

"conocer para crear"



Sentidos

REVISTA DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA



Akira Kurosawa

Ingmar Bergman



Universidad Michoacana

Dr. Salvador Jara Guerrero
Rector
Dr. José Egberto Bedolla Becerril
Secretario General
Dr. José Gerardo Tinoco Ruiz
Secretario Académico
M. en D. Carlos Salvador Rodríguez Camarena
Secretario Administrativo
Mtro. Teodoro Barajas Rodríguez
**Secretario de Difusión Cultural
y Extensión Universitaria**
C.P. Horacio Guillermo Díaz Mora
Tesorero General
Dr. Luis Manuel Villaseñor Cendejas
Coord. de la Investigación Científica

Consejo Editorial Sentidos

Dra. Ana Cristina Ramírez Barreto
Dr. Víctor Manuel Pineda Santoyo
Dr. Eduardo González Di Pierro
Lic. Raúl Garcés Noblecía

Sentidos

Lic. Mario Alberto Cortez Rodríguez
Coordinador
Gustavo García Robles
Diseño
Omar Gonzalo Color Vázquez
Olga Libia Santana
Formación
Cristina Barragán Hernández
Sergio Hilario González
Asistentes Editoriales
Cristóbal Hernán Velázquez Cortés
Roberto Alonso Conejo Carreón
Froilan Moore Ambriz
Servicio Social

Facultad de Filosofía

Dr. José Jaime Vieyra García
Director
Lic. Elena María Mejía Paniagua
Secretaria Académica
C.P. Teresa Ruiz Martínez
Secretaria Administrativa
Dra. Ana Cristina Ramírez Barreto
Coordinadora de Posgrado
Dr. Juan Álvarez-Cienfuegos Fidalgo
Dr. Oliver Kozlarek
Coordinadores de Publicaciones
Lic. Esperanza Fernández
Coordinadora Editorial

Correspondencia dirigida al coordinador de la Revista *Sentidos* de la Facultad de Filosofía "Samuel Ramos", Francisco J. Mújica s/n, Cd. Universitaria, Morelia, Mich., CP. 58030, México. Tel. (443) 327 17 99 y tel.-fax. (443) 327 17 98.

Internet: <http://www.ramos.filos.umich.mx> E-mail: la.revista.sentidos@gmail.com

ÍNDICE

Introducción	3
Ingmar Bergman o de la caverna de la condición humana Carlos Alberto Girón Lozano	5
El rostro en la <i>persona</i> de Ingmar Bergman César A. Martínez Huerta	17
La idea de la felicidad en <i>Fanny y Alexander</i> Janeth Martínez Salazar	26
Las preguntas de Akira Kurosawa Atenas Arcelia Colchado Álvarez	34
Akira Kurosawa como pantalla del pensamiento oriental Josué García Chávez	41
El artista y su obra desde <i>Los sueños</i> de Akira Kurosawa Claudia Guízar Vargas	45
La noción del <i>pólemos</i> en Kurosawa Gerardo Morales Martínez	50
Vivir y morir en Kurosawa José Márquez Tolentino	55
El cine y la potencia creadora de lo falso (aproximación a la filosofía del cine de Gilles Deleuze) Juan Cruz Cuamba	60

INTRODUCCIÓN

Este número de Sentidos se dedica enteramente al cine, uno de los fenómenos culturales más importantes de la época contemporánea. Los filósofos no podemos ignorar la capacidad inaudita del cine de construir mundos y hacerlos viables en ese medio abstracto y realista que es la luz. En efecto, los filmes ofrecen y muestran posibilidades perceptuales, afectivas, históricas, existenciales, éticas y epistemológicas que recogen, sintetizan y proyectan las virtudes de las artes previas, introduciendo a su vez nuevos caminos para cada una de ellas. Pero el cine no es sólo una de las nuevas artes modernas, sino que también es un medio de entretenimiento y propaganda que día con día las poblaciones urbanas del planeta consumen. Su importancia, entonces, no es sólo estética sino también sociológica, política y en última instancia metafísica, por cuanto permite poner en cuestión las perspectivas mediante las cuales los seres humanos accedemos, habitamos y valoramos el mundo. De este modo, el cine constituye a la vez el veneno y el remedio de nuestra época: instrumento de enajenación de las masas e instancia de resistencia frente a la enajenación. En sus poco más de cien años de vida la batalla no se ha decidido por alguno de los bandos y quizá, como todo lo humano, no tenga otro final que el de la especie.

Siguiendo la política de nuestra revista de publicar trabajos de fin de cursos y ponencias en eventos académicos de miembros de nuestra facultad, presentamos varios ensayos elaborados en los talleres de apreciación cinematográfica *La condición humana en el cine de Ingmar Bergman* y *Las preguntas de Akira Kurosawa*, así como un ensayo elaborado para el seminario sobre la filosofía del cine de Gilles Deleuze. Con este número dejamos constancia de la relación intempestiva del trabajo académico de la Facultad de Filosofía con los fenómenos de nuestro tiempo. Esperamos que estos escritos orienten el visionado o re-visionado de las obras a las que se refieren.

INGMAR BERGMAN





www.google.com.mx/ciclodocineespejo.blogspot.com

INGMAR BERGMAN

O DE LA CAVERNA DE LA CONDICIÓN HUMANA

Carlos Alberto Girón Lozano

Cuando sentimos un film, nos preparamos conscientemente para la ilusión.
Ingmar Bergman

No resulta del todo original comparar la descripción de la caverna platónica descrita en *La República* con una sala de cine. No obstante, queremos retomar aquí esta cercanía para

hacer una propuesta de lectura del trabajo de uno de los más grandes directores de cine de nuestra época: Ingmar Bergman. Para ello asumimos una de las hipótesis que plantea Juan Miguel Company, a sa-

ber, que uno de los “objetivos” fundamentales de las películas del director sueco es la exploración de la condición humana en abstracto (Company, 2007, pp. 13 y 32). Asimismo, no puede quedar de lado la inne-

gable presencia de elementos existencialistas en las películas de Bergman. De aquí que todos estos elementos se conjunten para establecer un enunciado fundamental: las obras de Ingmar Bergman constituyen una íntima exploración de la condición humana que, desde los “grilletes” de la butaca, nos invita a preguntarnos por el sentido de la propia existencia.

Para esclarecer este enunciado que busca servir de orientación para enfrentar el universo bergmaniano partiremos de una breve disertación en torno a la analogía de la caverna platónica con la sala de cine. Las similitudes, más allá de la estructura de la caverna y la sala, conectarán con la pregunta por aquellos “charlatanes” –como los nombra Platón– que portan los objetos y juegan con las sombras. En un segundo momento se abordará el tema del sujeto creador o del realizador, es decir, de Bergman como artista. Finalmente, nos enfrentaremos a algunas de las preguntas y de los temas planteados y explorados por el director en sus películas. De esta manera se busca brindar una perspectiva que parta de sólidos sustentos teóricos sin olvidarse de que, a final de cuentas, el cine es la posibilidad de poner ante los ojos de los demás la mirada (perspectiva) de un sujeto que es con quien se dialoga de manera directa.

El hombre, los grilletes y el cinematógrafo

Platón, en el libro séptimo de *La República*, describe lo siguiente:

Imagina un antro subterráneo que tiene a todo lo largo una abertura que deja libre a la luz el paso, y, en ese antro, unos hombres encadenados desde su infancia, de suerte que no puedan cambiar de lugar ni volver la cabeza, por causa de las cadenas que les sujetan las piernas y el cuello, pudiendo solamente ver los objetos que tengan delante. A su espalda, a cierta distancia y a cierta altura, hay un fuego cuyo fulgor les alumbraba, y entre ese fuego y los cautivos se halla un camino escarpado. A lo largo de ese camino, imagina un muro semejante a esas vallas que los charlatanes ponen entre ellos y los espectadores, para ocultar a éstos el juego y los secretos trucos de las maravillas que les muestran [...] Figúrate unos hombres que pasan a lo largo de ese muro, portando objetos de todas clases, figuras de hombres y de animales de madera o de piedra, de suerte que todo ello se aparezca por encima del muro. [...] Finalmente, no creerían que existiese nada real fuera del las sombras (Platón, 2000, pp. 551-552).

La estructura de este antro subterráneo o caverna tiene una semejanza innegable con la estructura de una sala de cine: un cuarto oscuro con una pantalla frente a nosotros que proyecta una luz con imágenes desde nuestras espaldas.



Nada ganaríamos con ver hacia atrás en dirección del proyector, pues el foco de atención está en las imágenes en movimiento proyectadas frente a nosotros, por lo que, en cierta medida, estamos obligados a mantenernos con la mirada hacia el frente. No obstante, hay una diferencia fundamental entre la caverna platónica y la sala de cine, a saber, que en la primera los espectadores no lo son por libre elección, mientras que en la segunda quien se encadena a la butaca, por decirlo de alguna manera, es porque así lo ha decidido.

En efecto, los encadenados de la caverna platónica son expuestos a la ilusión de las sombras, mientras que los espectadores del cine se exponen libremente a los mundos que son creados y proyectados para ellos. Aquí encontramos un par de temas que deben ser resaltados para profundizar en las similitudes entre caverna y sala más allá de los elementos formales ya destacados. Por un lado, no debemos olvidar la frase que abre el libro séptimo de *La República*: “Representate ahora el estado de la naturaleza humana respecto de la ciencia y de la ignorancia” (Platón, 2000, p. 551). La caverna es por ello una alegoría que busca ilustrar esta *naturaleza* humana y su consecuencia en terrenos epistemológicos: lo que percibimos son sólo pálidas sombras de lo real. La sala de cine es una imagen del mismo problema epistemológico, es decir, se mantiene el hecho de que se acude a la proyección de una representación que tiene inevitablemente una distancia con lo real pero, a diferencia de los encadenados, a la sala se acude libremente. En esta diferencia pasamos de una naturaleza a una condición y damos un salto de Platón a Sartre.

La noción de *naturaleza humana* implica la asunción de que existe una esencia universal para la humanidad que precede a la existencia concreta de los sujetos humanos, mientras que la noción de *condición* refiere al “conjunto de los límites a priori que bosquejan su situación fundamental en el universo” (Sartre, 2003, p. 33). Estos es, que si bien se tienen unos límites que sitúan a

lo humano de una determinada manera, éstos no son nada si no son vividos, es decir, llevados a la existencia por un sujeto. Asumiendo entonces el discurso sartreano para hacer una contraposición con Platón, diremos que mientras en la caverna encontramos una naturaleza que determina de antemano lo que se puede experimentar, en la sala de cine lo que tenemos es una libre disposición a enfrenar o experimentar los productos de la ilusión. En otras palabras, tanto la caverna como la sala de cine son ya alegorías de la condición humana: una es reflejo de una concepción que asume la existencia de una naturaleza y la otra introduce en la misma estructura el elemento de la libertad dando paso a una noción que prefiere el concepto de condición al de naturaleza.

El cine constituye una experiencia en la que nos disponemos para el engaño. Entrar en una sala es ponerse los “grilletes” de la butaca para ser libremente engañado por el espectáculo de luces y sombras. Este acto habla de un elemento de la condición humana que será resaltado en los films de Bergman: la proclividad a la imaginación y a fascinarse con sus productos. Pero antes de llegar a este punto no debemos perder de vista que el hecho de marcar una diferencia entre la sala y la caverna no anula el problema ontológico-epistemológico de lo real que Platón plantea. En efecto, la diferencia se produce en la medida en que se introduce la pregunta: ¿y qué pasa si queremos ser engañados? Con ello se ponen sobre la mesa los temas de la voluntad y la libertad, pero no se responde a otros cuestionamientos como el de qué se puede conocer realmente y cuál es el estatuto ontológico de lo que se nos presenta en la pantalla.

No pretendemos aquí abordar la problemática en torno a la pregunta por lo real, sin embargo no debe perderse de vista que está presente desde el momento mismo en que se asume la tarea de pensar el cine. En otras palabras, abordar desde la filosofía una producción cinematográfica implica ya elaborar un discurso en torno a una ficción, a una construcción, discursiva también que,

por ese simple hecho, se distancia de lo real —o de lo Real dependiendo de las preferencias y orientaciones filosóficas. El filósofo se encadena en la butaca y se dispone a contemplar la ilusión que se proyecta, su intelecto y su pluma responderán al discurso (re)presentado: me he dejado engañar y he aquí mi respuesta.¹

El cine como experiencia constituye una analogía de la condición humana que asume sus límites y decide libremente enfrentar una ilusión, un engaño. Pero, ¿qué es lo que nos dice esta construcción, este discurso que se proyecta en la pan-

talla? Esta pregunta nos pone en la situación del que aun con los “grilletes” de la butaca gira para observar al cinematógrafo y se pregunta por lo que hay detrás. Es decir, de aquel que se pregunta por quién ha armado lo que vemos, lo que proyecta esa linterna mágica. Este interrogante nos pone en la línea de la pregunta por el sentido del cine, por el sentido del discurso configurado y proyectado ante nosotros.

Para Roland Barthes “*Discursus* es, originalmente, la acción de correr aquí y allá, son idas y venidas, ‘andanzas’, ‘intrigas’” (Barthes, 2001, p. 13).

Siguiendo esta noción podemos decir que lo que vemos en la pantalla son andanza e intrigas producto de lo que alguien nos ha querido mostrar: idas y venidas que un sujeto ha querido que sean vistas. El cinematógrafo se convierte entonces en un ojo capaz de mostrarnos lo que otro ha visto, pero no de manera arbitraria y azarosa, sino que es un ojo que decide lo que vemos al querernos mostrar algo en particular. El sentido del cine implica entonces un trabajo de ensamblaje de una historia que destaque esto o aquello, es una tarea que busca “presentar no sólo una narración *lógicamente coordinada* sino *con el máximo de emoción y poder estimulante*” (Eisenstein, 2003).

En efecto, si ese ojo que representa el cinematógrafo quiere que lo proyectado sea visto, debe cuidar la forma en la que lo muestra. De esta manera tenemos la combinación de forma y contenido que debe ser decidida por un sujeto que no es sino aquel que se expresa a través del proyector: el director. Decidir entrar a una sala de cine y disponerse al engaño es una experiencia que refleja otro elemento de la condición humana: la disposición al diálogo. Dialogar con el director es atender a su discurso, a lo que quiere mostrarnos, dejarnos conmovir y dirigirnos con él hacia ese mundo que nos propone y plantea. El director

Ingmar Bergman: sujeto y artista

Ingmar Bergman nace en Uppsala Suecia en 1918. Este simple dato nos habla del contexto histórico en el que se desarrolla, a saber, justo entre las dos grandes guerras; lo cual sin duda marcará sus producciones, si bien en su obra no hay un posicionamiento político claro. Otro elemento biográfico clave es el hecho de que ser hijo de un pastor protestante, aunado al carácter dominante de su madre, hicieron del ambiente familiar uno en el que la disciplina y los valores religiosos resultaban fundamentales. De aquí que Bergman desarrollara una estrecha relación con su hermana Margareta con quien jugaba con un teatro de marionetas hecho por ellos mismos y con una linterna mágica para proyectar pequeñas historias, ambos modos de expresarse y escapar a una realidad no siempre amable.

Realizó sus estudios en literatura e historia del arte en la Universidad de Estocolmo y obtuvo el grado con un trabajo sobre Strindberg, dramaturgo de gran influencia en la obra del cineasta. La cercanía y gusto de Bergman con el teatro se manifestarán en la extraordinaria dirección escénica que logra en cada uno de sus films. De hecho, aunque deja la dirección del teatro universitario en 1942 para aceptar la oferta de la Svensk Filmindustri en el departamento de guiones, nunca deja de lado su vocación teatral dándose el tiempo para montar obras de Ibsen, Strindberg y Shakespeare, entre otros, entre los periodos de rodaje de sus películas.



www.google.com.mx/scalistoblogspot.com

es ese “charlatán” platónico que nos esconde los medios con los cuales fabrica el mágico producto de su linterna y es a quien hay que hacer presente para iniciar el diálogo.

Esta es una forma de abordar la pregunta por el sujeto creador. Es decir, ante la pregunta de con quién dialogo en la sala de cine, se puede acudir a su biografía, al contexto de su desarrollo personal en busca de algunas pistas. Sin duda en esta vía toparemos con el tema de la autonomía de la obra de arte, esto es, la postura que plantea que la obra se vuelve independiente del autor, de manera que buscar una relación entre la vida de éste y el sentido de aquélla constituye una búsqueda que resultará infructuosa. En el caso del cine encontraremos esta misma dificultad, pues aunque una obra de arte goza del privilegio de decir mucho más de lo que su autor pudo haberse propuesto en un inicio, aquí se trata de atender a lo que ese ojo del proyector quiere mostrarnos –atender a la intención explícita– para de ahí derivar una respuesta. Lo que se puede decir a partir de lo que ha propuesto un autor en un

inicio constituye aquello que desborda a la obra, lo que va más allá de lo mostrado pero desde esto mismo.

