café en el bosque de St. Cloud¹¹. A partir de entonces Mounier apoyará a Bazin para que escriba en *Esprit* desde 1946 hasta el año de su muerte en 1958, e inclusive será parte del consejo editorial en 1948, como dice uno de sus biógrafos norteamericanos Dudley Andrew:

Esprit le proveyó el contexto completo –teológico, filosófico, político y estético– para cualquiera de las actividades que llegó a emprender. Cuando se preparaba para ser un maestro, él luchó por reformas educativas en el grupo de *Esprit* que dirigía. Cuando más tarde se dedicará a la crítica de filmes, fue con el soporte de *Esprit* que hacía sus juicios. No es coincidencia que haya reservado sus mejores ensayos para esta revista.¹²

Bazin tomó en *Esprit* el lugar del crítico de cine Leenhardt's y tradujo al estudio de los filmes la filosofía personalista de *Esprit*. Como dice Dudley Andrew, Bazin tuvo una gran influencia de varios autores, entre ellos Bergson y Theillard de Chardin, pero Mounier fue definitivamente la influencia más importante en su visión del mundo¹³.

¿Qué es lo que Bazin ve en el cine en relación al personalismo de Mounier? Bazin encuentra que el cine es un modo, una herramienta y un dispositivo expresivo, por el cual podemos llegar a tener un encuentro con la realidad del universo y de las personas. Entendiendo, desde el personalismo de Mounier¹⁴, que el carácter principal de lo real es ser un misterio y no un estado que uno pueda superar mediante el avance o progreso de la ciencia, porque ésta lo que hace es objetivar el mundo de acuerdo a un sujeto lógico que se encuentra fuera del tiempo y del devenir de la misma.

Decir que lo real es un misterio hace referencia en el contexto del personalismo de Mounier y del existencialismo cristiano, a que la realidad es un “algo emergente” que no se agota con una concepción, en la objetivación kantiana o cartesiana, y tampoco es algo del cual no se pueda participar; sino que el modo de comprender su realidad solo puede ser en las condiciones del tiempo en las cuales se manifiesta o, para decirlo en los términos de

¹¹ Cfr. Andrew, *André Bazin*, 214

¹² Andrew, *André Bazin*, 215-216.

¹³ Cfr. Andrew, *André Bazin*, 206, 217.

¹⁴ Cfr. Andrew, *André Bazin*, 410.

Gadamer, en la medida en que somos contemporáneos efectivamente con esa realidad. La realidad no es solo algo a nuestra disposición y tampoco es algo que no pueda conocerse, sino que requiere de una participación, con los hábitos y la disposición para encontrarse con ello objetivamente.

La realidad de la persona según Mounier es que ella nunca puede ser un objeto; es todo lo que en un hombre no puede ser objeto, como nos dice Mounier:

este recurso de la persona es indefinido, nada que lo expresa lo agota, nada de cuanto lo condiciona lo sojuzga. Así como no es objeto visible, no es un residuo interno, una sustancia oculta bajo nuestros comportamientos, un principio abstracto de nuestros gestos concretos: (...) es una actividad vivida de auto-creación, de comunicación y de adhesión, que se aprehende y se conoce, en su acto como movimiento de personalización. A esta experiencia nadie puede ser obligado o condicionado¹⁵.

La persona es entonces, como una existencia encarnada¹⁶, una realidad de dos movimientos entre sí: por un lado, su carácter finito y material en el que tiende siempre a dispersarse de acuerdo a los determinismos ya establecidos, a las relaciones causa y efecto, que la nivelan a una rutina repetida siempre de forma homogénea; por otro, es un movimiento de personalización, por el cual se advierte la ruptura de esas determinaciones por indefiniciones o indeterminaciones, que abren esas limitaciones a posibilidades de relaciones nuevas¹⁷. Lo cual impide entender a la persona como reducida solo a un espiritualismo de posibilidades infinitas o a un materialismo de reduccionismos específicos. En realidad, la persona, mediante el ámbito de la infinitud de posibilidades, mira la finitud como un ámbito de potencialidades no realizadas, y que dependen de sus elecciones los caminos que puedan generar; tejiéndose así una realidad singular y personal, en el ámbito de la elección entre esa infinitud y la finitud, realizándose en el acto de la elección. En otras palabras, es la elección de la libertad la que define a la persona como un misterio o una paradoja (dos formas de referirse a lo mismo) como nos dice Mounier: “se advierte ya la paradoja central de la existencia personal. Es el modo específicamente humano de la existencia. Y, sin embargo, ella debe ser incesantemente conquistada; la conciencia misma solo de manera lenta se libera del mineral, de la planta y del animal que

¹⁵ Mounier, *El Personalismo*, 677.

¹⁶ Cfr. Mounier, *El Personalismo*, 692.

¹⁷ Cfr. Mounier, *El Personalismo*, 690.

pesan en nosotros. La historia de la persona será pues, paralela a la historia del personalismo”¹⁸.

Este movimiento de conquista de la persona es lo que Alfonso López Quintás ha llamado encuentro –y que hemos mencionado anteriormente– entendido como una actividad creativa por medio de la cual dos realidades, principalmente una persona y otra persona o una persona y un objeto, se relacionan no solo en su dimensión de objetos, sino en su dimensión creativa, es decir en la experiencia reversible de mutua donación y recepción de posibilidades diversas pero que, de nuevo, no tiene realización si la persona no establece la misma por el acto de la elección.

Así se denota que esta elección no es algo abstracto o algo en relación a un criterio o un principio determinado que pueda derivarse lógicamente, sino que es el afrontamiento, como lo llama Mounier, ante esta paradoja de dos fuerzas que quieren encontrar su conjunción durante el tiempo disponible. En este sentido, la creación o auto-creación no es ni una derivación de las determinaciones de la persona ni es una invención de la nada, sino es literalmente el encontrar relaciones de potenciación novedosa y singular consigo mismo, el mundo, los otros y Dios.

Esta libertad por ello no es una facultad o un mero libre arbitrio, porque no se trata de imponer sus posibilidades abstractas o dejarse llevar por las determinaciones, sino de encontrar los vínculos entre ellas mediante un acto de creer que es posible; de tal forma que se da pauta a recibir en la revelación del acto lo que ese posible vínculo signifique, lo cual lleva el nombre propio de la persona que elige. La persona no es, por ello, algo ya definido de antemano, lo cual no quiere decir que no tenga una naturaleza o estructura esencial, y tampoco es algo totalmente inventado sin referencia alguna. Es, como decía Viktor Frankl, la relación entre el don y la tarea, que se revela como una historia con sentido.

Entonces, la persona es misterio en su realidad, no porque sea algo totalmente indefinido o porque sea algo totalmente opaco, sino porque es la novedad singular del vínculo que surge como tarea del espíritu en las determinaciones de la materia. Como dice Mounier, siguiendo las ideas de Kierkegaard, la libertad no es ni una quimera ni un absoluto, sino una libertad situada y valorizada¹⁹ de una persona, es decir es el rostro mismo de la persona en su infinita espiritualidad que se materializa y en la materia que se abre a diversas formas de ser, y particularmente a la unicidad de la persona²⁰.

¹⁸ Mounier, *El Personalismo*, 678.

¹⁹ Cfr. Mounier, *El Personalismo*, 728.

²⁰ Cfr. Mounier, *El Personalismo*, 729.

La libertad, en este sentido y como ya lo había explicado Kierkegaard en varias de sus obras²¹, nos dice Mounier, criticando a Sartre²², no es un puro hecho indiferente, una condena o un poder desnudo, porque “es la persona quien se hace libre, después de haber elegido ser libre”²³. Por eso, en la propia situación concreta en la que se encuentra la persona en el mundo y ante los valores, ser libre es, en primer lugar, aceptar esta situación concreta, que por lo mismo se transforma de un límite en una potencia, esto es lo que libera y personaliza al mundo y a la persona simultáneamente.