Una segunda manera de abordar la pregunta acerca de quién es aquel con quien se dialoga se da precisamente a través de la obra creada. De esta manera pasamos de un enfoque que interroga al sujeto como persona individual que cuenta con una historia particular, a uno que acude al sujeto como creador al interrogar su obra, lo producido. La producción cinematográfica de Bergman es amplia y compleja pero, para efectos prácticos, adoptaremos la clasificación que propone Jordi Puigdomènech en su libro *Ingmar Bergman. El último existencialista* (Puigdomènech, 2007, pp. 46-48). Divide la producción del sueco en cinco periodos:

1. Obras de juventud (1945-1948). En donde encontramos: *Crisis*, *Llueve sobre nuestro amor*, *Barco hacia la India*, *Música en la oscuridad* y *Ciudad portuaria*.
2. Obras de contenido psicológico (1948-1955). Aquí tenemos: *Prisión*, *La sed*, *Hacia la*

alegría, Juegos de verano, Tres mujeres, Un verano con Mónica, Noche de circo, Una lección de amor, Sueños y, finalmente, *Sonrisas de una noche de verano*.

3. Obras de contenido simbólico (1956-1963). Este periodo abre con una obra maestra como *El séptimo sello* y continua con *Fresas salvajes, En el umbral de la vida, El rostro, El manantial de la doncella, El ojo del diablo, Como en un espejo, Los comulgantes* y *El silencio*.

4. Obras de expresión crítica (1964-1980). *¡Esas mujeres!, Persona, La hora del lobo, La vergüenza, Pasión, El rito, La carcoma, Gritos y susurros, Secretos de un matrimonio, La flauta mágica, Cara a cara, El huevo de la serpiente, Sonta de otoño* y *De la vida de las marionetas*.

5. Obras de reconstrucción genealógica (1981-1999). Este último periodo se abre con una obra monumental que sería su última gran producción cinematográfica, *Fanny y Alexander*, para continuar con *Después del ensayo, El rostro de Karin, Las mejores intenciones* (novela-guion), *Conversaciones íntimas* (novela-guion llevada al cine por su compañera Liv Ullman), *En presencia de un clown* (novela-guion) e *Infel* (guion llevado al cine por Liv Ullman en el 2000).

¿Qué nos dicen estos cinco periodos? Partiendo del periodo de obras de juventud, habría que decir que si bien se trata de adaptaciones de obras de teatro y novelas, que nos muestran a un Bergman expresándose a través de lo que otros han escrito, ya se encuentran aquí elementos que marcarán un estilo propio, así como preocupaciones y temáticas que se repetirán, variándose, a lo largo de su obra. En *Música en la oscuridad* (*Musik i mörker*, 1947), adaptación de Dagmar Edqvist de su novela homónima, se destaca ya el empleo del primer plano y la toma de detalle de los rostros para captar la expresividad de los personajes. El trabajo actoral de Mai Zetterling (con quien ya había trabajado en *Tortura*, el primer guion de Bergman llevado al cine por Alf Sjöberg) y de Birger Malmsten son destacables, y es que desde un inicio Bergman muestra que su cercanía con el teatro le ha dado una notable capacidad en la dirección actoral.

Por otro lado, encontramos desde este momento temprano temáticas fundamentales en su futuro desarrollo: lo difícil de las relaciones interpersonales, los límites en los que lo humano y lo inhumano se encuentran, los cuestionamientos en

<http://www.blogdecine.com/fichas/ramas/musica-cn-la-oscuridad>



torno a la existencia de Dios y los dilemas existenciales producidos por una experiencia cercana a la muerte. En efecto, en *Música en la oscuridad*, ya encontramos las dificultades de las relaciones interpersonales en el cambio de opinión de la prometida de Bengt ante la nueva situación de éste: la ceguera. Esta desafortunada circunstancia nos hace ver cómo el personaje principal se enfrenta al abuso, la desesperación y el abandono, lo que le lleva a cuestionar en varias ocasiones la existencia de un plan divino. Un momento clave se presenta cuando Bengt, al ser golpeado, agradece el gesto porque eso le ha hecho sentir que es tratado como un ser humano cualquiera, situación que tiene gran poder expresivo y conmovedor.

Prisión (Fängelse, 1948) constituye la primera película basada en una historia de Bergman (*Una historia auténtica*) llevada al cine por él mismo. En este periodo se destaca la trilogía del verano (*Sommarlek* 1950, *Sommaren med Monika* 1952, *Sommarmattens Leende* 1955) en donde gracias a la actuación de Harriet Andersson en *Un verano con Mónica* y la gran acogida que dio la crítica y el público a *Sonrisas de una noche de verano*, Bergman se hace de un nombre importante en la industria cinematográfica. Es en este periodo donde podemos comenzar a ver a un Bergman más autónomo, como lo expresa Puigdomènech:

El rodaje de *Prisión* supone un punto de inflexión en la filmografía de Bergman. Partiendo de un planteamiento similar al de películas anteriores —la pasión como móvil de la existencia, la reivindicación de lo singular, del individuo, frente a lo absoluto—, abre un periodo de reflexión acerca de cuestiones que hasta entonces apenas habían sido esbozadas: el problema del mal, el misterio del nacimiento y de la muerte, la condición humana, el sentido de la vida, la existencia de Dios... Y lo hace, además, asumiendo un control sobre el proceso de producción del que hasta entonces había carecido, lo que confiere a su obra un carácter más autoral (Puigdomènech, 2007, p. 54).

Estos problemas se desarrollarán de manera magistral —ya con un Bergman gozando de

un mejor presupuesto y mayor autonomía— en tres films del siguiente periodo, a saber, la emblemática *El séptimo sello (Det sjunde inseglet, 1956)*, *Fresas salvajes (Smultronstället, 1957)* y *El manantial de la doncella (Junfrukällan, 1958)*. Tanto en el *Séptimo sello* como en *El manantial de la doncella* encontramos un elemento particular de intertextualidad que vuelve muy interesante su construcción. La primera construye su historia a partir de murales medievales que representan la danza de la muerte, mientras que la segunda lo hace desde una leyenda tradicional en torno al nacimiento de un manantial en el lugar de la muerte de una doncella. Esto nos habla de un interesante proceso en el que el director dialoga con elementos de su experiencia cotidiana (visita cuando niño los murales y participa de su cultura a través de una cancioncilla que cuenta una leyenda) para expresar a través de otra forma artística sus propias inquietudes. Sirva este elemento para recordarnos que el hecho de interrogar a la obra de un sujeto no anula en ningún momento la voz de ese sujeto creativo y creador como persona o individuo.

En efecto, un elemento recurrente señalado por diversos comentaristas es que Bergman parece estar siempre presente en sus films, que siempre hay en sus películas un personaje que no es sino un *alter ego* del director. Ahora bien, esto puede presentarse de diversas maneras, y una de las más interesantes es cuando Bergman nos muestra el papel del artista. En efecto, la figura del artista aparecerá constantemente como aquella que tiene la capacidad de ver más allá de lo que se presenta —como es el caso del marido en el matrimonio de artistas en *El séptimo sello*. El artista es un amplio testigo del mundo, un testigo normalmente incomprendido y vilipendiado en la medida en que su visión no es la visión que se adecua a lo “normal”. Se ha visto en este elemento una proyección del ambiente familiar de Bergman en su infancia, pero lejos de una interpretación psicológica hay que conservar la

pregunta subyacente a una exploración de este tipo, es decir, que la construcción de un *alter ego* en los films supone una exploración orientada por una pregunta: ¿quién soy?

En este sentido, *Fresas salvajes* constituye un luminoso film que muestra un extraordinario paralelo entre el viaje del profesor Borg (magistralmente interpretado por el también director Victor Sjöström) para recibir el doctorado *honoris causa* y un viaje interior que le lleva al encuentro consigo mismo, a su autorreconocimiento. El manejo de la temporalidad es notable en este film, pues el juego de pasado y presente combinado con una dimensión onírica que en ocasiones hace las veces de futuro, nos presenta un gran panorama de lo que ha sido la vida de un individuo y la necesidad que tiene de (re) encontrarse consigo mismo y con quienes le rodean. Todo esto sin perder la oportunidad de introducir una discusión en torno a la existencia de Dios que queda sellada con un hermoso poema que pone sobre la mesa una posibilidad de respuesta al problema de la trascendencia: el amor. El poema es el siguiente:

¿Dónde está ese amigo, al que busco en todas partes? Al clarear el día mi anhelo es más intenso. Cae la noche oscura y aún no hay rastro de él. ¡Aunque arda mi corazón! Pero ahí están las señales dondequiera que una fuerza surja, donde exista el perfume de una flor, en los campos por donde el viento sople. En el suspiro que exhalo en el aire que respiro su caridad está presente. Escucho su voz en el susurro de la brisa de verano (Smultronstället, 1957).

Ante esto el escéptico de la mesa responde: no está mal para un poema de amor. Pero, ¿qué tipo de amor? De lo que no queda duda es de que una de las principales problemáticas bergmanianas está en la búsqueda de ese gran otro y, al mismo tiempo, en la dificultad que se tiene de encontrarse con ese otro concreto que camina y respira a nuestro lado. El amor en sus distintas facetas o modalidades es un tema central en las películas de Bergman en la medida

en que una pregunta que desencadena un viaje personal siempre deriva en la relación con los otros o con el otro. En su cuarta etapa podemos encontrar un sólido desarrollo de la temática de la constitución de la propia subjetividad (la relación de uno con uno mismo como otro) en un film como *Persona* (*Persona*, 1966), y las diferentes posibilidades de relación y construcción de una vida en conjunto —ya sea en comunidad o en pareja— en títulos como *La vergüenza* (*Skaammen*, 1968), *Gritos y susurros* (*Viskningar och rop*, 1972), *Secretos de un matrimonio* (*Scener ur ett äktenskap*, 1973) y *El huevo de la serpiente* (*The serpent's egg*, 1977).

Fue precisamente esa dificultad de los encuentros con los otros lo que llevó a Bergman a salir de su país para refugiarse en Alemania durante algunos años (por un supuesto problema de evasión de impuestos) y que dio como resultado la producción de *El huevo de la serpiente*. En este film Bergman nos muestra cómo se va dando la gestación del movimiento nazi, aunque en ningún momento el director se decide a mostrar una posición definida en torno al fenómeno político concreto, sino que, en concordancia con la mencionada hipótesis de Company, Bergman aprovecha la situación para mostrar una posibilidad más de lo humano: lo inhumano, al realizar una reflexión en torno a la condición humana en general.

La temática de la guerra y los cambios que produce en las relaciones humanas es abordada de manera aún más general en *La vergüenza*, film en el que se conjuntan también otros dos temas predilectos de Bergman: el papel del artista y la relación de pareja. Este último encuentra una de sus máximas expresiones en *Secretos de un matrimonio* (que tampoco escapa a una interpretación que busca reflejos de la vida personal de Bergman y sus múltiples matrimonios). La misma temática es tratada en *Persona*, mostrando los conflictos internos que pueden generarse en un individuo, y en *De la vida de las marionetas* (*Aus dem Leben der Marionetten*, 1980), también producida durante su estancia

en Alemania. Aunque en este caso se trata de un conflicto generado entre la expresión de la individualidad y las exigencias de la colectividad.

No obstante, es en el quinto periodo donde me detendré un poco más para reflexionar en torno a las temáticas y problemas que plantea Bergman en sus películas. En este periodo, que es calificado como de reconstrucción genealógica, encontramos la obra maestra *Fanny y Alexander* (*Fanny och Alexander*, 1982) en la que Bergman recapitula las temáticas tratadas a lo largo de su vida de artista en un contexto que puede vincularse claramente con el de su infancia; es decir, sujeto y artista se reúnen en la pantalla de manera clara. Alexander es, en cierta medida, Bergman: el testigo infantil de lo que acontece en el mundo de los adultos, capaz de escapar gracias a la imaginación y capaz de ver lo que otros no ven. Sin embargo, la edad de Alexander no le impide enfrentarse a problemas como el de la mentira, el mal y la existencia de Dios. Además un personaje como el obispo parecer ser fiel reflejo del padre de Bergman. Pero detengámonos más en algunos elementos de esta película.

En la caverna de la condición humana se fabrican mundos, pero en compañía

La experiencia de adentrarse en una sala de cine constituye, como hemos dicho, una analogía de la condición humana. Sentarse en la butaca y disponerse a presenciar una historia construida desde el ámbito de la ficción, es disponerse al engaño para dialogar con ese otro que, valiéndose de esa extensión de la mirada que es la cámara, quiere mostrarnos algo. La pregunta de lo que es posible conocer se transforma entonces en la de qué me puede dar a conocer una ficción, en este caso una película.

En este quinto periodo de la producción de Bergman encontramos un momento en el que el director parece reflexionar sobre su vida personal y su trayectoria artística en un mismo film:

Fanny y Alexander. Nos extiende una invitación a sentarnos, ponernos los grilletes de la butaca y acompañar al director en su propio viaje de autoexploración. Dentro de esta recapitulación Puigdomènech destaca seis grandes temas (Puigdomènech, 2007, pp. 14-16): 1) la existencia de Dios; 2) el luteranismo; 3) el ser humano y la muerte; 4) exaltación de la juventud; 5) la mujer y su rol en la sociedad; 6) el valor de lo sencillo.

He hablado ya de la constante presencia de cuestionamientos en torno a la existencia de Dios, encontrando sus puntos máximos de expresión en títulos como *El séptimo sello* y *El manantial de la doncella*. El tema del luteranismo se refiere al problema del mal como un elemento que dificulta la justificación racional de la existencia de Dios, aunque desde una postura personal nos parece que se sobrevalora la presencia del padre luterano al dar a esa temática el título de luteranismo. Nos parece que el problema del mal se vincula más con la hipótesis de Company, en la medida en que se ponen sobre la mesa y en juego todas las posibilidades de lo humano. En este sentido, aparece el tema de la muerte como esa posibilidad radical y, ante ella, el tema de la angus-

www.google.com.mx/scalisto.blogspot.com





www.google.com.mx/scalaristo.blogspot.com

tia. En general, Bergman tiene una predilección por las situaciones límite en las que lo humano parece verse obligado a mostrar su verdadero rostro, más allá de las máscaras que puedan servirle de refugio, tema este de la máscara y el personaje que también es recurrente en varios diálogos y monólogos dentro de las películas del sueco. La exaltación de la juventud aparece como una posibilidad ante la inminencia de la muerte, aunque parece más recurrente un momento reflexivo de los personajes con respecto a su rol, a lo que se espera de ellos y a sus propias inseguridades que la presencia de personajes que encajen con esta juventud exaltada.

La mujer aparece en el tema de la pareja, en el que parece siempre correr con la mejor suerte, en donde cuenta con más elementos para enfrentar las adversidades —como claramente se muestra en *La vergüenza*, *Secretos de un matrimonio* y *De la vida de las marionetas*, por ejemplo. Mientras que la última de las temáticas es descrita de la siguiente manera: “la fragilidad de la existencia humana obliga al hombre a valorar las cosas sencillas de la vida, ya que los grandes enigmas no

se hallan al alcance de sus facultades de conocimiento” (Puigdomènech, 2007, p. 15). No se puede estar más de acuerdo con esta perspectiva, y abundan ejemplos en la obra de Bergman: la reunión en torno a un platón de leche y unas fresas en *El séptimo sello*, la escena del reencuentro con sus padres del profesor Brog en *Fresas salvajes*, las escenas familiares en *Fanny y Alexander* y, de manera paradigmática, la secuencia final de *Gritos y susurros* que culmina llamando felicidad a un momento sencillo como la convivencia con sus hermanas y la enfermera en el columpio, esa es la manera de apagar los gritos y susurros.

No obstante, nos parece que Puigdomènech pasa de largo temas que resultan también fundamentales: la dificultad de las relaciones interpersonales, el tema de la personalidad como constante cambio de máscaras y la reflexión en torno al papel del arte y del artista. Estos elementos son abordados en el texto de Puigdomènech pero no nos parece que se destaquen lo suficiente y, de hecho, al abordar los presupuestos filosóficos de Bergman y centrarse en la influencia del existencialismo, prácticamente se olvida del elemento del otro y de la función de Bergman como artista. En este sentido, conviene detenerse brevemente en unas líneas extraídas de *Fanny y Alexander* para desentrañar la importancia de estos elementos:

Mi único talento, si se puede llamar así, en mi caso es que yo amo este pequeño mundo dentro de las gruesas paredes de este lugar. Y me encariñé con la gente que trabaja en este pequeño mundo. Afuera está el gran mundo. Y algunas veces el pequeño mundo sucede en consecuencia grande para que podamos entenderlo mejor. O tal vez a la gente que viene aquí le damos la oportunidad de olvidarse por un momento, por un corto tiempo, por muy poco tiempo, del duro mundo de allá afuera. Nuestro teatro es un pequeño cuarto de guiones, rutina, cuidado y amor (*Fanny och Alexander*, 1982).