Ahora bien, contrario a Sartre, el sello personalista de la libertad en Mounier lo toma explícitamente de Kierkegaard²⁴, porque la liberación de la persona tiene una doble naturaleza o, más bien dicho, es el doble movimiento que hemos expuesto: por un lado, es liberación de las determinaciones en potencia, pero por otro, es liberar a la persona de su ego y hacerlo disponible a lo que está liberando. Así, la libertad cuando se muestra ante nosotros como el poder de hacer algo espontáneamente, madura dándole densidad al movimiento de personalización. La liberación significa adherirse a las potencias que se liberan y en las cuales se crea responsablemente una persona.

Kierkegaard siempre dejó claro, en todos sus textos de manera directa o indirecta, que la libertad no es inventarse a sí mismo, sino recibirse a sí mismo, y lo que se recibe es la potencia infinita de la pasión de ser persona, de esa teleología interior²⁵, o cuando se asienta en la potencia de su creador. Por ello nos dice también Mounier:

El movimiento de libertad es también de distensión, permeabilización, puesta en disponibilidad. No es solo ruptura y conquista, es también y finalmente, adhesión. El hombre libre es el hombre a quien el mundo interroga y que responde: es el hombre responsable. La libertad en este punto, no aísla, une; no funda la anarquía; es en el sentido original de estas palabras, religión, devoción. Ella no es el ser de la persona, sino la manera como la persona es todo lo que es, y lo es más plenamente que por necesidad²⁶.

²¹ Cfr. Kierkegaard, “El equilibrio entre lo estético y lo ético en la formación de la personalidad”.

²² Cfr. Mounier, *El Personalismo*, 725.

²³ Mounier, *El Personalismo*, 724.

²⁴ Cfr. Mounier, *El Personalismo*, 730-731.

²⁵ Cfr. Kierkegaard, “El equilibrio entre lo estético y lo ético en la formación de la personalidad”, 244-245.

²⁶ Mounier, *El Personalismo*, 730.

3. *El salto cualitativo en Kierkegaard como la base del devenir de la persona en Mounier y Bazin.*

Desde nuestro punto de vista Kierkegaard ofrece las bases para el desarrollo del pensamiento de Mounier en relación a la persona. Recordemos que existir, para el filósofo danés, no significa aquello que hay, sino aquello que en lo que hay llega a ser o de algún modo su naturaleza es estar siendo continuamente. La existencia, en este sentido, es un movimiento principalmente interior, de relación y posicionamiento de la persona con el mundo.

En relación a esto, la imagen que Kierkegaard nos da es que la persona se mueve como un bailarín, esto quiere decir que es simultáneamente un doble movimiento –lo que podríamos decir que constituyen el movimiento de personalización de Mounier– que es el llamado salto cualitativo. El bailarín debe tener simultáneamente para mantenerse en el movimiento un pie en la tierra y uno en el aire. Así el primer movimiento es de la tierra al aire, y el segundo del aire a la tierra, quedarse solo en el aire sería como decía Mounier quedarse o en la contemplación de la idea eterna en meras posibilidades, imágenes o razones; y quedarse solo en la tierra, sería reducirse a lo inmediato a lo finito, etc. La persona es movimiento, y este movimiento es el espíritu que sintetiza ambos extremos; es decir, que le da un campo de determinación a las razones y la imaginación, y un campo de trascendencia a lo finito, así de nuevo, quedarse en alguno de los extremos es evitar asumir la naturaleza espiritual de la persona como un movimiento de singularización.

El primer movimiento es una actividad de reflexión, ya sea por la razón, la imaginación o la fantasía; y el segundo movimiento, es un querer creer que es posible que estas posibilidades se lleven a cabo en el aquí y en el ahora. En el medio de estos dos movimientos se encuentra la angustia, como ese estado de ánimo que se da por la conciencia de darnos cuenta que somos espíritu en este sentido, es decir libertad. Por ello para Kierkegaard, la libertad que es el espíritu es esta conjunción de razón y fe, como movimiento, de potencia del pensamiento y de elección en su impotencia, pero esta conjunción no es artificial, sino que se pertenece una a la otra, sin embargo, la responsabilidad moral fundamental de cada persona es elegir su realización superando la angustia por un acto de fe que es motivado por otro que nos hace confiar.

Esta síntesis es también de lo eterno con lo temporal, como ya hemos mencionado, dando lugar a la temporalidad como instante.²⁷ La mera temporalidad es una sucesión efímera de momentos que no tienen referencia alguna o sentido de continuidad, la eternidad es la sucesión aniquilada, pero el movimiento es la sucesión que toma un sentido de continuidad determinado en esa eternidad, dando lugar a la temporalidad de cada individuo. La cual es, como nos expresa en *El concepto de la angustia*, no una relación de necesidad entre pasado y futuro, sino que es el futuro el que mueve al pasado o inclusive le da a lo pasado como hecho un sentido histórico. Esto depende no de la filosofía o de la historia, sino de la fe en los hechos pasados. El acto de la fe hace que la doble naturaleza del tiempo pasado se invierta, dándole a su así una apertura y a sus posibilidades una certeza.

En este sentido, el tiempo es duración como lo comentaba Bergson, y como ya lo mencionamos antes, porque es simultáneamente, gracias al acto de la elección de sí mismo no como un objeto o principio, sino con la fe de que eso es posible, de que sean las posibilidades nunca realizadas, es decir las posibilidades del futuro. Como lo dice el filósofo danés en *El concepto de la angustia*, en cierto sentido el futuro es la totalidad de donde el pasado es una parte, porque lo futuro es el incógnito en que lo eterno, quiere mantener a pesar de ello sus relaciones con el tiempo.²⁸

A este paso es lo que Kierkegaard llama salto cualitativo²⁹ que no se trata de las cantidades como criterios de decisión, sino precisamente como esa posibilidad de que cualitativamente haya una transfiguración en el modo de vida, que significa en el modo de relacionarse con el espíritu o de vivirlo, como libertad real de total apertura y confianza, o de principios trágicos éticos o de indiferencias estéticas.

Este salto cualitativo es propiamente el corazón del movimiento de personalización de Mounier y, por tanto, el fondo de su misterio, en donde las relaciones con otros, conmigo, el mundo y Dios, no son impersonales o abstractas, sino singulares, concretas y de recíproca afectación creándose un mundo con sentido y, como dirían Spinoza y Bergson, aquí es donde la

²⁷ Cfr. Kierkegaard, *El concepto de la angustia*, 163.

²⁸ Cfr. Kierkegaard. *El concepto de la angustia*, 164. Esto coincide con lo que dice Bergson y Lapoujade del pasado que se contiene ya a sí mismo: “Es una memoria-espíritu. No es la memoria de lo que percibimos en el presente; no es la memoria de lo que hemos sido, es la memoria de lo que somos y que jamás hemos dejado de ser, aún si no tuviéramos conocimiento de ello. Es ella la que figura el tiempo, la que abre o cierra el porvenir.” David Lapoujade, *Potencias del tiempo. Versiones de Bergson*, (Buenos Aires: Cactus, 2011), 18.

²⁹ Cfr. Kierkegaard, *El concepto de la angustia*, 156.

alegría tiene su fundamento, saberse que podemos ser y que ese podemos está en relación con una potencia infinita que nos ama por toda la eternidad, como nos dice Bergson: “la alegría anuncia siempre que la vida ha triunfado, que ha ganado terreno, que ha conseguido una victoria: toda gran alegría tiene un acento triunfal. Ahora bien, si tomamos en cuenta esta indicación y si seguimos esta nueva línea de hechos, hallamos que por todas partes donde hay alegría, hay creación: más rica es la creación, más profunda es la alegría.”³⁰

Por ello, para Kierkegaard, el modo de comprenderse como persona no se encuentra en la ciencia de corte hegeliano, sino se encuentra en la posibilidad de ser contemporáneo con las condiciones temporales que dieron lugar al acontecimiento, para lo cual lo debo creer, para estar disponible, como diría Mounier, y así conocer por dentro el curso de esa otra persona con lo cual la relación se hace más íntima. No porque sea privada, sino porque se conoce en toda la infinitud de su temporalidad como síntesis de lo temporal y lo eterno; así, el comprenderse unos a otros como personas en el amor, no es tratar de quitarle su peculiaridad al otro, sino de ser ambos testimonios de esa gratuidad del espíritu, esto es lo real y no sus máscaras exteriores sin su interioridad o una interioridad esquizofrénica.

Este es el sentido de que la teoría sobre el cine de Bazin sea realista en sentido personalista, porque, como dice Mounier, en “los esbozos de una estética personalista”³¹, hemos caído a veces en un realismo vulgar e ingenuo cuando pretendemos reproducir estéticamente el mundo, sustituyendo las cosas por las imágenes o cuando pretendemos simbolizar estéticamente la contemplación de las ideas, tanto en una como en otra, se deja de lado la realidad como ese misterio del movimiento de personalización.

Lo real, sería para Mounier poder expresar y captar de manera sensible esa íntima gratuidad³² del acto del espíritu, es decir la certeza de la creación y de ser creados. Y parte de este trastorno de lo real en algo vulgar, como también ya lo ha señalado Tarkovski, es la distancia entre las palabras y el fenómeno real.³³ Por lo que el arte tiene el ideal moral de salvar esa distancia con la creación de las imágenes. Pero las imágenes no son figuras o simbolismos de los fenómenos, son esa expresión del espíritu que se materializa o de esa materia que se espiritualiza. Como nos dice

³⁰ Henri Bergson. *Materia y Memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu* (Buenos Aires: Cactus, 2006), 1.

³¹ Cfr. Mounier, *El Personalismo*, 740.

³² Cfr. Mounier, *El Personalismo*, 740.

³³ Cfr. Tarkovski. *Atrapad la vida. Lecciones de cine para escultores del tiempo*, 40.

Tarkovski, “el arte nos permite al crear una imagen, abrazar la inmensidad. El absoluto.”³⁴ Es decir, el cine sería capaz de darnos imágenes del instante como esa síntesis dinámica de lo temporal y lo eterno que constituye al ser humano como persona.

4. *André Bazin y Andrei Tarkovski: recobrar el tiempo perdido, ideal ético del cine como porvenir.*

Ahora bien, la realidad en este sentido de misterio, se capta en su propio devenir o en su modo de generarse, más allá de nuestra subjetividad, en la identidad paradójica entre su significado y su manifestar. Esto ha representado el dilema del arte durante años; entre significar y reproducir, siempre se daba o una tendencia demasiado simbolista o demasiado figurativa, y es que esta unidad misteriosa se capta solo en su propio acontecer en su movimiento y no bajo las categorías o técnicas del propio sujeto que pretende aprehenderla.

El cine será el arte por excelencia que pueda captar imágenes directas de esta realidad, porque su esencia, aunque parezca paradójico, no es lo visual, sino su tiempo, y el cine es el arte de que el tiempo se haga visual.

El tiempo, como lo hemos dicho, no es la sucesión o el eje cronológico de lo que cambia o se mueve, sino la duración, como esa contemporaneidad en tiempo presente de lo que ha acontecido como hecho, de las posibilidades que dieron lugar a ese hecho y de las posibilidades de ese hecho no realizadas y que se hacen presentes como futuro de nuevo en la imagen fílmica. Estas capas de memoria, como las llama Deleuze, son la esencia del arte cinematográfico, como también lo ha dicho Tarkovski:

La especificidad del cine es la escultura del tiempo.. (...) el cine no usa una lengua, usa la realidad (pue el tiempo es realidad), usa las imágenes del propio transcurrir del tiempo. La capacidad de compenetrarse con el tiempo constituye también la aptitud para el cine. Por eso Llegada de un tren a la estación Ciotat, de los hermanos Lumière, es una película excepcional: es la realidad fijada que existe en su propia forma. Y es como si nosotros entráramos en ese tiempo³⁵.

En cierto sentido vemos el tiempo no porque aparezca un reloj o un objeto que lo represente, sino porque afecta nuestro propio movimiento

³⁴ Tarkovski. *Atrapad la vida. Lecciones de cine para escultores del tiempo*, 41.

³⁵ Tarkovski. *Atrapad la vida. Lecciones de cine para escultores del tiempo*, 43.

espiritual. Lo que nos afecta de las imágenes es su acontecer, su proceder, que nos invita a recorrer con el filme su propia temporalidad y, en ese sentido, como afirma Tarkovski, recuperar el tiempo perdido, es decir, ponernos en situación de relacionar esos tiempos simultáneamente y darnos cuenta que podemos elegir de diversas formas, o que se puede elegir de nuevo a pesar de la pesadez y opacidad de los hechos del pasado. En cierta forma significa que estamos recuperando ese futuro siempre presente ya en todo pasado, pero no como una abstracción, sino como una realidad en la que vale la pena creer; es decir, relacionarse liberándonos así de nuestras preocupaciones finitas en sentido espiritual y abriéndonos a estar disponibles al mundo. El realismo del cine, en este sentido, es que capta la realidad misma de la persona, su libertad y lo pone en situación de elegirla o no de nuevo.

Lo importante del cine que Bazin ve en relación con las ideas del personalismo es que no solo nos hace reconocer algo, sino que nos pone en presencia de algo³⁶. Como afirma Dudley Andrew, el realismo al que se refiere Bazin es como una especie de velo de Verónica, como el trazo material de la realidad, que éste mismo toma del personalismo y el existencialismo cristiano, desplegando así una metafísica y una ética que aplica al cine³⁷. Por lo que el cineasta tiene el arte de hacer aparecer, de revelar, en pantalla lo real en su propia duración³⁸; por ello no es que se haga más realista sino que se comprometa con lo real.

Bazin se sintió atraído por el llamado de Mounier a la acción constructiva como respuesta a un universo nebuloso, aparentemente sin sentido, y finalmente desarrollaría esta llamada en términos del cine, convirtiéndose la cámara en la linterna con la que el cineasta mira hacia la oscuridad, buscando un destello de los valores. El verdadero cineasta para Bazin obtiene su poder a través del estilo, que, como la persona, no es una cosa que debe expresarse, sino una orientación interna que permite una búsqueda hacia el exterior.³⁹

El cine, como decíamos, es tanto para Bazin como para Tarkovski, el arte que podrá captar esa participación, esa conjunción dinámica entre significado y manifestación. Pero cada una de por sí con sus propias posibilidades, porque las imágenes fílmicas son de la duración misma de las cosas, y la duración no es solo un pasar de las cosas, sino la simultaneidad entre el antes y el después de la manifestación que, para comprenderlo,

³⁶ Cfr. Andrew, *André Bazin*, 326.

³⁷ Cfr. Andrew, *André Bazin*, 402, 412-413.

³⁸ Cfr. Andrew, *André Bazin*, 415.

³⁹ Andrew, *André Bazin*, 211.

debemos cursarlo en nuestro propio movimiento de personalización. Es así como nos pone en la encrucijada de saber que podemos elegir de nuevo vivir eligiendo. Por ello dirá Deleuze, que el cine potencia el pensamiento al ponerlo en el límite de su impotencia y hacerlo pasar del saber al creer.