Este fragmento del discurso que da el padre de Alexander a todos los que laboran en el teatro familiar (desde aquí puede verse la proyección



www.google.com/cineclub-orbital.blogspot.com

de las afinidades y preferencias de Bergman en la película), sostenido mientras se muestra un primer plano de su rostro dando una muestra de uno de los elementos predilectos del director, presenta una idea fundamental: la escisión entre el gran mundo o el mundo Real y el pequeño mundo de la imaginación, el del arte. Las relaciones entre ambos se dan de la siguiente manera: las cosas que acontecen en el mundo Real, el gran mundo, encuentran en el pequeño mundo una caja de resonancia que permite una mejor comprensión del gran mundo. Así, acudir voluntariamente al engaño adquiere una relevancia fundamental para el conocimiento: nos dejamos engañar para comprender mejor lo que pasa en el mundo.

A partir de estas líneas podemos dar una lectura diferente a las interpretaciones constantes que buscan al Bergman de carne y hueso en los personajes y las tramas de sus películas, a saber, que en la medida en que ese sujeto creador sabe y asume que el pequeño mundo que crea permite conocer mejor el gran mundo, sabe también que su autoexploración, que el poner su propia expe-

riencia en la caja de resonancia, es poner en cuestión a la humanidad entera. En otras palabras, la función del arte, y en particular del cine, es la de constituirse como laboratorio de la experiencia humana, responder a la pregunta “¿y qué tal si...?” El cine (quizá resaltando Bergman la teatralidad del cine) permite ver de cerca, hacer un *zoom in* en algún aspecto de lo acontecido en el gran mundo para entenderlo mejor y, al mismo tiempo, plantear posibilidades, mundos alternativos o simplemente dejar la pregunta abierta.

Esto no deja de lado la necesidad humana de distraerse, de olvidar lo que pasa en el gran mundo, y esto es reconocido por Bergman, aunque sabe que la evasión sólo puede durar un breve tiempo. Al final del día tendremos que ponernos frente a los acontecimientos y hacer un esfuerzo humano por comprender: el cine amorosamente elaborado por Bergman es una búsqueda personal de sentido, pero también es una herramienta, una puesta en escena de una pregunta por el sentido que se hace extensiva a todo aquel que tiene la disposición a ser engañado para preguntarse por su propia existencia y comprender(se) mejor.

Como señala Company: “Bergman establece el postulado esencial de que la única verdad del arte está en su mentira” (Company, 2007, p. 74). La verdadera magia de esta linterna llamada cine es que partiendo de una realidad personal se construyen ficciones que, paradójicamente, impactan en otras realidades, en otras personas, marcando el inicio de un nuevo viaje de introspección.

El cine constituye una alegoría de la condición humana, entramos libremente con nuestra ignorancia a ser sujetos de engaño esperando que, gracias a la linterna mágica, salgamos siendo sujetos creativos con respecto a nuestra propia existencia y con respecto al mundo. Claro que no puede dejar de destacarse que esta función encuentra un elemento que la hace más compleja y más interesante en la medida en que no se realiza en soledad: construir mundos y ficciones e incluso acudir a una función de cine son tareas que se realizan al menos entre dos. Por ello Bergman incluye esa despedida amorosa a todos aquellos que laboran en el pequeño mundo, porque sabe que se debe a ellos y que, sin esta colaboración, con todo y las dificultades que esto acarrea, no habría cine. La obra de Bergman constituye una íntima exploración de la condición humana que nos comparte para que, desde nuestra propia condición, nos interroguemos por nuestra existencia tanto individual como colectiva.

Bajo este supuesto no queda sino disponernos de nuevo al engaño para dejarnos alcanzar por el director y sentir el film. Recordemos las palabras extraídas de Strindberg con las que cierra *Fanny*

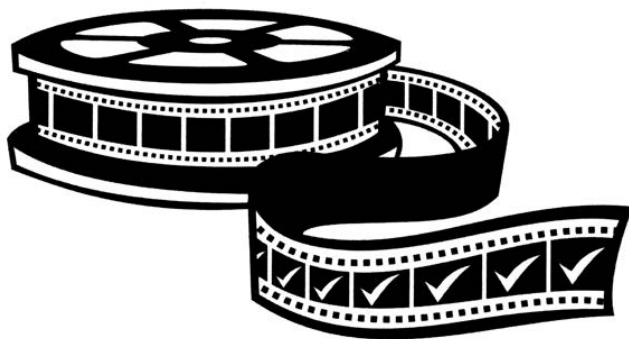
y *Alexander* y también su carrera como director de cine: “Todo puede suceder. Todo es posible y probable. Tiempo y espacio no existen. En el delgado marco de la realidad la imaginación gira, creando nuevos patrones”.

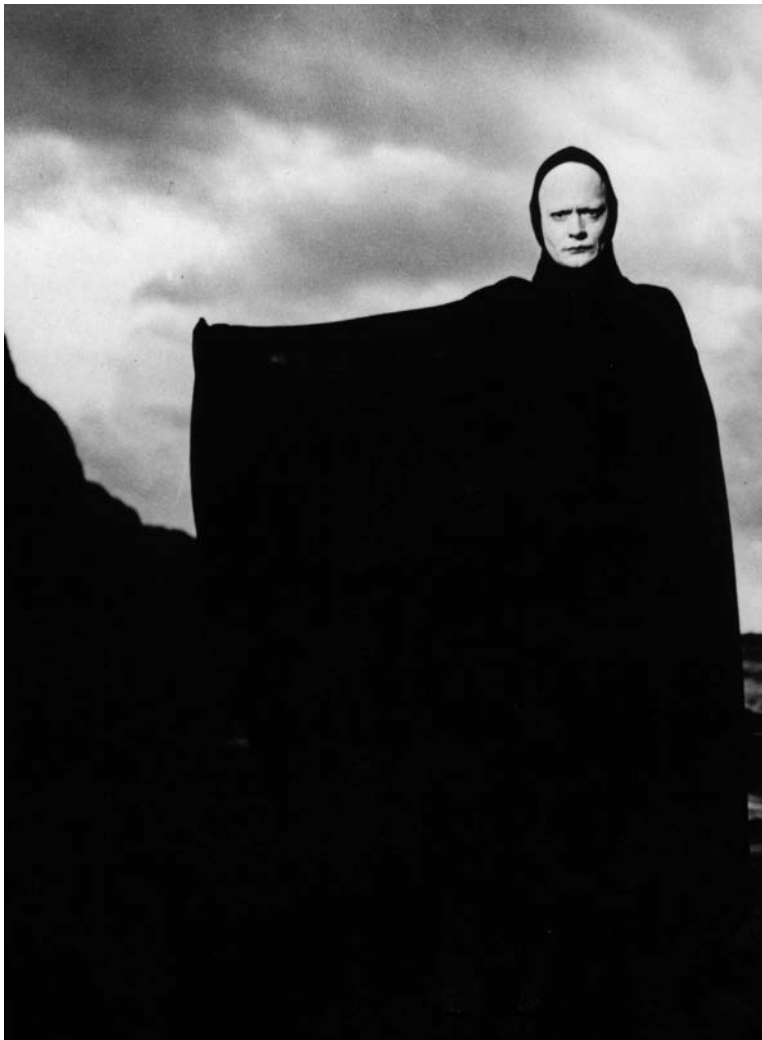
Bibliografía

- Barthes, R. (2001). *Fragmentos de un discurso amoroso*. México: Siglo XXI.
- Biografías y vidas*, (2004). Recuperado el 3 de enero de 2009, de Biografías y vidas: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/bergman.htm>
- Company, J. M. (2007). *Ingmar Bergman*. Madrid: Cátedra.
- Eisenstein, S. (2003). *El sentido del cine*. México: Siglo XXI.
- Maestros del Cine*. (10 de 09 de 2005). Recuperado el 3 de enero de 2009, de Maestros del Cine: <http://www.maestrosdelcine.galeon.com/biobergman.html>
- Platón, (2000). *Diálogos*. México: Porrúa.
- Puigdomènech, J. (2007). *Ingmar Bergman. El último existencialista*. Madrid: Ediciones JC.
- Sartre, J.P. (2003). *El existencialismo es un humanismo*. Buenos Aires: Losada.

Notas

- ¹ Se abre en este punto un mundo de posibilidades de discusión: ¿no es la disposición al diálogo con lo ficcional una sanción que le otorga realidad? ¿La realidad es producto humano o tiene un estatuto ontológico que no depende de la subjetividad? Estas y muchas otras preguntas pueden ser abordadas, pero preferimos enfocarnos aquí al diálogo con la obra de Bergman y no a realizar una disertación en este sentido, aunque resulta importante remarcar y dejar abiertas estas cuestiones para un momento futuro.





www.google.com.mx/ellamentodeportnoy.blogspot.com

El rostro en la *persona* de Ingmar Bergman

César A. Martínez Huerta

Al cine se le puede considerar una manifestación estética plagada de elementos, formas plásticas y sonoras que proyectan todas las facetas primordiales del ser humano. En el caso de Bergman no sólo es el deleite estético y la fruición por la imagen lo esencial en la expresión de múltiples sensaciones, sino la exposición de un modo de ser peculiar del individuo. Ese modo particular de ser es la expresión de lo íntimo y personal del humano, la actitud y la actividad del hombre en su acontecer más esencial y profundo. El modo de ser que se erige en este planteamiento como el más fundamental de la existencia humana es un torbellino que se origina en el rostro e implica la angustia y el *ser-para-la-muerte*. Esto puede parecer una reflexión de la imagen y las formas estéticas en la interioridad y en la subjetividad, pero la profundidad y lo íntimo de la perspectiva de Bergman se remiten a un modo de ser del sujeto que se expresaría de modo completo y efectivo en la intersubjetividad. El ver dentro de sí es manifestar la angustia y sentir al exterior, para otro individuo y, al vernos reflejados en el otro, penetramos en la profundidad de nuestro propio ser. Hay que penetrar, o más bien surcar, el rostro del otro en el que nos reflejamos. Si bien Deleuze reconoce que el filósofo expresa la realidad por

medio de conceptos y el cineasta expresa el ser de la realidad en imágenes, no se trata de llevar a conceptos o ideas la expresión pura de la imagen, de la imagen del rostro que nos arrastra en un torbellino de emociones.

No vamos a abarcar la obra general de Bergman ni la totalidad de los elementos estéticos utilizados sino que nos limitaremos a tratar el remolino de emociones y pensamientos que envuelven a los personajes de Bergman, pues toda su obra es una historia única que trata los problemas y situaciones más drásticas y extremas de la existencia humana, las situaciones límite de la vida. El trabajo de Bergman constituye un nuevo paradigma al intentar reflejar todo el sentir y el patetismo de la vida en el rostro. El rostro es el objeto de la imagen, ya no es el paisaje o el conglomerado de sujetos y objetos, sino el rostro como entidad que muestra lo más crucial de la existencia humana. En el rostro los trazos son los llanos y praderas, la expresión del rostro es como los fenómenos de la naturaleza, el mirar es el fondo del mar y la plenitud de las estrellas. El rostro es el fondo y el principio de las emociones, es el reflejo de la existencia humana en su plenitud. No sólo es la persona en su subjetividad la que se muestra y realiza en el rostro, sino es la persona

que se refleja para otro y se desdobra fusionándose con el otro. El rostro tiene su ser en la exterioridad, en el *cara a cara*, en la yuxtaposición de rostros que se da en el desdoblamiento de personalidades. La persona no es ésta ni aquella, no es ni el rostro ni el mirar, pues no hay en sí unicidad ni distinción del rostro en el “cara a cara”. El rostro es el universal ser-para-otro que puede ser cualquiera. No sería ni un modo de ser del *Dasein* que “es el ser que es cuestión de su ser”, pues el rostro es la generalidad de la angustia que invade a la persona: la persona, de hecho, es un concepto universal. En Bergman el rostro no es el ser-fuera-de-sí de la persona, es el mostrarse de la persona determinada que sufre, se angustia y se desgarran en sí y ante los otros. No hay nada ajeno ni indiferenciado en el rostro que nos presenta, pues es un reflejo de nosotros el que vemos ahí, mas el rostro tiene nombre y “personalidad”, dignidad según la tradición cristiana. Lo que se refleja en el rostro es el valor de la persona, así como su caducidad y angustia. El rostro encarna los valores y los afectos más básicos, como el “no matarás” que Levinas extrae de los mandamientos. El rostro tiene un fundamento ético, pues es el reflejo en imagen de las interrelaciones y de la convivencia.

<http://indiafrommy.com/archives/2010/page/4>



El rostro de la angustia

Las emociones de la persona se muestran en el rostro, en él los sentimientos tienen su expresión y significado más propios. En *Fresas Silvestres* (1957) el protagonista Isak Borg manifiesta todas sus emociones y angustia en el rostro. En el sueño, el desconcierto del personaje al verse a sí mismo en el ataúd, la mano de él mismo lo toma y lo arrastra, desesperadamente el que es el verdadero Isak forcejea para liberarse. Es un sueño pero su rostro refleja angustia y desesperación, confusión, porque es un suceso inexplicable. Esto es algo muy especial, pues todo lo acontecido en un sueño, en el que no hay diálogo, es expresado en mayor medida por el rostro. En el rostro se capta toda la emoción del momento y del suceso, la desesperación y el impacto están contenidos en el rostro. La desesperación, la sorpresa y la angustia tienen su refugio en el rostro. Cuando el doctor Isak sueña que es examinado, que lo desdeñan, sobajan y humillan porque en ese momento está confundido, un sudor frío y una expresión de confusión y agravio se tiende en su cara. Los rostros de los presentes exponen una inconformidad y una seriedad mordaz que pone en más tensión al doctor que recibiría su grado. La expresión del personaje se abre a una multitud de significados que muestran en general una inconformidad, una molestia, lo que las vísceras sienten en ese momento de angustia. Es confusión, pero al mismo tiempo un sentimiento bien determinado, pues la expresión de la cara y la expresión corporal en general muestran algo que puede ser interpretado de diversas maneras, aunque las condiciones de la situación nos muestran un hecho: que el personaje no desea vivir, como cuando es llevado a escenas del pasado que no son gratas. Es el rostro como entidad en su nivel de representación, como sueño y como temporalidad.

La angustia como juicio que nos arrastra al límite de nuestra tolerancia. Así se presentan los personajes de Bergman. En el *Rito*, los prota-



<https://www.google.com/sweden.se>

nistas muestran la desesperación y la intolerancia por ser juzgados. Pero no es la persona la que está juzgando e imprimiendo un castigo moral sobre el otro, es la misma persona la que en su rostro refleja una cierta culpa que tiene que ser expiada, surge desde lo más profundo y oculto de sí mismo. El juez juzga a los actores hasta llevarlos al límite, sobre todo a Thea, quien entra en un pánico y agonía que le hace estallar en gritos y sollozos. Al final, nadie escapa al juicio, es el rito el que, revelando un no-rostro que es el rostro del juicio y de la expresión artístico-ritual, enjuicia y saca la angustia y la culpa al juez Abrahamsson que refleja la cara de la muerte. La máscara encarna la forma más especial de teatralidad, de expresión ritual y trágica que desapareciendo el rostro demuestra la expiación de la culpa y de la persona que es capaz de deslindarse de su subjetividad. Pero el máximo desdoblamiento de la persona es en el caos de la violencia y de la muerte. Cuando en *De la vida de las marionetas* (1980) Peter Egerman entra en pánico y descon-

trol, sólo el grito y la furia emanan de su ser. El rostro se torna en formas inusuales y agresivas, como una fiera cuando ataca a su presa. Para su esposa es inadmisibles que él haya cometido tal locura, su rostro muestra una angustia dolorosa con una inmutabilidad de desconcierto. Así Peter, en la soledad, muestra una expresión patética, desconcertante, impasible, soportando el exilio de la soledad en sí mismo. Sólo con sus recuerdos y sin contacto con el mundo externo se queda en sus pensamientos, dejándonos en la penumbra, no sabemos qué piensa, qué observa y qué siente de su vida ahora en el encierro. El sujeto mira, observa y expresa algo inexpresable, pero nos dice y transmite algo, es el sosiego del destierro de la sociedad.

El sujeto se angustia, su voz se cierra, la persona enmudece y el rostro se convierte en un rostro sin expresión. En el sueño del doctor Isak aparece un ente con un rostro inflamado, deforme, indica que esa realidad no es la común y corriente, que todo tiempo y percepción están desfasados de la regularidad del flujo temporal y de la experiencia. El rostro nos dice y expresa algo sin hablar, nos significa algo sin saber qué es exactamente el

<https://www.google.com/unclarodelbosque.blogspot.com>



sentir y padecer de la persona. En *El buevo de la serpiente* (1977), Abel Rosenberg muestra una inmutabilidad de la personalidad, no habla, muestra su sentir en lo menor de lo posible, parece incluso que tiene cierto autismo. En *Música en la oscuridad* (1948), Bengt Vyldek, a pesar de estar privado de la vista, puede expresarnos su dolor y malestar, junto con su compañero que recién acaba de perder la vista nos reflejan la angustia y la desesperación cuando sienten la vacuidad de su ser. Pues ya ni la luz ni las tinieblas pueden ser comprendidas por las personas invidentes, ya no se es consciente del ser ni de la nada, sino que se encuentran en medio, en un limbo debido a la incapacidad de poder-ver. Sólo la música puede hacer vibrar el sentimiento y el espíritu de Bengt, es música en la oscuridad la que constituye la realidad. Aunque no hable ni vea el sujeto, el rostro nos refleja una realidad muy especial, pues toda la angustia y la alegría la refleja el rostro a pesar del esfuerzo estoico por mantenerse en la firmeza de la expresión, la angustia interior se imprime con firmeza en el rostro. Es como una máscara, la máscara que presenta ante los demás, la máscara con la que se agita y convierte en otra persona, es la máscara del ritual y de la tragedia que se alza para mostrar una realidad distinta. En el recogimiento de sí mismo sobre sí, en la oscuridad y en la soledad, Bergman nos presenta el plano del rostro, la imagen-afección del rostro. Por eso, como señala Deleuze, lo que expresamos con conceptos, la angustia, el dolor, la afectividad, Bergman nos lo presenta en imágenes, en la imagen-afección del rostro.

La angustia no es cualquier estado, es una afección extrema y fundamental del ser humano; en la angustia el sujeto siente la nada, se hunde en un vacío que lo arrastra al no-ser. En la angustia el rostro se muestra en su expresión más radical y extrema, el sufrimiento y la confusión se traza en los rasgos del rostro y la mirada se encuentra perdida. La angustia arrastra al sujeto al torbellino de emociones, a la nada y al vacío del ser más profundo. Pero así como es natural y usual

entrar en angustia y conducirnos a un nihilismo existencial, de la misma forma hay que encontrar la forma de salir, afrontando el temor a lo incierto. Dicha incertidumbre es el temor a la muerte. El doctor Isak siente una tremenda angustia por el temor a la muerte; en su vida ya no encuentra satisfacción ni conformidad, pues la angustia por la muerte lo invade. Sólo resolviéndose en su existencia puede salir de la angustia. El pasado, sus recuerdos más preciados, lo sacan del temor de morir sin antes haber resuelto su existencia y su relación con los otros. De esta forma el doctor Isak sale de su angustia y el temor a la muerte se esfuma de su vida, pues el morir no es ya una condena que lo oprime. El músico Bengt puede sentirse resuelto al ser tratado como una persona sin discapacidades, la música y el amor, a pesar del dolor que causa, le extrae una sonrisa de su rostro. La angustia es una desazón de la existencia que nos conduce a la nada, es una afección indeterminada, nos invade sin ningún malestar físico y aparente, se lleva sólo dentro como una carga del ser. De la misma forma la angustia se supera y se sale de este estado de nihilidad sólo con una afección fundada en la resolución de la propia existencia. Alexander, en *Fanny y Alexander*, deja el sufrimiento y la angustia al estar en casa de regreso, el ceño fruncido y la tensión de su ser se relajan cuando se encuentra en casa de regreso. La angustia tiene su remedio en la resolución de la existencia, aun en las condiciones más adversas el sujeto tiene que resolverse, en el sueño, en la esperanza. Como en el sueño que en la escena final le da esperanza a la moribunda y abatida... —o al menos intenta proyectarse más allá de la nihilidad de la situación acontecida.

La cara de la muerte

La muerte nos acompaña desde que nacemos, desde el día que nacemos la muerte se está gestando. Según Heidegger la muerte es la única certeza, certeza indeterminada pues no sabemos

cuándo nos llegará el momento, mientras tanto tenemos el modo de ser del *ser-para-la-muerte*. La muerte es la única verdad, pues sabemos que nadie escapa a ella, la muerte nos acecha y nos espera en el momento adecuado. El rostro de la muerte en *El séptimo sello* es pálido, con una expresión seria, seca y sin vida; se siente una pesadez en el ver y en los trazos de su rostro. Y es la expresión corporal y el rostro lo que nos muestra la muerte en la imagen-afección de Bergman.

Mi corazón está vacío, el vacío es como un espejo puesto delante de mi rostro. Me veo a mí mismo y al contemplarlo siento un profundo desprecio de mi ser.¹

La muerte es la nada que se alberga en nuestro ser, convirtiendo la existencia en una nihilidad vuelta hacia sí misma en la desazón del sin-sentido. El enfrentamiento cara a cara con la muerte nos arroja a la nihilidad, ni siquiera el reflejo de nosotros mismos tiene sentido. Es el rostro en el que se revela el tiempo y el padecer, se reflejan las líneas del tiempo que en cualquier momento nos conducen a la muerte. El desprecio a sí mismo acaba con la muerte, el dolor se esfuma y el espíritu es libre como mariposa.

Por mi indiferencia hacia los hombres y las cosas me he alejado de la sociedad en que viví. Ahora habito un mundo de fantasmas, prisionero de fantasías y sin sueños.²

La muerte no es sólo ese momento único y decisivo de nuestro deceso, la muerte nos acompaña en cada acontecimiento de nuestras existencias, no podemos escapar a ella; nos conduce al fondo de nuestras existencias, el estar siendo para la muerte es la muerte en vida, esto es el *ser-para-la-muerte*. En la nihilidad de la existencia nos encontramos en un mundo de fantasmas, de muertos vivos, que van adorando el fantasma de la cruz y viviendo de sus fantasías. La muerte no es un fenómeno externo que se apodere de nosotros, está en nuestro propio ser más interno y personal, sale reflejándose en el dolor y en la angus-

tia que se imprime en el rostro. El rostro es la realidad no velada de la muerte, en un gesto o en una expresión se imprime el ser-para-la-muerte. No hay nada que suceda en el sujeto que no se imprima con facilidad en el rostro, aun cuando se intente no expresar el horror y el dolor por la muerte que se avecina, en el rostro hay cierta tensión y arrebató.

El ser-para-la-muerte provoca una angustia que acarrea las emociones más drásticas, el rostro refleja todo el dolor

sophie-waitinonasunnyday.blogspot.com

con llantos, sollozos y gritos. Al parecer nadie piensa ni en la muerte ni en la nada, pero como dice el caballero, a todos nos llega la hora de reflexionar y sentirnos en la muerte cuando nos encontramos en las tinieblas. A las personas les da miedo Dios, las *imágenes*, pues en ellas ven reflejado el dolor y la muerte, la culpa que tendrán que pagar por sus acciones. No podemos determinar si se inclinan por el respeto a esa entidad superior o por temor, para conservar sus vidas; se inmolan

en vida para permanecer puros y sin pecado para su hora de la muerte, sin darse cuenta de que en vida están muriendo y viviendo como fantasmas que no pertenecen a este mundo.

Ante la soledad existencial el sujeto busca la forma de solucionar su miseria y dolor, busca una salida en Dios. Pero Dios no se muestra en ningún fenómeno de la realidad ni en el corazón de los individuos; la angustia por la vacuidad y por pertenecer sólo a una nada refleja en el rostro el grito, el lamento del existir en abandono. Con la religión intentamos salvarnos de la aflicción que nos invade, del horror al sufrimiento y en particular de la angustia de la muerte. Pero la fe en Dios no nos salva de la muerte, tenemos que afrontar como en un juego cara a cara nuestro deber-ser contra la muerte, asumirla, no esconderse, de lo contrario se huirá de la realidad que realmente nos corresponde vivir y experimentar. El rostro del moribundo y del condenado a muerte nos enseña en la imagen lo que se experimenta en este momento, en el cual se siente el vértigo y la nada entra en nuestro ser dejándonos atónitos en el expresar de nuestro cuerpo y rostro. Aquí entramos en el remolino de emociones que relaciona las múltiples experiencias con nuestro existir pleno. En las tinieblas el rostro siempre refleja algo, y tiene que iluminarse desde sí para afron-





Ingmar Bergman. cinefrenia.blogst.com

tar los temores, es enfrentarse a la muerte cara a cara, jugar con ella. Así, simplemente si no ganamos la partida contra la muerte, se encontrará el sentido de nuestras existencias. De esa forma le sonreiremos a la muerte como el caballero que valientemente juega con ella. En México, por ejemplo, se realizan rituales en relación con los muertos y la muerte misma; ésta es objeto de tratamiento cuidadoso dentro de las tradiciones pero, al mismo tiempo, es tomada con humor; es objeto de risa como una muerte de conjuro frente a su ineludible inevitabilidad. Así que a veces, ante el gesto de angustia y dolor por la muerte circundante, sale una sonrisa que alivia toda la carga y libera la presión del cuerpo y del espíritu. El rito a la muerte tiene sentido en que es un rito de vida.

¿Por qué la cruel imposibilidad de alcanzar a Dios con nuestro sentido, por qué se nos esconde en una oscura nebulosa de promesas que no hemos oído y de milagros que no hemos visto? Si desconfiamos una y otra vez de nosotros mismos, ¿cómo vamos a fiarnos de los creyentes, qué va a ser de nosotros los que queremos creer y no podemos? ¿Por qué no logro matar a Dios en mí, por qué sigue habitando en mi ser, por qué me acompaña humilde y sufrido a pesar de mis maldiciones que pretenden eliminarlo de mi corazón? ¿Por qué sigue siendo una realidad que se burla de mí, de la cual no me puedo liberar?³

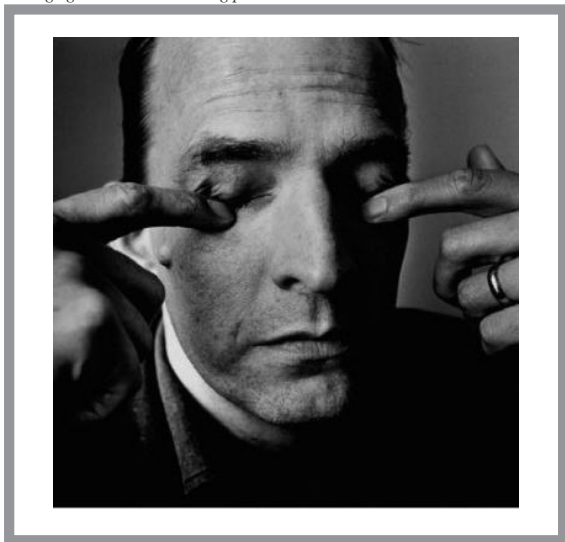
Más que un cuestionamiento profundo y crudo sobre la existencia de Dios, Bergman nos habla del sentido de la condición humana. Cuando nuestro rostro se agacha y con las manos nos tapamos y nos sobamos la frente, el padecimiento por la pregunta más elemental por nuestro ser está actuando sobre nosotros. Es con ese padecimiento que, hundiéndonos en la nada, debemos resolver nuestra existencia en su totalidad, haciendo surgir el sentido que, como luz, se tiene que reflejar en nuestros rostros. Y cada quien y como sea debe resolver el enigma planteado por su propia muerte. Quizá Bergman nos presenta condiciones pesi-

mistas y fatalistas, pero también presenta una luz en los rostros y una toma de conciencia que nos proporciona elementos éticos para resolvernos y asumir el ser-para-la-muerte sin angustia ni pena, sino con una sonrisa y brillo en los ojos. Es precisamente con el conocimiento que podemos liberarnos de la carga angustiada de la muerte, sea un conocimiento adquirido por la experiencia o revelado si se quiere. También hay que tomar en cuenta esta resolución considerando las interrelaciones, pues ahí aparecen los rostros de los otros, presentando el malestar y el sufrir por el toque con la muerte, las lágrimas, los sollozos y la expresión de duelo indican y presentan al otro, con el que somos y por el cual está determinada la vida, una vida reflejada hacia fuera de nosotros que es el sentido de nuestras existencias.

El rostro del otro

La angustia y la muerte que invaden al sujeto y se ciernen en el rostro se muestra siempre fuera de sí, es para-otro; y el rostro del otro se refleja para nosotros. La personalidad de los sujetos no es una sustancia fija y determinada, por el contrario, es una esencia inquieta que está en constante de-

www.google.com.mx/scalisto.blogspot.com



nir, es un sustrato modificable y adaptable a la situación. La persona de Bergman no es un “yo”, es un ser que deviene y que se desdobra en los otros; en los otros tiene su cumplimiento y realidad. La persona se ve afectada por las emociones que le vienen de la experiencia externa, se ve afectado en sus relaciones con los otros, es para los otros y en los otros. Cuando ya no quedan palabras que decir, cuando se ha decidido cerrarse para el mundo pero se sigue respirando en el mundo, el rostro refleja la angustia y el padecer de esa persona. Una persona se puede poner como guía y maestro de otra, pero la personalidad se trastoca, no quedan rastros de lo que se es, ahora somos la persona que debe ser atendida y necesitada de guía y consejo. A todos nos aborda la angustia y el horror hacia la muerte, se nos transmite por los otros, no sale únicamente de sí mismo, pues aprendemos de la muerte de los otros constantemente. No se puede esconder la angustia y el horror que se plasma en el rostro, manifestándose hacia fuera, hacia el otro, las marcas del tiempo y del sollozo interno, las lágrimas y la mirada desvanecida se refleja para otro. No hay nada detrás de la apariencia, pues ahí está el otro puesto en el rostro. El yo tiene que salir de sí mismo, de su ipseidad, para manifestarse como persona ante el otro, pues sólo en la medida en que se es para el otro se es en sí mismo y se puede resolver en la existencia. El sujeto solo en el abandono es la nada y por lo tanto sólo es nihilidad de su ser, sin el otro que le impele con su ser y hablar, con su palabra y con el rostro, se es en la nada o se es “nada”. La personalidad se llena de contenido en las experiencias que mantenemos con los otros, se deja la soledad del yo y se entra en la intersubjetividad, en el mundo, el mundo son los otros, como infierno y como paraíso tenemos que entrar en ese mundo y presentarnos con nuestro rostro aun en el dolor y en la angustia.

La persona entra en el mundo con los otros, se deshace de su rígida yoidad para compenetrarse con los otros, es ser-para-otros. La persona se desdobra, y su personalidad es otra que no es la habitual, es en el otro y se contagia de la per-

sonalidad del otro. El desdoblamiento implica una transformación de la personalidad, irrumpen cambios abruptos de personalidad reflejados en el ver y en el rostro; desdoblarse en el otro implica ser-con el otro, conjuntarse con él en una unidad. El rostro del uno entra en una desesperación por la incompreensión absoluta del otro, su angustia se ve manifiesta, los rostros se confunden, se vuelven una única persona. La persona ha encontrado su verdad en el rostro del otro, pues ahí se fusiona en una unidad diferenciada por los trazos del rostro contiguo, se vuelve uno con el otro al mismo tiempo que es él mismo. Mas es angustiante la forma en que podemos confundir el rostro con el otro, pues implica una imposibilidad de comprender en absoluto el ser del otro, y comprendernos a nosotros mismos sin perdernos en ese remolino. Aquí aparece ese remolino de emociones que nos arrastran dejando sólo una masa informe de nuestra personalidad, la persona no es sustancia, es insustancial en el devenir del tiempo y de las emociones más extremas como la angustia ante la muerte. Ante la dificultad de comprender al otro nos fusionamos con él, entramos en comunidad y nuestro rostro se interpone con el otro rostro, dejando una imagen aún más difícil de comprender y conceptualizar, es un rostro híbrido. En el filme *Persona* nos presenta esta dialéctica de las emociones conjuntando imágenes confusas e híbridas que son difíciles de aprehender, sin embargo, esto demuestra la dificultad de las personas para relacionarse y entender al otro, la personalidad se desfasa y se encuentra a sí sólo en el reflejo del rostro de la otra persona. Cuando nos encontramos en el rostro del otro estamos encontrándonos a nosotros mismos, la conjunción de rostros refleja la dificultad de la intersubjetividad. Mas hay que superar la angustia en los ojos y en el rostro del otro, y no hundirnos más en la nada, pues de otra forma será lo único que podremos pronunciar: “nada”; la nada que todo nihiliza, incluyendo nuestro ser.

Este ha sido un corto viaje por algunos de los rostros que se muestran en el cine de Bergman.



Ante todo se ha considerado una interpretación que haga hablar a los rostros con palabras, pues ya dicen algo que hay que develar y trazar, hablan y significan algo sin hablar. Hay que encontrar el retorno a nuestro ser libre y resuelto del temor y del horror, como cuando Fanny y Alexander vuelven a su casa; hay que sentirnos en casa en el rostro de los otros, de los seres cercanos que nos rodean. La muerte tiene que ser expulsada de nuestro ser como angustia, para que en nuestro rostro se pinte la resolución de nuestra existencia. Reconocerse en el rostro y reconocerse en el rostro del otro.