Para Bazin, como expresa en su famoso artículo sobre “la ontología de la imagen fotográfica”, la fotografía y el cine liberaron al arte de un realismo ilusorio, es decir, de una obsesión psicológica por reproducir lo real creando la semejanza entre el objeto y la imagen. Se trata de una necesidad tan remota como el embalsamamiento de los cuerpos, con lo cual se pretendía escapar a la inexorabilidad del tiempo⁴⁰ mediante las apariencias de instantaneidad. Pero gracias a la fotografía y el cine, que captan la imagen de los objetos de modo automático, sin intervención del hombre, se le permite al arte regresar a ser una expresión de lo eterno en el hombre.⁴¹

En cambio, la fotografía no es que incremente el realismo, sino que debido a su génesis, obra como un fenómeno natural dándole “una potencia de credibilidad ausente de toda obra pictórica (...) nos vemos obligados a creer en la existencia del objeto representado, re-presentado efectivamente, es decir, hecho presente en el tiempo y en el espacio. La fotografía se beneficia con una transfusión de realidad de la cosa a su reproducción.”⁴² Por lo cual un dibujo podrá tener mayores detalles, pero nunca tendrá el poder irracional de la fotografía que nos obliga a creer en ella, pueden ser borrosas, o descoloridas, pero siempre tendrá esa fuerza de la presencia de vidas detenidas en su duración.

Consecuentemente, el cine muestra la realización en el tiempo de esa objetividad fotográfica “por vez primera la imagen de las cosas es también la de su duración: algo así como la momificación del cambio”⁴³. Este es el poder del cine para Bazin, como lo es para Tarkovski: el que puede revelarnos lo real. Esto significa que no se absorbe en su estética o en la figura de las cosas, sino que las imágenes son las de su trazo por el mundo, es decir de su emerger, es como si la cámara fuera una linterna que nos acerca al misterio por la capacidad que tiene de hacernos participar del mismo como una presencia en el propio tiempo, devolviéndonos una inocencia a la mirada, como dice Tarkovski. Entonces, entendemos que lo que el cine hace es poder “atrapar el tiempo en su real e indisoluble relación con la materia misma de la realidad que nos rodea cada día y cada hora. El tiempo fijado

⁴⁰ *Cfr.* André Bazin, ¿Qué es el cine?, 20-25.

⁴¹ *Cfr.* Andrew, *André Bazin*, 314.

⁴² Bazin, ¿Qué es el cine?, 28.

⁴³ Bazin, ¿Qué es el cine?, 29.

en sus formas y manifestaciones efectivas: éste es, para mí el meollo del cine y del arte cinematográfico”⁴⁴.

Es así que André Bazin encuentra en el cine la unión entre su vocación de profesor y su pasión por el cine, desde una visión más amplia de la cultura, es decir, desde el personalismo. Bazin ve en el artista cinematográfico una responsabilidad ética, espiritual y existencial, por la realidad que pueda otorgarles a las personas esperanza y fe en este mundo, como ya lo decía Tarkovski:

La aspiración a la perfección empuja al artista a hacer descubrimientos en el ámbito espiritual, lo espolea a realizar un esfuerzo moral máximo. Creo que es importante repetir una vez más que el artista expresa la verdad a través de una imagen de la realidad. Y en esa aspiración a lo absoluto se encierra la potencia del desarrollo de la humanidad y, consecuentemente, también del arte. El concepto de realismo, en mi opinión, está vinculado a esta potencia. El arte es realista cuando se esfuerza en expresar un ideal moral. El realismo supone inclinarse hacia la verdad, y la verdad siempre es bella. Aquí la categoría estética entra en consonancia con la ética⁴⁵.

Lo cual, como pensaba también Bazin, le da su sentido al crítico de cine desde diversas disciplinas, pero principalmente a la filosofía para que pudiera liberar al arte de las élites y llevar la realidad a las inquietudes concretas de las personas, lo cual también les daría a los creadores elementos para reconsiderar su arte. Con este objetivo, claramente personalista, funda en el año 1951, la *Cahiers Du Cinéma*.⁴⁶ Como nos dice Dudley Andrew: “el cine, para Bazin, era una nueva herramienta para la observación y el desciframiento de tales mensajes, y para la unidad entre millones de bits atómicos de conciencias, que llamamos audiencia, en la contemplación de las verdades de la naturaleza. Era un medio para personalizar el universo.”⁴⁷.

El cine, gracias al encuadre, el plano y el montaje, puede separar el movimiento del objeto, así como al tiempo del movimiento, teniendo no solo cortes en el tiempo, sino cortes temporales de su duración, que pueden producir en nosotros afecciones que convienen o no a nuestra esencia, pero que sí nos ponen en situación de elegir, es decir de creer o no, de relacionarnos o no, y en ese sentido nos da una cierta certeza de que somos creación, es decir personas, de ese sentido de gratuidad del que hablaba Mounier.

⁴⁴ Tarkovski, *Atrapad la vida. Lecciones de cine para escultores del tiempo*, 19.

⁴⁵ Tarkovski, *Atrapad la vida. Lecciones de cine para escultores del tiempo*, 35.

⁴⁶ Cfr. Andrew, *André Bazin*, 281.

⁴⁷ Andrew, *André Bazin*, 293.

De ahí que lo cualitativo de la elección en el movimiento de personalización que el cine fija con su arte es la calidad del tiempo, que no es la cronología o lo captado en la memoria, sino la posibilidad constante de recomenzar de nuevo. Solo así, el ángel del filme *Las alas del deseo*, como veremos, puede comprender lo que ningún ángel comprende, la imagen inmortal que han forjado entre hombre y mujer, la imagen de ser personas en una relación singular, única e irrepetible. Por eso nos ha venido diciendo Deleuze que el cine debe darnos otra vez la creencia en el mundo.⁴⁸

5. *Las alas del deseo (Wenders, W., 1987): elegir creer ser persona, porvenir cinematográfico.*

El filme *Las alas del deseo* o *El cielo sobre Berlín* de Wim Wenders está construido con el ideal de presentar el modo de regresar a una Berlín en vísperas de la caída del muro de una generación que tenía una laguna histórica con su ciudad natal. Wenders tenía la idea de representar esto con la imagen del ángel de la historia de Rilke. Entendiendo el ángel de la historia como aquél que guarda el testimonio de los hechos y sus posibilidades como una memoria que permite acompañar e inspirar el futuro. Pero cuando Wenders le pide a su guionista, el escritor Peter Handke, escribir la historia, éste confiesa que no tenía idea alguna de cómo hacerlo, por lo cual se retira a Suiza en donde termina escribiendo un poema que se convierte en el eje del filme, lo interesante es que al mismo tiempo Wenders filmaba ignorando el poema.

Wenders va armando las escenas en relación al poema que es, como diría Deleuze, un acto en el que la palabra no dice exactamente lo que se ve, pero ambas funcionan como polos que se potencian mutuamente; por lo mismo, este vacío entre ellas o recíproca potenciación es lo que le dará sentido y forma a las imágenes proyectadas en la pantalla.

La trama –que ha sido vulgarizada por Hollywood en el filme *Un ángel enamorado*⁴⁹– básicamente trata un mito que se encuentra en muchas culturas: el mito de la estrella de la mañana que deja su divinidad y se encarna en forma humana por amor a una persona, una mujer o a la humanidad misma. Pero Wenders le quita su sentido mítico y lo convierte en un poema de alegría sobre la dignidad humana cuando se atreva a dar el salto cualitativo de tomarse en serio la existencia y ejercer el movimiento de

⁴⁸ Cfr. Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 230.

⁴⁹ Cfr. Brad Silberling (dir.), *Un ángel enamorado (City of angels)* (EEUUAA: 1998)

personalización. Por lo cual va a descubrir lo que es la relación personal con el mundo; en otras palabras, lo único que traspasa las fronteras artificiales provenientes del muro y del sujeto de la historia, es que ese ángel se convierta en una relación personal, en una búsqueda de amor singular.

El filme inicia poniendo en primer plano la imagen del monumento del ángel de Berlín y la mirada del ángel Daniel, interpretado por Bruno Ganz, que sobrevuelan sobre la misma ciudad. En sentido metafórico, porque propiamente los ángeles no tienen espacio y tiempo, lo que Wenders expresa muy bien convirtiendo los movimientos de la cámara, como tomas continuas sin ejes direccionales específicos, sin principios ni finales, como la mirada del ángel Daniel sobre la ciudad de Berlín.