Bibliografía

- Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós, 1984.
- Heidegger, Martin, *El ser y el tiempo*, México: FCE, 2004.
- Jordi, Puigdoménech, *Ingmar, Bergman. El último existencialista*, Madrid: Ediciones JC, 2007.
- Levinas, Emmanuel, *La buella del otro*, México: Taurus, 1998.

Notas

¹ Ingmar Bergman, *El séptimo sello*, Suecia, 1977.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*



<https://www.google.com/flickr.com>

LA IDEA DE LA FELICIDAD EN *FANNY Y ALEXANDER*

Janeth Martínez Salazar

Introducción

En el siguiente escrito pretendo analizar la idea de felicidad en la obra de Bergman, basándome principalmente en la película *Fanny y Alexander*.

Pareciera que en su obra sólo se tratan temas crudos, de la parte oscura del ser humano, y a veces da la impresión de que no ve mucho de positivo en la humanidad. Pero en su última película el panorama cambia por completo y se puede ver claramente que para Bergman la felicidad es una posibilidad en la vida del ser humano, pero habrá que analizar qué es la felicidad para Bergman, cómo la concibe, qué implica y qué importancia tiene en su concepción de la condición humana.

La felicidad, para Bergman, es una posibilidad de tantas que tiene el ser humano para vivir su vida, pero indudablemente la mejor. Ser feliz depende de una decisión personal, de elegir la felicidad. En la película *Fanny y Alexander* es introducida una idea, la del “pequeño mundo”, que de manera sutil se insinuaba en películas anteriores. El “pequeño mundo” es la posibilidad de felicidad que se le presenta al ser humano, aunque también puede ser un escape o una evasión de la realidad, eso depende de cada uno. Lo cierto es que todos creamos nuestros “pequeños mundos” y vivimos en ellos. Habrá que ver, basándonos en las películas de Bergman, en qué sentido se afirma que el “pequeño mundo” significa esta esperanza y lo que esto implica.

Para tratar de analizar esta cuestión de la mejor manera posible dividí el texto en tres partes, a saber: La condición humana, donde se analiza de manera general la concepción de Bergman sobre este tema; El “pequeño mundo”, una esperanza, donde se explica más ampliamente qué es el “pequeño mundo” y por qué considero que es la manera que propone Bergman de alcanzar la felicidad; y La felicidad según Bergman, donde se analiza cómo es la felicidad de la que se habla en *Fanny y Alexander* y si ésta puede ser vista como un *telos* (fin, propósito, meta).

La condición humana

Para Bergman la condición del hombre está definida por dos factores fundamentales, situación y decisión. Constantemente los seres humanos nos vemos obligados a enfrentarnos a situaciones determinadas por factores externos a nosotros mismos, existimos en una situación pero no estamos sujetos a ella como si del destino se tratara. Somos seres con capacidad de elegir, nos elegimos a nosotros mismos y de esta manera nos enfrentamos al mundo o nos hundimos en él.

A lo largo de su obra, Bergman nos muestra un panorama no muy esperanzador sobre la condición humana; nos queda claro que alcanzar la felicidad no es algo fácil. En la mayoría de sus películas el hombre nos es mostrado como un ser que trata de sobrevivir en situaciones límite que ponen a prueba toda su capacidad intelectual, física y sobre todo emocional, poniendo de manifiesto la inestabilidad de la personalidad.

El ser humano cambia con frecuencia de máscara, es imposible predecir cuál será la que adoptará en cada situación porque nada es constante. Nuestra máscara nos dice quiénes somos, pero si está en constante cambio ¿de qué manera podemos conocernos a nosotros mismos? La

<https://www.google.com/rlbevoid99.blogspot.com>



única manera es a través del espejo que son los otros, nos reflejamos en ellos y nos vemos obligados a enfrentar nuestros propios demonios; es también la única manera de crecer y madurar.

Sin embargo, no todos están dispuestos a enfrentar su propio reflejo, más bien son pocos los que lo hacen, por eso Bergman nos presenta al hombre en su lado más oscuro como una criatura inestable, imperfecta, que nunca termina de crecer, que puede llegar a la vejez sin haber aprendido nada de la vida, que se pregunta por sí mismo y por un dios que no le da la cara, que sufre. El ser humano se pierde en su propia búsqueda, se queda atrapado en el miedo a la sociedad, a la soledad, al amor, a la muerte. Todo en el hombre es inestabilidad y pocos son los que no sucumben ante las situaciones adversas.

Ante esto cabría preguntarse, en el pensamiento de Bergman, ¿cuál es la posibilidad real que tiene el ser humano de ser feliz? o, incluso, ¿existe la felicidad?, sobre todo la felicidad entendida al modo aristotélico o estoico, aquella que no puede ser arrebatada, porque ¿qué sentido tendría la vida entonces?, ¿cuál es, si no, el fin de ésta?

El “pequeño mundo”, una esperanza

“El mundo es un lugar de ladrones, y la noche está cayendo”, esta es la descripción que da en *Fanny y Alexander* del gran mundo Gustav Adolf Ekdhal en la escena del bautizo. Vivimos en un gran mundo lleno de problemas, guerras, desastres naturales, gente que daña a sus semejantes, pobreza, hambre, desilusión. Vivimos en un mundo que hemos vuelto un lugar oscuro del que sólo se puede esperar lo peor. Este es el lugar, la casa de la humanidad, donde a ratos parece que no existe la bondad y que los hombres somos, por naturaleza, perversos.

¿En qué lugar cabe la felicidad en un mundo como éste? ¿Cómo es posible siquiera vivir dignamente?

En varias de las películas de Bergman, se puede notar ya la insinuación de la idea de un “pequeño mundo”, como respuesta a las preguntas anteriores, pero no es sino hasta *Fanny y Alexander* que se menciona explícitamente y se habla acerca de ello.

El “pequeño mundo” es una especie de creación o recreación del mundo –nuestro propio mundo– donde sólo viven las personas que con-



<https://www.google.com/flickr.com>

viven cotidianamente con nosotros, como nuestra familia y amigos. Es como una manera de escapar del gran caos que es el mundo real, para tratar de vivir una realidad a nuestra medida.

Cada quien elige el mundo en el que vive. Puede ser un mundo severo y cruel (como el del obispo Vergerus) o uno lleno de amor y libertad (como el de la familia Ekdahl, en general) o de cualquier otro tipo, pero somos nosotros quienes elegimos en qué mundo vivir y con quién.

A veces, ante la inminente y cruda realidad, nos vemos orillados a intentar crear un orden de cosas para no vernos completamente arrastrados por la adversidad de las circunstancias, tomamos una posición ante la vida, nos aferramos a una idea de felicidad o, por lo menos, a un intento por evitar el sufrimiento, por hacer la vida lo más disfrutable y placentera posible. Qué ejemplo más claro —y más desolador— que el de *El buevo de la serpiente* (1977) donde, entre una situación de crisis económica devastadora y la guerra, los personajes tratan desesperadamente de encontrar algo que le dé sentido a sus vidas en medio del caos, el miedo y la idea de que todo puede terminar en cualquier momento, pues están esperando el peor de los desastres: su propia muerte. Max, que se suicida, intenta dar sentido a su vida —y a su muerte— ofreciéndola a experimentos que tienen por fin mejorar la raza humana, eliminar los defectos y acrecentar las virtudes, para este personaje la vida pierde tanto el sentido que tener una causa por la cual morir resulta satisfactorio. Abel es un caso diferente, al ver que todo parece estar en decadencia y a punto de colapsar, prefiere evadir la realidad emborrachándose hasta no saber de sí, gastando su dinero en prostitutas y refugiándose en el cariño de Manuela; es una manera más bien hedonista y descuidada de huir de la realidad y, al final, tan inestable que pierde fácilmente el control ante situaciones estresantes, va tras un placer efímero y sin sentido que le ofrece una salida fácil pero escurridiza. Muchos de los personajes secundarios de la película se ven atraídos por esta forma de escape, pues si su



<https://www.google.com/topenlacesblog.blogspot.com>

vida se ha convertido en un infierno, ya no tienen importancia las reglas morales ni el orden social y lo único que les queda es intentar gozar de la vida, pero en un sentido hedonista.

En la escena en que Abel entra a un callejón y una prostituta se acerca a él para ofrecer sus servicios, él le dice que se vaya al infierno y ella le contesta: “¿dónde crees que estamos?” Esta respuesta deja claro que las personas sienten que ya no pueden caer más bajo y sin embargo buscan una salida. Es como si el ser humano no fuera capaz de soportar la realidad del gran mundo, como si fuera demasiado para él, por eso busca este “pequeño mundo”. Cuando Abel entra en el cuarto a donde lo lleva la prostituta, es como si el mundo exterior y sus problemas desaparecieran para entrar en una realidad diferente donde lo único importante es el placer y el dinero. Lo mismo ocurre al entrar al cabaret donde trabaja Manuela, es un “pequeño mundo” compartido por los que trabajan allí y los clientes; quien entra allí entra al “pequeño mundo” y se vuelve parte de él dejando tras la puerta el infierno del gran mundo, aunque sea sólo por un rato.

Otro caso interesante y que vale la pena mencionar es el del inspector Bauer, en la escena en que está con Abel en su oficina para intentar re-

solventar una serie de asesinatos; en un breve monólogo, Bauer le confiesa a Abel que, al igual que todos, tiene miedo y que sabe que en cualquier momento el desastre podría llegar. Y lo que él hace para tratar de sobrellevarlo es, simplemente, trabajar, seguir con su vida como si no pasara nada, intentando crear un orden en medio del gran caos, un orden que lo haga sentir seguro. Y le da un consejo a Abel, le dice que en lugar de emborracharse todas las noches lo que debería hacer para enfrentar el miedo es seguir trabajando en el circo.

Estos son ejemplos de “pequeños mundos” que surgen en situaciones extremas que quizá no sean muy cotidianas, pero que reflejan la manera en que el ser humano es capaz de enfrentar su realidad o de huir de ella, para entrar en una que él mismo crea, donde también hay problemas y situaciones poco agradables pero que son más llevaderas porque está en sus manos resolverlas.

¿Qué sería de nosotros sin nuestra imaginación? ¿Qué sería de nosotros si nuestra propia mente no nos permitiera encontrar nuevos caminos, nuevos mundos, nuevas formas de vivir? ¿Qué sería de nosotros si no pudiéramos crear nuestra propia realidad? Si alguna oportunidad tenemos de ser felices es ésta, creando un “pequeño mundo” donde podamos disfrutar de las cosas sencillas de la vida, de la compañía de las per-

sonas que queremos, sin restricciones, sin represión, sin preocuparse por las apariencias. Al fin y al cabo es nuestro mundo y lo elegimos como lo queremos, o como creemos que queremos.

Como se dijo más arriba, el cine de Bergman no nos muestra la condición humana de una manera muy amable, es como si con cada película nos diera una bofetada para hacernos ver cómo es realmente el ser humano en su lado más oscuro.

Definitivamente Bergman no se anda con sutilezas para expresar lo que piensa con respecto a la condición del hombre y nos la muestra de la forma más cruda posible.

Pero por suerte hay una –y al parecer sólo una– película que nos deja con una sonrisa (de alegría; no de nervios o de miedo, como muchas otras), con un buen sabor de boca: *Fanny y Alexander*. Aquí el “pequeño mundo” alcanza otras dimensiones; ya no es simplemente una escapatoria, sino nuestra única esperanza real de felicidad.

La felicidad según Bergman

Los Ekdahl son una familia numerosa, de buena posición económica y social, que nos hacen recordar a la familia de *Gritos y Susurros*, pero por un



<http://magnoliaforever.files.wordpress.com/2011/11/fanny-and-alexander4.jpg>fanny-and-alexander/



<https://www.google.com/entertainmentguidefilmv.blogspot.com>

total antagonismo en cuanto a la forma de vida: mientras que en *Gritos y Susurros* todo se trata de guardar las apariencias, tener una vida y una sexualidad reprimidas, ocultar los sentimientos y, en consecuencia, estar en soledad, en *Fanny y Alexander* todos son muy cálidos y amables, viven y disfrutan su sexualidad tan libremente que resulta inocente, lejos de toda perversión. La familia Ekdahl supo crear su “pequeño mundo” rodeado de amor y felicidad. Pero habrá que definir cómo es esta felicidad, qué es la felicidad para Bergman.

Las principales escenas donde se menciona el “pequeño mundo” en *Fanny y Alexander* son el primer monólogo, de Oscar Ekdahl, y el último, de Gustav Adolf Ekdahl.

En el primero, Oscar habla sobre su “pequeño mundo”, el teatro. Para él el teatro es un lugar que le permite entender el mundo de afuera, es un lugar lleno de amor donde se les ofrece a las personas la posibilidad de olvidarse, aunque sea por un corto tiempo, del gran mundo. Cuando las personas entran al teatro

son invitadas a entrar en el “pequeño mundo” y a formar parte de él, participar del amor y el cariño que hay ahí dentro y de las emociones que una obra puede evocar en las personas que la ven. Visto de esta manera, el teatro es un lugar admirable porque no se trata de un mundo cerrado –como lo sería una familia, por ejemplo–, sino que permite la entrada de cualquiera que quiera compartir un momento con los que lo conforman; es, verdaderamente, un lugar donde el amor no se ve limitado.

Es posible ser feliz si uno elige serlo. La felicidad de Bergman tiene ciertas similitudes con la aristotélica y la estoica. Una es que la felicidad es resultado de un esfuerzo constante, primero por conseguirla y luego por mantenerla, es decir, que no es como un trofeo que uno consigue y lo conserva toda la vida: otra es que para mantenerla es necesario ser muy fuerte para no permitir que fuerzas externas te la arrebaten, lo cual sólo es posible si conoces realmente lo que es la felicidad. Sin embargo, en el cine de Bergman no hay sabios que puedan soportar cualquier pérdida o



<https://www.google.com/abretelibro.com>

cualquier desastre en sus vidas sin que afecte en modo alguno su felicidad. Por tanto la constancia no es, necesariamente, algo que la defina.

Aquí la felicidad no tiene un carácter permanente ni depende únicamente de uno mismo, es, de hecho, tan inestable como la personalidad humana; ser feliz exige un esfuerzo constante por mantener en pie nuestro “pequeño mundo”, pero cualquier fuerza externa puede destruirlo en un instante si lo permitimos. Estamos sujetos a las circunstancias, hay situaciones que no podemos evitar, como la muerte, la guerra, la pobreza, la vejez, etc., mismas que Bergman nos muestra una y otra vez en sus películas. Las circunstancias en que nos encontramos son cruciales para encontrar y mantener nuestra felicidad, pero no están en nuestras manos. Si no son favorables la armonía se rompe y no es fácil recuperarla y seguir siendo feliz, pero tampoco es imposible porque lo que sí está en nuestras manos es decidir la actitud con la que las enfrentamos.

En la película de *Fanny y Alexander*, si algo nos queda claro, es el carácter escurridizo de la felicidad. Por ejemplo, cuando muere Oscar, la armonía de la que gozaban los Ekdahl se ve interrumpida y es justamente el inicio de los sufrimientos, maltratos y humillaciones que Emilie

(la esposa de Oscar) y sus hijos tendrán que soportar después de que Emilie se casa con el obispo Vergerus. Sin embargo, ella eligió vivir en ese mundo y, claro, cometió un error que le costó mucho, y fue también su decisión cuando se libró al fin de él, pero no todo lo que la llevó hasta allí dependió de ella.

Podemos ser felices e infelices sucesivamente, a lo largo de nuestras vidas, tantas veces como ante nosotros se presenta la necesidad de tomar una nueva decisión. Si alcanzar la felicidad es difícil y conservarla aún más, ¿podemos decir que el ser humano tiende hacia ésta, que es su fin?, o si no ¿cuál es el fin de la humanidad, si es que tiene uno?

En el pensamiento de Bergman, si no podemos afirmar que la felicidad es el *telos* de la humanidad, al menos sí podemos decir que es algo que el hombre persigue continuamente durante su vida, todos sus esfuerzos van siempre dirigidos hacia el bienestar, el placer, el amor, entre otras cosas. Pero parece que cada quien tiene una idea diferente de felicidad, tendemos hacia una felicidad subjetiva que no se funda en la realidad. Si no conocemos lo que es la felicidad entonces ¿detrás de qué vamos? Las más de las veces nos encontramos persiguiendo ilusiones absurdas,

sueños autoimpuestos y otras cosas banales que creemos que nos darán felicidad, pero que sólo nos conducen a la frustración, sea porque no podemos alcanzarlas o porque las alcanzamos y no somos felices como habíamos previsto. Oscar Wilde en una frase célebre dice más o menos lo siguiente: “las dos desgracias más grandes que pueden ocurrirle a un hombre: una, no conseguir lo que quiere, y la otra, conseguirlo”, esto significa, simplemente, que no tenemos idea de lo queremos o de cómo llegar a ello, pues finalmente, sea por el medio que sea, todos queremos ser felices. Es sólo que no conocemos lo que es la felicidad.

El segundo monólogo, el de Gustav Adolf, que es ofrecido en el bautizo de las hijas de Maj y Emilie, nos habla sobre el mundo de la familia Ekdahl. Él acepta que la muerte o cualquier otra causa externa puede ensombrecer su felicidad, pero es un optimista y dice: “no nos dejen pensar que todo es desagradable”, como rescatando lo que de bueno tiene su vida a pesar de todo. Reconoce el mundo como un lugar donde la maldad está por todos lados y nos afecta a todos por igual, pero es justamente por eso que debemos ser tan felices como podamos y disfrutar del “pequeño mundo” y de las cosas más sencillas, viendo en ellas el verdadero sentido de la vida porque, de nuevo, es la única esperanza.

Al final del monólogo, Gustav Adolf toma a su hija, la pequeña Aurora, en sus brazos y le dice: “Tengo una pequeña emperatriz en mis brazos. Es tangible, aún inmensurable. Un día ella probará que todo lo que dije está mal. Un día ella no sólo dominará el pequeño mundo sino todo. Todo.” Creo que la niña simboliza el amor.

Conclusión

Para Bergman la condición humana es sinónimo de inestabilidad, pero tenemos que intentar hacer lo mejor posible con lo que tenemos, no debemos resignarnos a creer que porque todo en el

mundo está mal ya nada se puede hacer y adoptar una postura pesimista y conformista, sino todo lo contrario. Si somos capaces de encontrar la felicidad en las cosas más simples, será difícil que nos falte felicidad. Se trata de ver el lado positivo de la vida como es, no de intentar transformarla radicalmente.

Amamos, somos felices, vivimos y tomamos decisiones como personas, imperfectamente. Hace falta dejar de idealizar las cosas y a nosotros mismos, aceptar lo que somos y aprender a vivir bien con ello.

Bergman parece tener la esperanza de que un día el gran mundo pueda ser como el “pequeño mundo” de los Ekdahl, lleno de amor.

Termino con el último diálogo de la película:

Todo puede suceder. Todo es posible y probable. Tiempo y espacio no existen. En el delgado marco de realidad la imaginación gira, creando nuevos patrones.

Bibliografía

- Ingmar Bergman, *Fanny y Alexander*, Suecia, 1982.
 Ingmar Bergman, *El buevo de la serpiente*, Alemania-Estados Unidos, 1977.
 Ingmar Bergman, *Gritos y Susurros*, Suecia, 1972.
 Jordi Puigdoménech López, *Ingmar Bergman. El último existencialista*, Ed. JC, 2007.



AKIRA KUROSAWA



INTRODUCCIÓN

La obra de Kurosawa contiene una amplia gama de situaciones en las que se critica y se deja ver la naturaleza de las acciones humanas. Kurosawa, en cada una de sus películas, nos presenta muy diversos escenarios y situaciones; problemáticas derivadas de las acciones humanas. Personaje-acciones-consecuencias-aprendizaje son lo que regularmente se encuentra en la obra de Kurosawa, que

LAS PREGUNTAS DE AKIRA KUROSAWA

Atenas Arcelia Colchado Álvarez

casi obligadamente te lleva a la reflexión. A pesar de la sinceridad y de cierta simplicidad que oculta bastante bagaje psicológico en cada personaje, la obra de Kurosawa demanda una intensa atención y autoeva-

luación. Nos comparte no sólo la belleza de las imágenes en conjunto con los sonidos, sino la representación del mundo, un mundo del que nos hemos apropiado. Logra compartir los sentimientos y que se vivan las

BIOGRAFÍA

Conocido como "El emperador del cine", Akira Kurosawa nació el 23 de marzo de 1910 en el distrito Omori, en Tokio. Fue el séptimo hijo de una familia acomodada. Su madre era una mujer perteneciente a una familia de comerciantes en Osaka; era, según Kurosawa, una mujer típica de la era Meiji, abnegada y sumisa. Su padre perteneció a la primera promoción de la Academia Militar Imperial de Toyama y posteriormente se hizo profesor; descendía de una familia de samuráis cuyos orígenes se remontan al siglo XI. Kurosawa estudió bellas artes, y tenía interés en teatro, música y literatura (en especial la rusa). Tras el suicidio de su hermano regresa a vivir con sus padres y el temor de no ser un buen pintor lo lleva a abandonar la pintura paulatinamente. En 1935 decide buscar trabajo y responde a un anuncio de la PCL, que más tarde se convertirá en la Toho, donde consigue empleo primero como ayudante de dirección y conoce al director Kajiro Yamamoto, a quien considera como su maestro en la realización de películas. Los dos años siguientes son de aprendizaje para Kurosawa. Trabaja como ayudante de dirección, escribe guiones e intenta dirigir su primer largometraje.

Debutó como director con *La leyenda del gran judo* en 1943, con guion del propio Kurosawa a partir de una novela de Tsuneo Tomita. Se estrenó el 25 de marzo de 1943. A la vez que dirige sus películas, escribe guiones que realizan otros productores. Se dio a conocer internacionalmente con *Rashomon* (1950), cinta por la que resultó ganador del León de Oro en el Festival Internacional de Cine de Venecia, en 1951. Es la primera película oriental premiada en un festival internacional. Tras el fracaso obtenido con *Akahige (Barbarroja)* en 1965, y tras la frustración de no conseguir llevar a cabo ninguno de sus proyectos, el 22 de diciembre de 1971 se publica en la prensa de Tokio un intento de suicidio de Kurosawa: se había cortado las venas en las muñecas y el cuello. Según Michel Mesnil le encontró casualmente una criada, gracias a ella se salvó. Tras un segundo periodo de inactividad, Kurosawa rueda *Dersu Uzala*, producida por los estudios Mosfilm de Moscú y por la que recibe el Oscar de Hollywood. A finales de la década de los 80 Kurosawa vuelve al primer plano de la actualidad cinematográfica con *Los sueños* y recibe el Oscar Honorífico de la Academia de Hollywood por el conjunto de su obra. Sus dos últimos trabajos fueron *Rapsodia en agosto* (1991), presentada fuera de concurso en la Selección Oficial del Festival de Cannes y *Mada-yayo* (1993). Su muerte, ocurre el 6 de septiembre de 1998.

situaciones junto con los personajes, que te adueñes de la problemática para llevarte así a la reflexión. Sería para mí difícil poner la obra de Kurosawa en conjunto con alguna corriente filosófica, no porque no tenga filosofía su obra, sino que, debido a mi poca experiencia, no me atrevería a encasillarlo en alguna, pero creo ponerlo a la par con algunas ideas y concepciones filosóficas, como el estoicismo tardío en Séneca.

FILMOGRAFÍA

- *Sugata sanshiro*, 1943 (*La leyenda del gran Judo*).
- *Ichiban utsukushika*, 1944 (*La más bella*).
- *Zoku sugata sanshiro*, 1945 (*La nueva leyenda del gran Judo*).
- *Tora-no-o fumu otokotachi*, 1945 (*Los hombres que caminan sobre la cola del tigre*).
- *Asu o tsukuru hitobito*, 1946 (*Los que construyen el porvenir*).
- *Waga seishun ni kuinashi*, 1946 (*No añoro mi juventud*).
- *Subarashiki nichiyobi*, 1947 (*Un domingo maravilloso*).
- *Yoidore tenshi*, 1948 (*El ángel ebrio*).
- *Shizukanara ketto*, 1949 (*Un duelo silencioso*).
- *Nora inu*, 1949 (*El perro rabioso*).
- *Shubun*, 1950 (*Escándalo*).
- *Rashomon*, 1950.
- *Hakuchi*, 1951 (*El idiota*).
- *Ikiru*, 1952 (*Vivir*).



- *Shichinin no samurai*, 1954 (*Los siete samuráis*).
- *Ikimona no kiroku*, 1955 (*Crónica de un ser vivo*).
- *Kimonosu-jo*, 1957 (*Trono de sangre*).
- *Donzoko*, 1957 (*Los bajos fondos*).
- *Kakushi toride no san-akumin*, 1958 (*La fortaleza escondida*).
- *Warai yatsu hodo yoku nemuru*, 1960 (*Los canallas duermen en paz*).
- *Yojimbo*, 1961 (*El mercenario*).
- *Tsubaki Sanjuro*, 1962 (*Sanjuro*).
- *Tengoku to jigoku*, 1963 (*El infierno del odio*).
- *Akahige*, 1965 (*Barbarroja*).
- *Dodes ka-den*, 1970.
- *Dersu Uzala*, 1975.
- *Kagemusha*, 1980 (*La sombra del guerrero*).
- *Ran*, 1985 (*Caos*).
- *Akira Kurosawa's Dreams*, 1990 (*Los sueños de Akira Kurosawa*).
- *Hachi-gatsu no kyoshikyoku*, 1991 (*Rapsodia en agosto*).
- *Madadayo*, 1992 (*Espera un poco*).

INTERPRETACIÓN Y RELACIÓN CON EL ESTOICISMO TARDÍO EN SÉNECA

a) Interpretación

Uno de los temas fundamentales del discurso de Kurosawa



<https://www.google.com/blogdecine.com>

consiste en el aprendizaje y la iniciación a las responsabilidades ante la vida. En muchas de sus películas es evidente el mensaje, muestra el desarrollo y la madurez de los personajes, por lo regular mediante una relación alumno y maestro, con lo que hace un poco más digerible el proceso. Sin embargo, en *Ikiru* muestra un mensaje más directo y abrumador hasta para los espectadores más distraídos. En esta película Kurosawa representa la más común actitud hacia la vida que tomamos los seres humanos: la cotidianidad carcome poco a poco nuestras ganas de vivir, y a la vez con-

sume nuestra vida, quedando la existencia reducida a lo poco o mucho que creímos y pudimos hacer para nosotros y para los demás.

Watanabe, el protagonista, es un anciano que descubre que le quedan pocos meses de vida debido a un cáncer de estómago. Tras la abrumadora noticia decide hacer cambios en su vida. Intenta por medios erróneos darle el sentido que necesita para vivir, hasta que, gracias a una chica que trabajaba con él en la oficina gubernamental, decide hacer algo por los demás al ayudar a una comunidad a cambiar una ciénaga por un

parque infantil, dando así un giro a su existencia. Cambia la mediocridad de su vida por la voluntad de vivir. Watanabe se convierte así en el maestro o guía de la película. Toma las riendas de su vida y de sus acciones y cambia la impresión que tenían de él los que le rodeaban, dejando desconcertada a la mayoría, que pone en tela de juicio la intención de sus acciones. La principal pregunta es si Watanabe era consciente de su enfermedad y si debido a eso cambió de actitud hacia los demás. La insistencia en la rapidez de los trámites lo vuelve indeseable para muchos, que no son capaces de entender la importancia de prestar un servicio a los demás. Watanabe se convierte así, para los habitantes de la comunidad auxiliada, en casi un héroe. La voluntad en conjunto con la conciencia de la mortalidad transforman al personaje. La conciencia de la mortalidad es el detonador del deseo de cambio y da paso a la voluntad para realizarlo, haciendo así que Watanabe valore el tiempo que le queda y decida vivir.

La importancia de vivir, de preocuparse y ocuparse del presente, la refleja magníficamente Kurosawa en esta película. La afirmación de nuestra existencia está en nuestras acciones. ¿Perder la idea de finitud, de la fugacidad de nuestra existencia, sería entonces perder el sentido de la vida? Esa idea

quedó impregnada en mi mente al reflexionar, y creo que Kurosawa la deja ver a lo largo de la película.

b) Relación

En el estoicismo tardío de Séneca se deja ver este tema. Es una filosofía donde se encuentra de manera necesaria el contacto directo con la muerte. Nuestra irremediable mortalidad es un empuje al correcto uso de nuestro tiempo, a la práctica de la virtud y de la sabiduría para llegar a una tranquilidad del ánimo, a un estado de imperturbabilidad en el cual nos sea posible darle el sentido racional a nuestros actos. Nos invita a ser libres del esclavismo de las posesiones y riquezas y a abandonar la vana idolatría.

En el tratado “De la brevedad de la vida” Séneca expone la importancia de la temporalidad. La fugacidad del tiempo

<https://www.google.com/antroposmoderno.com>



hace cada segundo de la vida irremplazable, por ello el estoico debe estar siempre atento. La atención es importante en la medida en que siempre se debe estar preparado para cualquier acontecimiento, de modo que perder un minuto no sólo significa eso sino comenzar a deshabituarse a poner atención. El estar desprevenido puede provocar el sentido equivocado de las cosas. Entonces, “no perder el tiempo quiere decir emplearlo en no ser ya juguete de los incidentes y mantenerse así por encima del tiempo” (Veyne, 1996).

Este tratado es una fuerte crítica de Séneca a la actitud humana. El malgastar el tiempo en lo que consideramos ocupaciones es casi considerar que tenemos todo el tiempo que quisiéramos se nos otorgase; por el contrario, Séneca, con un lenguaje bastante claro, deja ver en las líneas lo poco útil que resulta esta utilización

del tiempo al creer que al retirarnos de esas ocupaciones y centrarnos en lo que nos debe ser apetecible encontraremos la libertad.

Los que viven en ocupaciones y prometen retirarse en algún momento están disponiendo de tiempo que no les pertenece. En palabras de Séneca: “Siendo gran estorbo para la vida la esperanza que pende de lo que ha de suceder mañana, pierdes lo presente, y disponiendo de lo que está en las manos de la fortuna, dejas lo que está en las tuyas” (Séneca, 1992). En el estoicismo como en el epicureísmo, el presente tiene un sentido muy importante: sería insensato disponer del tiempo que no se nos ha dado, el pasado no nos pertenece más que en recuerdo. Séneca no menosprecia la importancia del pasado, lo coloca en un lugar privilegiado en cuanto a que sólo los cuidadosos y virtuosos ponen en ejercicio como un examen de conciencia sin temer a su memoria. El futuro podría sernos negado, pero en esto reside la fatalidad de la fugacidad del presente. Es tan fraccionario que podría existir en un inquietante y corto lapso, lo que es un fuerte empuje en el actuar, en la ascesis de la doctrina estoica.

Séneca sacude el pensamiento y nos sitúa en la realidad. Hace la conexión más directa entre el pensamiento (la temporalidad existente sólo

en el pensamiento, el pasado) y la realidad del presente junto con la certeza de la muerte para hacernos acreedores al conocimiento de nuestra fragilidad, y del tiempo que, desperdiciado, consideramos poco en la vida.

“Así este continuo y apresurado viaje de la vida, en que vamos a igual paso los dormidos y los despiertos, no lo co-

nocen los ocupados sino cuando se acabó” (Séneca, 1992).

CONCLUSIÓN

Kurosawa y Séneca hacen una fuerte crítica a la actitud humana de manera clara, que invita a la reflexión y a la autoevaluación. No podemos ignorar la idea de la temporalidad y de la finitud de nuestra existencia.

La idea de la mortalidad como móvil para el buen uso de nuestro tiempo puede llegar a ser desalentadora. Sin embargo, ignorarla sería un error.

No todo el panorama en Kurosawa es de corte trágico, siempre nos deja, aparte de una enseñanza, un toque de esperanza. Mediante el autodomnio de nuestros impulsos y de la conciencia de nuestras ac-





vozenoff7.blogspot.com

ciones no es necesario un final trágico. A lo largo de su obra nos deja un amplio sentido de esperanza. A pesar de que ni Dios puede salvar al hombre de su estupidez, siempre se puede decidir actuar y cambiar así el panorama.

La obra de Kurosawa nos muestra un camino hacia la práctica de los valores, un continuo proceso de madurez; nos muestra cierta transformación y crecimiento. Ver su obra seccionada o aislar sus películas sería a mi parecer erróneo. Sin duda alguna el contexto

histórico que atraviesa en vida Kurosawa, aunado con el drama de los acontecimientos de su vida personal, hacen del director un vocero y crítico de la condición humana. Nos muestra en el conjunto de sus obras un proceso de madurez, una completa representación y visión del mundo, una crítica y un mensaje de aprendizaje y, diciéndolo de una manera más sentimental, de esperanza. Es impresionante cómo nos transmite su enseñanza sin sacrificar la belleza, la comicidad y el drama del entretenimiento ci-

nematográfico; los junta y hace así bastante singular su obra. Sin duda Kurosawa es un genio y su obra es merecedora de análisis y admiración.