Esta mirada representa con los movimientos de cámara la atemporalidad de los ángeles, pero también, este mundo espiritual del ángel y trascendental se muestra en blanco y negro, haciendo referencia a su inmaterialidad y su no-espacialidad, entonces esta combinación de cámara, ausencia de colores y tomas continuas, nos sitúan en un mundo digámoslo así, totalmente espiritual en sentido estético, esto es un mundo sin referentes para los sentidos.

Estos espacios e imágenes inconexas, en un sentido material, adquieren una unidad en el filme por los diálogos interiores que cada individuo tiene consigo mismo y que los ángeles por donde pasan pueden escucharlos simultáneamente. Pues la actividad de los ángeles, como se muestra en todas estas secuencias y en la secuencia donde los dos ángeles, Daniel y Cassiel (Otto Sander) comparten la crónica de su día, por decirlo así, es propiamente acompañar e inspirar el espíritu de las personas, representado no por lo que se ve, sino por lo que se escucha, donde la mayoría son reflexiones sobre preocupaciones o situaciones cotidianas en las cuales se plantean posibilidades y en las cuales hay certeza de una incertidumbre práctica del futuro.

En otras palabras, los ángeles acompañan e inspiran la fe y la confianza, que a cada persona como ser espiritual les hace falta para poder tomar decisiones en su mundo material ante las incertidumbres de un mundo espiritual. El dilema de los ángeles es que escuchan, acompañan e inspiran a todos, pero no todos los escuchan, como es el caso de un joven que se suicida ante las incertidumbres de sus relaciones personales. Así, vemos transcurrir la mirada de los ángeles sobre y dentro de la biblioteca, del metro, las calles, los autobuses, la intimidad de las casas, con lo cual también los ángeles si bien dan testimonio del espíritu, no pueden del todo intervenir y no pueden comprender del todo la unión o ruptura entre la vida práctica y el diálogo

interior de las personas, en cierta forma son un poco impotentes en ese sentido.

Podríamos decir que en todas estas escenas se denota lo que Kierkegaard tematizaba con el primer movimiento de la existencia, que es la actividad reflexiva con la cual trascendemos las determinaciones del mundo finito y nos situamos en un mundo sin espacio ni tiempo, pero por lo mismo lleno de infinitud de posibilidades que no se definen en su certeza por el mundo material en el que se vive.

En este sentido los ángeles dan testimonio del espíritu, acompañan e inspiran, pero no pueden intervenir y no pueden comprender la ruptura que se da en la comunicación entre lo interior y lo exterior entre las personas y consigo mismas; como será el caso de Marion (Solveig Dommartin), la trapecista, y con la historia, como el caso del historiador Homer, que narra el filme desde otro punto de vista, la de aquel que no quiere olvidar aquello que las bombas y la sociedad han borrado o que el muro ha dividido.

Para poderlo comprender tienen que quererlo, es decir, tienen que elegir dejar de ser ángeles y encarnarse en el flujo del tiempo y la materia. Lo que vamos a ver es cómo el ángel Daniel, y posteriormente Marion, se ponen ante la situación de dar el salto cualitativo para movilizarse como personas y no quedarse en la dispersión de la materialidad o en el ciclo reflexivo al infinito del propio espíritu. Este querer, implica por parte del ángel estar disponible a sentir la materia y el tiempo, y por parte de Marion, a reconocer el espíritu que de alguna manera se encontraba en su memoria, esto es lo que se verá en la escena final entre Marion y Daniel, como expresión del movimiento de personalización.

En todo este proceso los ángeles se relacionan con dos modos del espíritu: el del historiador y el del corazón, por lo cual uno de ellos, Daniel, después de conocer en su intimidad personal a Marion querrá encarnarse por amor a ella y por amor a la humanidad, digamos que se encuentra; y el otro, Cassiel, seguirá con la narración del historiador. Me concentraré en explicar el primer movimiento y dejar el segundo solo esbozado.

5.1 Marion y Daniel: las razones del corazón.

Marion es una trapecista de un circo en la cual actúa alegóricamente como un ángel, se dedica a entretener y tomar los suspiros de grandes y chicos con sus actos de acrobacia, que como bien filma Wim Wenders, en unos momentos en blanco y negro, como la mirada del ángel, y en otros con colores, para hacernos ver que ella no es un ángel sino precisamente

una persona que lo simula, y esa simulación es una combinación simultánea entre parecer suspendida en el trapecio y siempre con el riesgo de caerse. Es esta ilusión, la de ser ángel sin serlo del todo, el misterio de la persona representado en su acto acrobático, lo que roba los suspiros de todos los que asisten al circo.

Visualmente es como si Marion en cada uno de sus actos pretendiera estar suspendida de su propia materialidad y de su finitud, así como de las restricciones y fronteras sociales que impiden que el circo pueda seguir, quedando a la deriva del desempleo y con un destino incierto. Si bien el ángel Daniel por un lado, la conocerá íntimamente y deseará materializarse, Marion que se halla en peligro de dispersarse en la materialidad e indiferencia del mundo, desearía poder elevarse a la plenitud del ángel, ambos parecen encontrarse en su mutua necesidad de sincronizarse en el mismo tiempo; por el momento uno se encuentra en la eternidad y sin tiempo, y ella con el deseo ilusorio de ello, pero siempre definida por la mera temporalidad. El asombro de sus actos es esa suspensión irreal en su materialidad.

De hecho hay una escena icónica en este sentido y que decide al ángel Daniel que debe dar el salto cualitativo en este movimiento de personalización: primero, él se vuelve como parte de los sueños del espíritu de Marion, y por otro cuando Marion sabiendo que ya no actuará más en el circo, se ve ante el espejo reflexionando sobre las nulas posibilidades de vida que tiene, los desamores, los desempleos, sobre el sentido de su vida; se ve al espejo y detrás del espejo se da una especie de claridad de su opacidad, un encuentro mediado por el espejo, como reflejo y como fuente de su interioridad, donde el ángel se encuentra mirándola y en cierta forma dentro de ella. Pero al mismo tiempo, cuando ella se cambia de ropas, el ángel percibe su desnudez de su cuerpo, y como dice Mounier⁵⁰, la desnudez y el pudor del cuerpo no son mera materialidad en la persona, sino precisamente el ámbito por el cual se comunica la persona de forma singular y el pudor el modo como expresa que no se reduce a su materia, eso el ángel no lo puede saber, no lo puede comprender, pues no la puede tocar.

Marion después de estos descalabros se evade en un concierto de rock de la escena post-punk con *Nick Cave and The black seeds*, para Wenders en su generación el rock tenía un cierto sentido salvífico. Y donde el ámbito de la música y las personas, es esa individualidad incomunicable con los demás en su interioridad y solo expresable en los movimientos erráticos de su cuerpo.

⁵⁰ Cfr. Mounier, *El personalismo*, 711

El ángel Damiel toma finalmente la decisión de encarnarse, de sentir el tiempo, de abandonar su eternidad de la reflexión por la comunicación con la singularidad radical y novedosa de la persona. Da el salto cualitativo literalmente, que en el filme se representa quitándose su armadura, símbolo medieval y barroco de la divinidad angelical, y se vuelve disponible y por tanto vulnerable. Primero, siendo afectado por los colores, el sabor de la sangre de su propio descalabro, pero después, el frío y sobre todo que ahora al buscar a Marion no sabe dónde encontrarla porque el espacio y el tiempo producen una cierta distancia y una cierta opacidad, como el sentido de la soledad y el abandono.

De hecho, hay otro personaje que hace el actor Peter Falk interpretándose a sí mismo, como un actor con orígenes germanos, pero que en realidad es un ángel que ya se ha encarnado dando la idea de que son muchos los que lo han hecho. Él, aunque quiera, no puede decirle todo sobre la existencia encarnada a Damiel, sino que el movimiento de personalización implica que eso debe descubrirlo cada uno por sí mismo. Así, como ángel, Damiel lo sabía todo de antemano y siempre, ahora como persona Damiel debe descubrirlo en su propia vulnerabilidad para lo cual debe esforzarse en la búsqueda.