BIBLIOGRAFÍA

- Estévez, Manuel Vidal. *Akira Kurosawa*. Madrid: Cátedra, 2005.
- Hadot, Pierre. *¿Qué es la filosofía antigua?* México, DF: FCE, 2000.
- Séneca. *Tratados filosóficos, Cartas*. México, DF: Porrúa, 1992.
- Veyne, Paul. *Séneca y el estoicismo*. México, DF: FCE, 1996.

La idea de escribir este breve ensayo surge después de haber visto y analizado, a lo largo del semestre, gran parte de la filmografía del cineasta japonés Akira Kurosawa. El propósito de este trabajo es mostrar parte de la analogía, o el cierto paralelismo que hay en el cine de A. Kurosawa y el pensamiento oriental. Por pensamiento oriental entiendo las corrientes ideológicas que han estado vigentes por más de dos mil años en gran parte de los países orientales; dichas corrientes son el budismo y budismo zen. Por lo tanto, sólo destacaré ciertas partes en las que la visión de Akira Kurosawa y estas corrientes de pensamiento o, mejor dicho, formas de vida, se unen y visualizan en la pantalla. Asumo el propósito de mostrar los problemas humanos y las soluciones a éstos.

Hay en la unión de estas dos partes mucho de donde hilar, pero aquí sólo mostraré un par de problemas en los que estas partes están presentes.

LA VIDA COMO PRÁCTICA Y LECCIÓN

Hay en las películas de Akira Kurosawa y el pensamiento oriental una comprensión de que la vida es, en cierto modo, una escuela. Vivirla y asumirla con suma atención resulta ser un buen aprendizaje. En ciertas películas hay una búsqueda de sentido hacia la vida misma;



www.google.com/que.es

AKIRA KUROSAWA COMO PANTALLA DEL PENSAMIENTO ORIENTAL

José García Chávez

esta comprensión o interpretación se despliega en películas como *La leyenda del gran judo* (*Sugata Sanshiro*), donde el protagonista primeramente se lanza en la búsqueda de un arte marcial que, después de encontrarlo, lo transformará y terminará convirtiéndose para Sugata Sanshiro en una nueva forma de vida. Para llegar a adquirir cierta habilidad y sentido, tendrá que realizar un proceso de aprendizaje basado en la práctica física y espiritual. Por otra parte, tendrá lecciones que consistirán en descifrar y dar sentido a las circunstancias que la vida y el mismo arte mar-



sensacine.com



akiraoccidental.blogspot.com

cial le van mostrando, siempre contando con la ayuda de un maestro. Aquí es importante señalar este papel de maestro o guía puesto que es de gran significado en estos dos fuegos, A. Kurosawa-pensamiento oriental, pues constantemente aparece este personaje lleno de sabiduría. Su función es mostrar el sendero digno que debe recorrer el hombre, es decir, la manera en que debe hacerse el humano para ser una persona dichosa y de ayuda a los demás.

Otros momentos similares los podemos ver en películas como *Vivir (Ikiru)* y *Barbarroja (Akabige)*. En la primera se narra la búsqueda de un hombre

por dar sentido a los pocos meses que le restan de vida, de tal manera que termina por emplear los días que le quedan realizando una obra social. Esto le dará una satisfacción, haciéndole sentir que su vida finalmente ha tenido un sentido y ha sido útil. En la segunda se muestra el desagrado de un practicante de medicina al tener que hacer sus servicios en un determinado hospital, donde, al cabo de un tiempo, aprenderá las lecciones que el maestro y los azares del hospital le han dado. Hay en estos tres filmes una afirmación por vivir y dar sentido a la vida, siempre aprendiendo y practicando en la existencia misma,

de una forma tan intensa que resulte dichosa, tanto en el plano individual como social.

Se encuentra, en la pantalla de A. Kurosawa, una similitud con el pensamiento oriental, primeramente con el budismo zen, porque entre su amplia visión de la existencia asume una conducta práctica ante la vida, de tal manera que puede entenderse como lo define Philip Kapleau:

El zen es una práctica religiosa con un método particular de entrenamiento de cuerpo y mente cuyo objetivo es el despertar, es decir, la autorrealización.¹

Esta corriente es práctica, no se queda en el mero intelecto o

abstracción y trata en todo momento de llevar el conocimiento al ejercicio. Esto se hace más claro al observar la vida de un monje, quien, al realizar sus labores cotidianas como: comer, recoger leña, asear el sitio donde habita, etc., está a la vez trabajando o meditando en los *koanes* (acertijos elaborados por un maestro a su alumno) siempre en profunda atención. En el budismo antiguo y en el zen, es necesario cultivar y desarrollar esta atención para lograr la iluminación o *satori*. Esta atención está dirigida a la acción y a todo lo que la forma, mente, cuerpo, objetos de la mente y sensaciones. Lo podemos entender de esta manera:

El buscador no sólo se contenta con ejercitar la atención a través de la práctica meditativa, sino que incorpora la atención despierta a la vida cotidiana y sus actividades.²

En los personajes de Kurosawa existe cierta influencia de estas corrientes de pensamiento, de tal manera que en la pantalla vemos una actitud de práctica y atención profunda ante la vida: “enseñar mediante la acción, aprender haciendo”.³ Es este el camino o método que Kurosawa y el pensamiento oriental enseñan para salir de la ignorancia y sufrimiento, extinguiendo mediante el conocimiento, práctica y atención en cada momento, es decir en el aquí y ahora, las trabas que hacen infeliz la existencia.

NATURALEZA

Otro problema interesante en la visión paralela de A. Kurosawa y el pensamiento oriental es la naturaleza. El cineasta realiza una crítica sustancial al estilo de vida que el humano ha venido configurando después de vivir problemas como la caída del muro de Berlín, la guerra en Japón, el término del comunismo, etc., de tal manera que siembra la pregunta por reconocer si es necesario vivir con la tecnología que éstos y otros sucesos han creado o vivir de una forma más sencilla o básica. En Kurosawa se puede apreciar esto en su

film *Dreams*, de manera más notable en el octavo sueño, “la villa de los molinos de agua”. Este sueño explora la naturaleza mediante diálogos muy digeribles y piadosos entre sus personajes, donde a través de éstos Kurosawa critica la forma en la que el hombre ha olvidado el verdadero sentido de la naturaleza, apegándose a la modernidad y creyendo que ésta le brinda una vida más cómoda, sin darse cuenta de que sólo está volviéndolo su esclavo y, por lo tanto, infeliz. Lo que aquí se puede entender es un abuso del hombre a la naturaleza, la creación de objetos-máquinas, con la idea de mayor comodidad y felicidad, un olvido por parte del hombre de que él es parte de la naturaleza y en conclusión una negligencia y confusión del hombre ante la vida, de tal manera que cada vez se vuelve más confusa la existencia.

Respecto a la naturaleza y al problema que genera el hombre al apartarse y modificar a ésta, el pensamiento oriental aparece en la pantalla de Kurosawa en todo momento, sea en locaciones, ambientes o mejor aún, en la propuesta y forma de plantear a éste, debido a que el zen y el budismo han influido no sólo en la vida espiritual, sino que lo han hecho también en el arte y cultura oriental. A este problema, el pensamiento oriental lo afronta comparando la vida de Occidente y Oriente, refiriéndose al primero como una socie-

akiraeloccidental.blogspot.com





akiraeloccidental.blogspot.com

dad de mentalidad científica, que aplica todo su conocimiento a crear objetos para elevar el nivel de vida, evitando realizar trabajos desagradables o innecesarios. En Oriente es distinto, es como lo describe D.T. Suzuki:

No le importa dedicarse a un trabajo doméstico o manual de cualquier tipo... No le gusta pensar únicamente en máquinas, convirtiéndose en esclavo de la máquina.⁴

Así, vemos en este sueño de Kurosawa, en el budismo y en el zen, la misma crítica a la forma de vida que el hombre está llevando.

Por lo tanto, vemos en la pantalla de Akira Kurosawa una pregunta a la actual forma de vida, porque ésta ha generado avaricia, codicia, aferramiento, en una palabra: dolor en la humanidad, compartiendo una visión similar a la del budismo.

Buda entendió lúcidamente hasta qué punto esta avaricia propia del ser humano genera dolor propio y ajeno y ha sido la causa de todas las desigualdades e injusticias sociales....

Se hace notable, pues, el pensamiento oriental en la pantalla de Kurosawa, donde éste toma esta forma de pensamiento y la muestra por medio de imágenes.

CONCLUSIÓN

Es significativa la forma en que Akira Kurosawa afronta los problemas del hombre a través del cine, pues no sólo es digno de ser recordado y traído a la actualidad por la gran técnica que tuvo para realizar este arte, sino por el contenido que se encuentra en todos sus trabajos. Posee un contenido humanista influenciado por estas corrientes de pensamiento como son el budismo y budismo zen.

El cine de Kurosawa puede ser una herramienta de cambio y esperanza hacia el malestar en el que nos vemos envueltos; apreciando en la pantalla dos escuelas que pueden ser de utilidad hacia esta superación del sufrimiento, dos caminos que frente a estas preocupaciones proponen una vida sosegada, acompañada de la naturaleza y en constante acción, atención y meditación de cuerpo y mente.

NOTAS

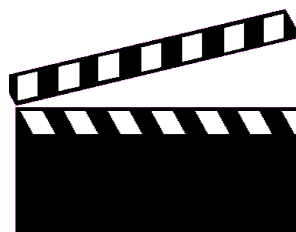
¹ Philip Kapleau, "Los tres pilares del Zen", Ed. Bodhi, p. XIV. 2005.

² Ramiro A. Calle, "Buda el príncipe de la luz", Ed. Sirio, Cap. 19, p. 245. 1994.

³ D.T.Suzuki, "El Zen y la cultura Japonesa", Ed. Paidós, Cap. I, p. 17. 1996.

⁴ D.T. Suzuki, "Budismo Zen y Psicoanálisis", Fondo de Cultura Económica, p. 15. 1994.

⁵ Ramiro A. Calle, "Buda, el príncipe de la luz", Ed. Esoterika, 1994.



EL ARTISTA Y SU OBRA DESDE *LOS SUEÑOS DE AKIRA KUROSAWA*

Claudia Guízar Vargas

*L*os Sueños de Akira Kurosawa es una cinta que consta de ocho cortometrajes que muestran sueños del propio director. Hay en ellos tomas tan diversas que van desde las mágicas costumbres y concepciones japonesas hasta la transformación de una sociedad víctima de la guerra nuclear, que ve amenazada su armonía con la naturaleza como parte esencial de la concepción y construcción de su mundo.

El análisis que se pretende hacer en este ensayo no está encaminado hacia una interpretación de lo que el director quiso transmitir a través de su obra, en el desglose y dilucidación de cada uno de los elementos que utilizó, sino en posicionar el sueño mismo como una creación artística que, al ser llevado al cine, se ve de alguna manera transformado. En mi exposición de esta perspectiva, me valdré de algunas de las ideas desarrolladas por Nietzsche en sus obras *Sobre verdad y men-*

tira en sentido extramoral y *La visión dionisiaca del mundo*, principalmente en la idea del artista que Nietzsche concibe, en la cual se rescata la esencia del hombre como voluntad creativa, como descubrimiento que responde al nihilismo del “Dios ha muerto”.

La idea de analizar esta película de Kurosawa desde el enfoque mencionado tiene su origen en un ensayo que realicé con anterioridad. En él cuestionaba la experiencia de fragilidad de la realidad desde la perspectiva de la génesis del lenguaje que Nietzsche desarrolla en su obra *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, el momento en que las designaciones de las cosas pierden sentido, la experiencia de las fisuras de la realidad como percepción de aquello que va más allá de las denominaciones, aquello que es demasiado en cuanto a que sale de toda categoría posible; así indecible, incommunicable, indi-

somewherehiddenintheend.blogspot.com



vidual. Abordé el análisis que hace Nietzsche sobre las capacidades y condiciones a través de las cuales el hombre conoce y designa, –viendo cómo este proceso llega a funcionar a la inversa: designar y condicionar el conocimiento–, para ver cómo el hombre ha construido su realidad dentro de lo que sus capacidades le permiten. Así, el lenguaje no guarda ninguna relación con la esencia de las cosas¹ y el aparente orden y veracidad que creíamos concebir en la vida no va más allá de una humana invención, siendo tal dilucidación una puerta más

hacia la concepción de lo frágil del sentido de la vida.

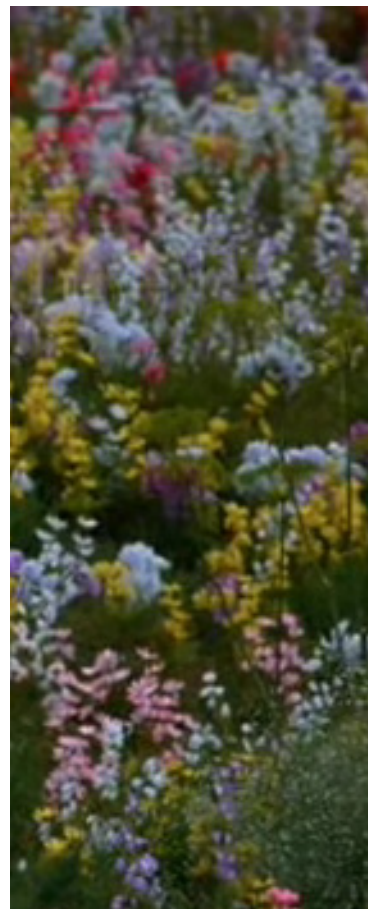
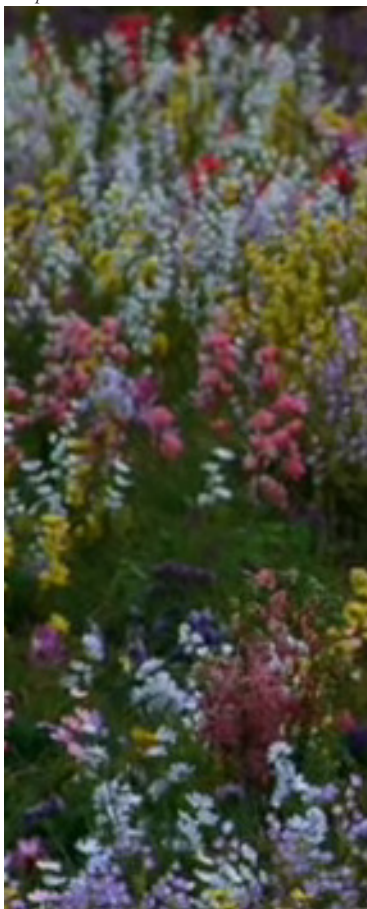
La idea que trataba de desarrollar en ese trabajo y que transporto al presente es el papel del hombre ante el desmoronamiento del orden del mundo, idea sustentada en los mencionados trabajos de Nietzsche al relacionar tal desmoronamiento con el nihilismo producido por la pérdida de la imagen de la divinidad como rectora del cosmos.

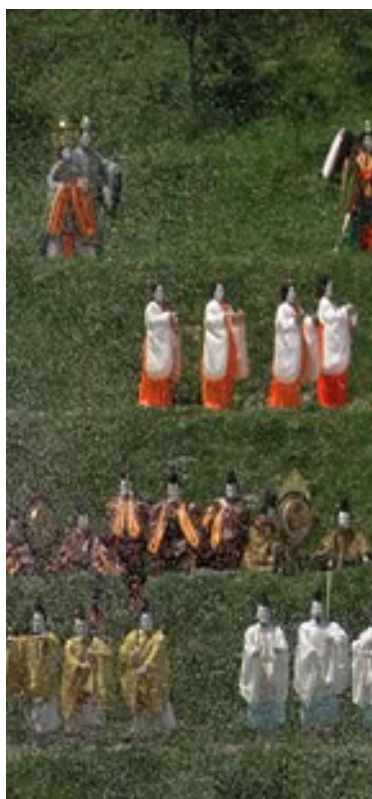
Si todo es una construcción que hemos olvidado como tal,² al darnos cuenta de la naturaleza de falsedad del lenguaje

como fiel voz de la realidad, cualquier cosa puede ser creada y tomada como verdad; se podría salvar la experiencia propia de cada ser, lo más íntimo de la subjetividad de la experiencia.

Pero, ¿qué es lo que dice Nietzsche de esta postura creativa del hombre?, ¿qué concepción tiene del artista y su obra? Para esta cuestión es necesario remitirnos al desarrollo de tal idea expuesta en las dos obras citadas, de manera breve y esperando no alterar demasiado las ideas de este importante filósofo. Primeramente, en *La visión dionisiaca del mundo* se

dompaniconline.de





nos narra el encuentro de la concepción apolínea del arte griego con el espíritu dionisiaco. Nietzsche nos habla de Apolo como el dios del arte figurativo, de la creación y la apariencia donde la medida es su gran atributo; por otro lado se encuentra lo dionisiaco, que expresa el éxtasis del hombre mediante la pérdida del principio de individuación que se logra a través de la embriaguez, donde el hombre como género se reconcilia con la naturaleza y pierde toda clase de convencionalidad social. Estas dos experiencias tan opuestas, dos caras de la creación, formas por las que el hombre podría encontrar lo que el autor llama

“la delicia de la existencia”, se ven unidas en la tragedia ática: la locura dionisiaca es envuelta por la medida apolínea para llevar a cabo la máxima expresión del hombre, su naturaleza, voluntad creativa.