En este momento Marion y Damiel se encuentran en sincronía temporal, no solo porque vivan el mismo tiempo, sino porque se encuentran en el mismo camino de búsqueda y con el mismo sentido de vulnerabilidad, es decir, se hacen contemporáneos; este sentido ha hecho que Damiel esté disponible no solo a lo material, sino al modo como el espíritu encuentra las formas de trascender la materialidad creando nuevas relaciones; mientras que no las encuentra se siente solo e inclusive abandonado.

Es el momento de las dos escenas más importantes a mí parecer del filme, cuando Damiel, el ángel encarnado, y Marion, la trapecista, se encuentran en el bar que es antesala de la sala de conciertos donde se da otra de las representaciones de Nick Cave and *The black seeds*. Hasta este momento podemos decir que Damiel y Marion han experimentado por igual la diferencia, la ruptura y la dificultad de realizar la síntesis; como decía Kierkegaard, entre el aire y la tierra, y además los dos han hecho el movimiento de reflexión, pero no la elección por la cual se abriría la materia al espíritu creando una relación nueva, en cierta forma Damiel lo ha hecho pero no se ha visto fructificado, solo ha experimentado en un momento la finitud, pero es en esta escena en donde se da el movimiento pleno de personalización y el salto cualitativo.

Lo que vemos ahora es el monólogo de Marion⁵¹, que es, primero, el reconocimiento de lo que de algún modo vivía ya en su interior y el reconocimiento del ángel Daniel no como imagen sino como una realidad. Pero también, por otro lado, la idea de tomarse en serio la existencia ahora que lo ha encontrado, de elegir cualitativamente el cambiar de vida. Esto no quiere decir exteriormente, sino interiormente como criterio de felicidad y de sentido, por eso dice que será una decisión en la que toda la humanidad por algo cobra sentido. El monólogo de Marion es un canto a la fe y la esperanza, pero no cursivamente, sino como invitación a la conversión a creer que aquello que se sabía en abstracto, o que solo se intuía o como dice Kierkegaard que era como un sueño del espíritu de sí mismo, se decide que pueda llegar a ser, ¿qué es eso que llegará a ser? es lo que el ángel Daniel menciona en la última escena: la idea de que han creado una imagen inmortal en su relación que no podía haber creado solo como ángel o solo en la materialidad, sino que se unieron y potenciaron sus perspectivas de vida, sus potencias, realizando propiamente un encuentro, lo que se denota en la escena con la imagen de ella en la pared, siendo apoyada por él, y diciendo mientras vemos la sombra de ella girar en sus acrobacias:

Algo ha pasado. Esto sigue pasando. Esto me ciega. Era verdad en la noche y es verdad en el día, y aún mucho más ahora. ¿Quién era quién? Yo estaba en ella y ella estaba alrededor mío. ¿Quién en el mundo podría creer que él había estado junto con otro ser? (...) No ha nacido un niño, solo una imagen común inmortal. Aprendí lo que es asombrarse esa noche. Ella vino para llevarme a casa, y yo encontré un hogar. Sucedió una vez. Y una vez más, y así en adelante, para siempre. La imagen que nosotros creamos estará conmigo cuando yo muera. Habré vivido dentro de ella. El asombro de nosotros dos, asombro acerca del hombre y la mujer, me ha convertido en un ser humano. Ahora yo sé...lo que ningún ángel sabe.⁵²

El movimiento de personalización se da cuando se engarzan en una tarea común encontrándose con sus peculiaridades en el tiempo que está por

⁵¹ Cfr. Wim Wenders (dir.), *Las alas del deseo (Der Himmel über Berlin)* (Alemania-Francia: Westdeutscher Rundfunk-MGM, 1987). “Es hora de ponerse serio ... a menudo estaba sola, pero nunca viví sola. Cuando estaba con alguien, a menudo era feliz. Pero también sentí que todo era cuestión de suerte (...) La luna nueva de la decisión. No sé si el destino existe, pero la decisión existe. Decidir. Ahora es nuestro tiempo. No solo toda la ciudad, sino todo el mundo, participa en nuestra decisión. Nosotros dos somos más que solo dos. Personificamos algo..” Cfr. Eric Madr-Lin, *Angels and the modern city*, en <http://www.necessaryprose.com/wenders.html> (accesado el 14 de marzo de 2018).

⁵² Wim Wenders (dir.), *Las alas del deseo (Der Himmel über Berlin)* (Alemania-Francia: Westdeutscher Rundfunk-MGM, 1987).

venir, y por ello esa imagen que crean entre sí, es la imagen del porvenir en la que creyeron y que empiezan a realizar. Por eso Daniel termina diciendo que ahora sabe lo que ningún ángel sabe.

En este sentido, el salto cualitativo lo es en la medida en que no es una condición lógica, no es una necesidad material el que lo impulsa, sino una vocación interior de cada persona a encontrarse en el tiempo para develar su propio porvenir.

Por otro lado, todo este movimiento se potencia con el poema de Peter Handke que se lee en el principio al medio y al final del filme, en el cual en síntesis expresa la idea de poder volver a ver, entender y comprender con la inocencia del niño, esto es lo que hace el movimiento de personalización nos da la certeza de esa renovación que nos abre al futuro, como dice en el poema:

Cuando el niño era niño,
Era el tiempo para estas preguntas:
¿Por qué yo soy yo, y porque no tú?
¿Por qué yo estoy aquí, y por qué no allá?
¿Cuándo comenzó el tiempo, y donde termina el espacio?
¿No es la vida bajo el sol, solo un sueño?
¿Es lo que veo y escucho y huelo no solo una ilusión de un mundo antes del mundo?
¿Dados los hechos del mal y las personas, el mal realmente existe?
¿Cómo puede ser que yo, quien yo soy, no existiera antes de que llegara a ser yo, y que algún día, yo, quien yo soy, no fuera más quien yo soy?⁵³

Finalmente, tenemos la narración paralela de Homer, el historiador, cuyo diálogo interior hace alusión a las musas de Homero en su búsqueda de lugares que fueron borrados por el muro y las bombas, pero que desde la mirada del ángel se puede visualizar de nuevo, y en la medida de esa visualización recobrar el sentido de lo que se ha perdido para el porvenir de los encuentros singulares entre las personas de la nueva generación de ángeles encarnados.

⁵³ Peter Handke, *Song of Childhood* (accesado el 13 de marzo de 2018) <https://peterandthehare.wordpress.com/2007/05/29/song-of-childhood-by-peter-handke-from-the-film-wings-of-desire-dir-wim-wenders-1987/>

6. *Filosofía cinematográfica, del pensar el tiempo al elegir creer en el tiempo.*

Este tiempo fijado por el cine será el rostro de esa conjunción del movimiento de personalización y la expresión misma de elegir la libertad, como salto cualitativo. El cine como arte debe dar esperanza y fe, porque trata de recuperar la distancia ya perdida entre la palabra y el fenómeno de lo real, y el cine particularmente tiene el modo de hacerlo con el tiempo, esculpiendo el tiempo, no presentando una secuencia, sino poniéndonos en relación con las condiciones temporales que dieron lugar en su momento a ciertos hechos, es decir con la memoria en sus tres etapas, pero con la más importante y específica del cine es con lo que Bergson llama memoria espiritual⁵⁴ es decir con las posibilidades no realizadas que siempre han estado y que se vuelven actuales de nuevo en esa repetición del tiempo que nos permite el cine. Repetición que se da no solo por una pasión sino por el pensamiento pero ahí el pensamiento llega a su límite y se encuentra, como dice Kierkegaard, con una feliz pasión, la posibilidad de la fe, es decir ante la posibilidad del escándalo de la razón, creer que es posible y hacerse disponible, como decía Mounier, para recomenzar.

No extraña entonces que Bazin ve en el cine un modo de acción personalista. Como dice Dudley Andrew: “el personalismo se convirtió en un programa ético por medio del cual los entes podrían realizar plenamente su humanidad en el contexto de un mundo indefinido y misterioso. La acción es necesaria, porque el hombre se debe a sí mismo.”⁵⁵ El cine sería el ámbito del arte que mejor podría actuar para producir ese movimiento espiritual de la persona que no se da si no se ejerce la fe o la creencia o la confianza con un salto cualitativo ante la visión de su propia temporalidad. En otras palabras, el cine daría el tiempo que hace falta tener para poder creer en un mundo en el cual los estímulos y la velocidad de los mismos fuerzan a la persona en movimientos de indiferencia y despersonalización. El cine sería así un modo de pensar el misterio de la persona y disponerla a elegir su propia dignidad, como ese acto de elegir-elegir, que en el fondo, como diría Mounier, Bazin y Tarkovski, sería un ejercicio del amor y fondo de una ética del porvenir. La infinita, profunda y apasionada realidad de que la libertad es real y todo puede comenzar de nuevo, porque la libertad es la contemporaneidad de la repetición en la duración.

⁵⁴ Cfr. Lapoujade, *Potencias del tiempo. Versiones de Bergson*, 17-18.

⁵⁵ Andrew, *André Bazin*, 210.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Andrew, Dudley. *André Bazin*. New York: Oxford University Press, 2013. Ibooks, mini-ipad.
- Aristóteles. *Poética*. Tr. Valentín García Yerba. Gredos: Madrid, 2011.
- Bazin, André. ¿Qué es el cine? Tr. José Luis López Muñoz. Madrid: Rialp, 2014.
- Bergson, Henri. *Historia de la idea del tiempo. Curso del Collège de France. 1902-1903*. Tr. Adriana Alfaro y Luz Noguez. Ciudad de México: Paidós, 2016.
- Bergson, Henri. *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Tr. Pablo Ires. Buenos Aires: Cactus, 2006.
- Binetti, María J. “Mediación o repetición: de Hegel a Kierkegaard y Deleuze”, *Δαίμων*. Revista de Filosofía, no. 45, (2008): 125-139.
- Bogue, Ronald. “To Choose to Choose-To Believe in This World” en D. N. Rodowick (ed.) *Afterimages of Gilles Deleuze’s Film Philosophy*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.
- Bogue, Ronald. *Deleuze on Cinema*. New York: Routledge, 2003, Kindle iPhone 6 plus.
- Cabrera, Julio. *Cine: 100 años de filosofía. Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*. Barcelona: Gedisa, 1999.
- Carlisle, Clare. *Kierkegaard’s Philosophy of Becoming*. New York: State University of New York Press, 2005.
- Cattaui, Georges. “Bergson, Kierkegaard and Mysticism”, *Dublin Review*, V. 191-192 (1933)
- Cattaui, Georges. “Kierkegaard Le Précurseur”, en *Vues Sur Kierkegaard*, ed. Georges Heinen & Magdi Wahba. Le Caire: La Part du Sable, 1955.
- Cavell, Stanley. *The World Viewed*. Massachusetts: Harvard University Press, 1979.
- Cavell, Stanley. *Más allá de las lágrimas*. Tr. David Pérez Chico. Madrid: La balsa de Medusa, 2009.
- Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Tr. Irene Agoff. 7ª. reimpresión. Barcelona: Paidós, 2012.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Tr. Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1985.
- Deleuze, Gilles. *Cine I. Bergson y las imágenes*. Tr. Sebastián Puente y Pablo Ires. Buenos Aires: Cactus, 2009.

- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Tr. José Vásquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Valencia: Pre-Textos, 1997.
- Deleuze, Gilles, “Le cerveau, c’est l’écran: entretien avec Gilles Deleuze [El cerebro es la pantalla: entrevista a Gilles Deleuze]”, *Cahiers Du Cinéma*, No. 380, Febrero de 1986, 25-32.
- Deleyto, Celestino y del Mar Azcona, María. *Alejandro González Iñárritu. Contemporary Film Directors*. Chicago: University of Illinois Press, 2010. Kindle, iPhone 6 plus.
- Derrida, Jacques y Dofourmantelle. *La hospitalidad*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2000.
- Díaz, Carlos. *Razón cálida. La relación como lógica de los sentimientos*. Madrid: Escolar y Mayo, 2010.
- Díaz, Carlos. *Emmanuel Mounier (un testimonio luminoso)*. Madrid: Ediciones palabra, 2000.
- Dobre, Catalina Elena. *La repetición en Kierkegaard. O cómo recuperar lo imposible*. Saarbrücken: Editorial Académica Española, 2011.
- Dosse, François. *Gilles Deleuze & Félix Guattari. Intersecting Lives*. trans. Deborah Glassman. New York: Columbia University Press, 2011.
- Fernández del Villar, Eduardo, “La angustia a 24 cuadros por segundo: una lectura <felinesca> de Søren Kierkegaard”, *Biblioteca Kierkegaard Argentina*, accesado el 29 de julio de 2014, <http://www.sorenkierkegaard.com.ar/index2.php?clave=trabajo&idtrabajo=49&clavebot=jornadask>.
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme, 1997.
- Gadamer, Hans-Georg. “¿Qué es la verdad?” en Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método II*. Salamanca: Sígueme, 2001.
- Gadamer, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós/I.C.E.-UAB, 1991.
- Gadamer, Hans-Georg. *El giro hermenéutico*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Gadamer, Hans-Georg. “Autopresentación de Hans-Georg Gadamer (1975)” en *Antología*. Sígueme: Salamanca, 2001.
- Gadamer, Hans-Georg. “Sobre la posibilidad de una ética filosófica” en *Antología*. Sígueme: Salamanca, 2001.
- García Pavón, Rafael. *Contemporaneidad y fe en Søren A. Kierkegaard*, Saarbrücken, Alemania: Editorial Académica Española, 2011.
- García Pavón, Rafael. *El problema de la comunicación en Søren A. Kierkegaard. El debate con Hegel en El concepto de la angustia*. Roma: IF Press-SIEK, 2012.

García Pavón, Rafael. “Una armonía pre-establecida: Kierkegaard y Bergson, una exploración desde la filosofía cinematográfica de Gilles Deleuze”, *Kierkegaard Newsletter* number 64, September 2015, pp. 19-23. <https://wp.stolaf.edu/kierkegaard/files/2014/03/Final-Newsletter-Sept-2015.pdf> (accesado el 21 de febrero de 2017).

Gilson, Etienne, Langan, Thomas & Maurer, Armand A., (eds.) *Recent Philosophy. Hegel to Present*. New York: Random House, 1966.

Hobsbawm, Erich J. *Historia del siglo XX. 1914-1991*. Barcelona: Crítica, 2010.

Kierkegaard, Søren. “El equilibrio entre lo estético y lo ético en la formación de la personalidad” en Søren Kierkegaard, *O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida II*. Tr. Darío González. Madrid: Trotta, 2007.

Kierkegaard, Søren A. *Mi punto de vista*. Tr. José Miguel Velloso. Madrid: Sarpe, 1985.

Kierkegaard, Søren A. *Temor y temblor*, Tr. Vicente Simón Merchán. Madrid: Ténos, 1998.

Kierkegaard, Søren A. *El concepto de la angustia*. Tr. Demetrio Gutiérrez Rivero. Madrid: Alianza, 2007.

Kierkegaard, Søren A. *El instante*. Madrid: Trotta, 2006.

Kierkegaard, Søren. *La enfermedad mortal*. Tr. Demetrio Gutiérrez Rivero. Madrid: Trotta, 2008.

Kierkegaard, Søren A. *La repetición*, Tr. Demetrio Gutiérrez Rivero. Madrid: Alianza, 2009.

Kierkegaard, Søren A. *Ejercitación del cristianismo*, Tr. Demetrio Gutiérrez Rivero. Madrid: Trotta, 2009.

Kierkegaard, Søren A. *Practice in Christianity*. Trans. Howard V. Hong and Edna H. Hong. New Jersey: Princeton University Press, 1991.

Kierkegaard, Søren A. *Las obras del amor*. Tr. Demetrio Gutiérrez Rivero. Salamanca: Sígueme, 2006.

Kierkegaard, Søren A., *Migajas filosóficas. O un poco de filosofía*. Tr. Rafael Larrañeta. Madrid: Trotta, 2001.

Kierkegaard, Søren A. “Repercusión de la tragedia antigua en la moderna. Un ensayo de esfuerzos fragmentarios” *Estudios Estéticos II. De la tragedia y otros ensayos*. Málaga: Hybris, 1998.

Kierkegaard, Søren A. “El más desgraciado. Arenga enstusiasta” *Estudios Estéticos II. De la tragedia y otros ensayos*. Málaga: Hybris, 1998.

Lapoujade, David. *Potencias del tiempo. Versiones de Bergson*. Tr. Pablo Ariel Ires. Buenos Aires: Cactus, 2011.

- Lax, Eric. *Woody Allen. A Biography*. New York: Vintage Books, 1992.
- Lipovetsky, Gillés y Serroy, Jean. *La pantalla global: cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- Lipovetsky, Gilles & Charles, Sebastián. *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- Marrati, Paola. *Gilles Deleuze. Cine y filosofía*. Tr. Emilio Bernini. Buenos Aires: Nueva Visión, 2006.
- Miranda Justo, José “Gilles Deleuze: Kierkegaard’s Presence in his Writings”, en *Kierkegaard’s Influence on Philosophy. Tome II: Francophone Philosophy*, ed. Jon Stewart. Surrey, UK: Ashgate, 2012.
- Mc Kee, Robert. *El Guión*, Madrid: Alba editorial, 2009.
- Mounier, Emmanuel. *El Personalismo. Antología esencial*. Tr. Carlos Díaz. Salamanca: Sígueme, 2002.
- Mulhall, Stephen. *On Film*. London: Routledge, 2016.
- Mullarkey, John. *Refractions of Reality. Philosophy and the Moving Image*. London: Palgrave-Macmillan, 2009.
- Nyman Eriksen, Niels. “Kierkegaard’s Concept of Motion: Ontology or Philosophy of Existence?” *Kierkegaard Studies. Yearbook 1998*. Ed. Niels Jorgen Cappelørn y Herman Deuser, junto con Jon Stewart y Christian Tosltrup, Berlín: Walter de Gruyter, 1998.
- Pellicer, Juan. *Tríptico cinematográfico*. México, D.F.: Siglo XXI, 2010.
- Ricoeur, Paul. “Función narrativa y experiencia humana del tiempo” en Paul Ricoeur. *Historia y narratividad*. Tr. Gabriel Aranzueque Sahuquillo. Barcelona: Paidós, 1999.
- Riemen, Rob. *Nobleza de espíritu. Una idea olvidada*. Tr. Goedele de Sterck. Ciudad de México: Pértiga, 2008.
- Rodowick, D.N. “The World, Time” en *Afterimages of Gilles Deleuze’s Film Philosophy*, ed. D. N. Rodowick. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.
- Sáez Tajafuerce, Begonia. “Autorrealización y temporalidad en *El concepto de la angustia*”, en *El concepto de la angustia. 150 años después*. María García Amilburu (ed.) THÉMATA, Revista de filosofía, número 15, (1995): 43-53.
- Sinnerbrink, Robert. *New Philosophies of Film. Thinking Images*. London: Continuum, 2011.
- Skakov, Nariman. *The Cinema of Tarkovsky. Labyrinths of Space and Time*. New York: I.B. Tauris & co. Ltd., 2012.

Spader, Peter H. *Scheler's Ethical Personalism*. New York: Fordham University Press, 2002.

Stewart, Jon "France: Kierkegaard as a Forerunner of Existentialism and Poststructuralism", en *Kierkegaard's International Reception. Tome I: Northern and Western Europe*. Surrey, UK: Ashgate, 2009.

Tarkovski, Andrei. *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp, 1997.

Tarkovski, Andrei. *Martirologio. Diarios*. Salamanca: Sígueme, 2011.

Tarkovski, Andrei. *Atrapad la vida. Lecciones de cine para escultores del tiempo*. Madrid: Errata naturae, 2017.

Tolkien, J.R.R. *Árbol y Hoja y el poema Mitopoeia*. Barcelona: Minotauro, 2002.

Tsakiri, Vasiliki. *Kierkegaard: Anxiety, Repetition and Contemporaneity*. New York: Palgrave Macmillan, 2006.

Wahl, Jean. *The Philosopher's Way*. New York: Oxford University Press, 1948.

Wahl, Jean. *Transcendence and the Concrete. Selected Writings*. Edited with introduction by Alan D. Schrift and Ian Alexander. New York: Fordham University Press, 2017.

Walther, Bo Kampmann, "Questioning the Moment: Reflections on a Strange Figure (or a Moving Image)", *Kierkegaard Studies. Yearbook 2001*, Niels Jørgen Cappelørn, Hermann Deuser and Jon Stewart, Christian Fink Tolstrup. Walterde Gruyter: Berlin, 2001, 234-246.

Wartenberg, Thomas E., "On the possibility of Cinematic Philosophy" en Greg Tuck and Harvi Carel (eds.) *New Takes in Film-Philosophy*, London: Palgrave. Mac Millan, 2011.

Wartenberg, Thomas E. *Thinking on Screen. Film as Philosophy*. London: Routledge. 2007, Kindle Iphone 6plus

Wenders, Wim. *El acto de ver. Textos y conversaciones*. Barcelona: Paidós, 1992.

REFERENCIAS FÍLMICAS:

Allen, Woody (dir.) *La rosa púrpura del Cairo* (*The Purple Rose of Cairo*), MGM:EEUUA, 1985.

Allen, Woody (dir.) *Magia a la luz de la luna* (*Magic in the Moonlight*) EEUUA: Sony Picture Classics, 2014.

Aronofsky, Darren (dir.) *Réquiem por un sueño* (*Requiem for a dream*). EEUUAA: Artisan Entertainment, 2000.

Coppola, Sofia (dir.) *Perdidos en Tokio* (*Lost in Translation*). Japón-EEUUAA: Focus Features, 2003.

Girard, François (dir.) *El violín rojo* (*Le violon rouge*), Canadá: New Line International-Channel Four Films-Telefilm Canada y Sony Classical, 1998.

González Iñárritu, Alejandro (dir.) *Amores Perros*. México: Altavista Films-Zeta Film, 2000.

González Iñárritu, Alejandro (dir.) *Babel*. EEUUAA-México-Japón-Marruecos: Central Films-Media Rights Capital, 2006.

González Iñárritu, Alejandro (dir.) *21 Gramos* (*21 Grams*). México-EEUUAA: Focus Features, 2003.

Greengrass, Paul (dir.) *Jason Bourne*. EEUUAA: Universal Pictures, 2016.

Kieslowski, Krzysztof (dir.) *Tres colores: azul* (*Trois Couleurs: Bleu*). Francia-Polonia: MK2 Productions et. Al., 1993.

Schreiber, Liev (dir.) *Una vida iluminada* (*Everything is illuminated*) EEUUA: Warner Independent Films, 2005.

Silberling, Brad (dir.), *Un ángel enamorado* (*City of angels*), EEUUAA: 1998.

Stone, Oliver (dir.), *Un domingo cualquiera* (*Any Given Sunday*). EEUUAA: Warner Bros, 1999.

Wenders, Wim (dir.), *Las alas del deseo* (*Der Himmel über Berlin*), Alemania-Francia: Westdeutscher Rundfunk-MGM, 1987.

*Terminado de imprimir en el mes de abril del 2018
por IF Press, Roma (Italy)*