En esta concepción apolínea, el arte nos remite a su esfera original onírica en la que mediante el sueño el hombre juega con la realidad, la desestructura —espacio donde se convierte en artista.

La bella apariencia del mundo onírico, en el que cada hombre es artista completo, es la madre de todo arte figurativo [...] gozamos en la comprensión inmediata de la figura, todas las formas nos hablan; no existe nada indiferente e innecesario. En la vida suprema de esta realidad onírica tenemos, sin embargo, el sentimiento traslúcido de su apariencia [...]?

El espíritu artístico griego crea un mundo de símbolos, de apariencias para afirmarse en la vida y contrarrestar la realidad del destino carente de todo sentido. Pero este mundo de bella apariencia es sólo eso. Únicamente a través del artista dionisiaco el arte apolíneo llega a la esencia del hombre, de la vida, del sentimiento. Ejemplo de ello son la tragedia, la lírica, pero más precisamente la música en tanto que armonía, la cual Dionisio dio a la pura dinámica y ritmo de lo apolíneo. A través de esta armonía se expresa lo que se pierde en todo lenguaje conceptual basado en representaciones que aluden a algo pero no a la esencia de las cosas, que para Nietzsche es la voluntad.

El residuo insoluble, la armonía, habla de la voluntad fuera y dentro de todas las formas de apariencia, no es, pues, meramente *simbolismo* del sentimiento, sino *del mundo*. El concepto es, en *su esfera*, completamente impotente.⁴

Pero esta idea de poder llegar a la esencia de las cosas, del mundo en sí, cambiará a lo largo del desarrollo del trabajo filosófico de Nietzsche a partir de la separación del pensamiento de Schopenhauer y de otros elementos. Este cambio de perspectiva está expresado en la segunda parte de *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*.

Para Nietzsche, el nihilismo provocado por el derrocami-

to de la idea absoluta y rectora de la realidad, la experiencia de “Dios ha muerto”, se supera con el arte como medio en el que se opta por la vida y la creación de lo que nos constituye, de la voluntad original, la voluntad de poder. En la última parte de *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Nietzsche habla del arte, del artista como el que burla la construcción conceptual establecida y crea un orden distinto. Pero el artista no ha dejado de mentir, porque usa los mismos conceptos pero de manera diferente, no convencional; se diría que sigue basándose en las mismas metáforas. Finge a sabiendas de la realidad de su acción, miente

como un acceso de melancolía por no poder tener acceso a la verdad. Pero Nietzsche sigue viendo en el arte la única vía que hará trascender la mentira del lenguaje, no en busca de “la realidad” sino como reivindicación del hombre en tanto que voluntad creativa, porque este mismo camino que le hace falsear a través de metáforas es el mismo que le salva. La transvaloración de la que tanto habla Nietzsche a través de su obra no refiere a una nueva construcción de valores ya que caería en lo mismo que critica; lo que hay que rescatar es el impulso creativo, la voluntad de poder, la vuelta a lo instintivo y dionisiaco pero equilibrado, poseer el dominio de lo que nos mueve originariamente.⁵

El que sueña crea y reúne en un instante la magia de ese poder creativo, hace confluír las más arrebatadoras experiencias. La locura ya no es un defecto sino una posibilidad, todo puede estar unido y visceralmente separado a la vez. Es entonces que el sueño hermosamente representa una de las formas de manifestar la esencia del hombre descrita por Nietzsche, su más puro instinto creativo. Ya no sólo es la necesidad de comunicarnos, de crear estructuras conceptuales que sirvan de base a nuestro conocimiento, sino de rescatar lo que nos hizo y hace sobrevivir como humanos.

Así, Kurosawa juega con la realidad en el sueño y con el

cinema.theiapolis.com



sueño mismo a la hora de hacerlo obra de arte.⁶ Crea un mundo, una posibilidad que habla desde la iluminación, desde los colores, la convivencia simultánea de naturalezas dispares; nos muestra la ya extraordinaria magia cultural japonesa sublimada por ese halo de onirismo que está más allá de toda conceptualización. *Los sueños* (1990) de Kurosawa se me manifiestan como un puro jugar-crear-contemplar ante la posibilidad de la inmensidad que está fuera de toda denominación.

Tal vez contradiciendo un poco la indicación sobre el sentido de este trabajo, me atrevo a preguntar si la situación de postguerra del Japón en el que vivió Kurosawa, el desmoronamiento de una estabilidad social y cultural, podría haber desatado un cierto nihilismo en aquella sociedad donde la obra de este director se manifestara como un medio para contrarrestarlo a través de algunas de sus películas, a la manera de una labor artística de reconocimiento de la voluntad de vida intrínseca en su espíritu y así aportar una película en la que podría reflejar sus anhelos, usándolos como medio para expresar la caótica situación de su país y como una forma de rescatar

la propia esencia del mundo oriental japonés.

BIBLIOGRAFÍA

- Fuentes Cinematográficas:
Kurosawa, Akira, *Los Sueños*, 1990.
- Fuentes Bibliográficas:
Nietzsche, Friedrich, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, edición digital de: http://www.nietzscheana.com.ar/sobre_verdad_y_mentira_en_sentido_extramoral.ht, 13 de abril de 2009, Tecnos, Madrid.
- _____, "La visión dionisiaca del mundo", edición digital de: http://www.nietzscheana.com.ar/la_vision_dionisiaca.htm, traducción de A. Sánchez Pascual, Alianza Editorial.
- Vermal, J. L., Nietzsche: Poesía y Verdad, http://74.125.155.132/search?q=cache:mjkyynQ7q_IJ:www.raco.cat=index.php/Convivium/article/view=73242=98871.

NOTAS

¹ Nietzsche nos habla de la relación del hombre con su exterior y de cómo al entrar en contacto con éste, la única relación o enlace que se da entre ambos es la excitación de un impulso nervioso que el hombre extrapolará a una imagen y después a un sonido, una palabra, un concepto, por medio del cual irá construyendo una estructura con la que configurará su mundo, es decir, un mundo basado en metáforas, extrapolaciones, alejándose con cada palabra de su lenguaje de la esencia de las cosas, la cual por la naturaleza de éste nunca le será posible alcanzar. *Cfr.*

Friedrich Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, edición digital de: http://www.nietzscheana.com.ar/sobre_verdad_y_mentira_en_sentido_extramoral.ht, 13 de abril de 2009.

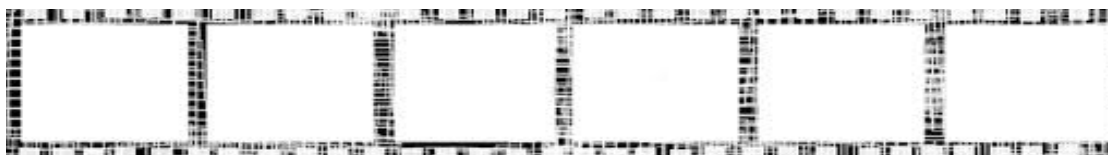
² En *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Nietzsche critica la tendencia del hombre hacia la verdad como lo más valioso y única condición del conocimiento. Pero esta tendencia sólo tiene sentido dentro de la idea del olvido que aquí se maneja, el hombre ya no recuerda que todo ese mundo que se ha construido es eso, sólo una invención que le es necesaria para sobrevivir en comunidad, ahora cree que es "la realidad" que busca desenmarañar para entenderla y conocerla, todo como consecuencia del olvido de su origen. *Ibidem.*

³ Friedrich Nietzsche, *La Visión Dionisiaca del Mundo*, edición digital de http://www.nietzscheana.com.ar/la_vision_dionisiaca.htm, traducción de A. Sánchez Pascual. Alianza Editorial.

⁴ *Ibidem.*

⁵ La relación que Nietzsche percibe entre lenguaje, verdad y arte, fue modificándose a lo largo de su quehacer filosófico que al final podrá ser resumida en la idea de la "voluntad de poder". *Cfr.* J. L. Vermal, http://74.125.155.132/search?q=cache:mjkyynQ7q_IJ:www.raco.cat=index.php/Convivium/article/view/73242/98871.

⁶ En *La Visión Dionisiaca del Mundo*, se habla de la naturaleza de la creación artística, del carácter onírico del arte apolíneo, se habla del hombre como artista, donde en el sueño juega con la realidad, mientras que en la obra de arte –escultura– juega con el sueño. Nietzsche, *La Visión Dionisiaca del Mundo. Op. cit.*





obannes-esculpiendoeltiempo.blogspot.com

LA NOCIÓN DEL PÓLEMO EN KUROSAWA

Gerardo Morales Martínez

Introducción

Akira Kurosawa es un cineasta nipón estandarizado por los críticos de este arte y otros campos como un falso representante de la cultura japonesa y más bien en coqueteo con el mercado occidental, evidenciado esto por su exposición, quizá grandilocuente, del ser samurái y más importante aún, cuando opta por una postura ético-moral de carácter “humanista con tintes conservadores” (Estévez, p. 34). No era para menos que el cliché se asegurara entre los críticos porque en efecto tales manifestaciones del cineas-

ta, la primera técnica y la segunda cultural, son compatibles con la expectativa y tradición occidental respectivamente. Sin embargo, Kurosawa no abole al ser japonés con su cine; al contrario, hace una crítica del devenir del mismo ser y no lo abandona –los aforismos y experiencias pragmáticas presentes a lo largo de su filmografía más en el tono del budismo zen lo corroboran. En cuanto a estilización, dicen, no es lo suyo. Resulta ser muy áspero en comparación de sus compatriotas cineastas. Por otra parte envuelve con frecuen-

cia a sus personajes en procedimientos narrativos, (sin olvidar o menospreciar, por supuesto, el valioso contenido plástico que encontramos en sus obras cinematográficas, por ejemplo en la lluvia apoteósica o en las masacres prolongadas, así como en las imágenes congeladas).

Es desde estos dos ámbitos, el textual y el visual, que trataremos de configurar la manera en que Kurosawa refleja la noción de guerra, *pólemos*, de extraerla mediante la segmentación y posterior inferencia e interpretación de algunas frases, diálogos, imágenes, encuadres o secuencias de algunas de sus obras, basándonos principalmente en dos: *Ran* (Caos) y *Kimonosu-jo* (Trono de sangre).

Pólemos

¿Por qué *pólemos*? Porque la guerra, tal como la concibe nuestro cineasta, no es una total oposición de dos cosas contrarias, sino es una dualidad que como una sola esencia se complementa con sus partes distintas en función.¹ Lo podemos considerar así puesto que la filmografía kurosawiana sugiere la existencia de un “camino” y una cumbre en él. Si hay un camino y un fin, la lucha que suceda hasta llegar a este último es un aprendizaje necesario para alcanzarlo. La ambición, el poder y la guerra son parte de nuestra naturaleza y hay que asumirla como tal para superarla y comenzar a dar sentido a lo que nos sucede.

Esto lo podemos ver claramente reflejado en el film *Hachigatsu no rapsodi* (*Rapsodia de Agosto*, 1991) en dos particulares escenas que suceden en la parte final: la sugerencia del “camino” en la escena donde una sociedad de hormigas cruza el jardín hasta culminar el senderillo en pos de una flor, y la superación del desorientador recorrido de sangre, la guerra, en una escena muy anterior en la cual “la abuela” (nipona) estrecha la mano de su sobrino (estadounidense), aludiendo con ello a la paz, el reconocimiento entre dos naciones de culturas distintas que una vez fueron enemigas y fueron atrapadas por la



divxclasico.com

guerra. Ella es la responsable, no es que una nación u otra la hayan iniciado, según la filosofía de la propia abuela. Otra escena más sobre la superación del germen la encontramos en *Ran* en esta escena padre e hijo cabalgan juntos con expresiones de plenitud, alegría y sonrisas entre Hidetora y Saburo: “Cuando estemos tú y yo solos hablaré contigo de padre a hijo. Es lo único que deseo. No necesito de nada más” (Akira Kurosawa, 1985). Dicha escena y sentencia suceden después de que el ejército de Fujimaki y Ayabe hacen retroceder al ejército contrario, el de Jiro, mientras en otro lugar Saburo e Hide-



<http://www.lr21.com.uy/cultura/456194-memorias-del-holocausto-nuclear>

tora se reencuentran y emotivamente se asoma el perdón. Acto seguido Saburo muere de un tiro al pecho e Hidetora de la amarga impresión colapsa al más allá.

El ciclo

En *Kimonosu-jo* (*Trono de sangre*) hay una escena que marca no sólo la dirección y síntesis del film, sino también el pensamiento de Kurosawa. Ésta tiene lugar cerca del inicio del film cuando, bajo la lluvia, dos mensajeros, Washizu y Miki, escuchan un grito en el bosque Telarañas. Lo que encuentran es una visión gris: bajo una choza un pálido viejo de apariencia indigente hace girar con su mano una palanca unida a un volante conectado por una banda con otro volante más pequeño, que le provoca revolucionar a éste también. La mano subordina al grande y éste al pequeño volante mientras canta:

La vida de una flor es breve. En poco tiempo se pudre. Así es la vida del hombre. Quema cuerpo y alma en el fuego de la pasión. Dejando sucias manchas en las aguas del río. ¡Cuánta miseria en este mundo! ¡Qué idiotéz ésta de no conocer la verdad! Las acciones buenas o malas se suman unas a otras. El hombre se halla de pronto en las tinieblas. Una vez resuelto el enigma la carroña se disuelve y nace la flor. El fétido hedor se cambia en aromático perfume. ¡Qué interesante es la vida del hombre!

De esto podemos inquirir el curso de la naturaleza, girando de la mano de una fuerza mayor, como motor inmóvil, divina providencia o causal, que cíclicamente mantiene el mundo. El volante grande es lo universal, el pequeño lo individual; y uno rige sobre el otro. Como ya hemos reflexionado, aquí en el canto también resalta la sugerencia de un camino que va desde el fuego de la pasión, las tinieblas y finalmente la flor. Todo en un ciclo del hedor a perfume.

Esta interpretación me remite inevitablemente al contenido budista en cuanto a que tanto en este film como en *Ran* (1985) es expresado mediante un simbolismo astronómico a manera de ciclos repetitivos. Por ejemplo, en el primero, la luna con franja blanca del lado derecho es la insignia del “señor”, detalle curioso puesto que cuando éste es asesinado por Washizu en la “misma habitación” en la que él dio muerte al señor anterior, la luna en el cielo es precisamente una franja blanca pero ahora del lado izquierdo. En el segundo film el clan Ichimonji utiliza la insignia de un sol brillante sobre una franja de luna que nace en su lado inferior, abajo. Tras el destierro de Hidetora Ichimonji, nos encontramos entre la batalla de dos fuerzas: el sol insignia de Taro y la luna de franja derecha de Jiro. Taro muere durante el enfrentamiento de un disparo en la espalda en el centro del sol de su ropaje, no culminó el camino de la iluminación y Jiro es derrotado, mientras la insignia bandera cabalga su retirada ondeando a contraviento, sujeta de un asta cristiana cuya cruz somete al sol. Por separado ambas fuerzas fracasan. Al final de *Ran* la imagen de Buda, iluminado tras el sol, cae después de que Tsurumaru, el ciego, se salvara de no caer al precipicio. Todo es un movimiento cíclico, un camino de guerra, de *pólemos*, sin embargo nosotros tomamos la determinación final, ahogarnos en el fango o salirnos de él. En cada uno de nosotros radica la virtud, la voluntad y libre albedrío. Esto es más evidente en films como *Sugata Sanshiro* (*La leyenda del gran judo*, 1943) e *Ikiru* (*Vivir*, 1952).

La mujer

El “yo” corrompe el equilibrio de la unidad, que es dualidad, cuando quiere pasar a ser el motor inmóvil. Recordemos que lo universal rige lo particular según nuestra interpretación anterior, por lo que dicha postura caerá en obvias repercusiones. La guerra es el resultado de esta egología estúpida, a su vez porque se rehúsa a admitir que ni siquiera ella es engendro propio, sino que depende en parte de la relación con “lo Otro”. Lo propio e interno parece estar representado en el hombre; y lo otro, lo externo, en la mujer. Ambos géneros conforman una dualidad indisoluble (presente esta intuición también en aquellas escenas impactantes donde la mujer es capaz de quitarse la vida cuando ve a su marido perdido o muerto (Akira Kurosawa, 1985), condenada a perecer si sigue el camino de usura y ambición [esto lo advierte muy bien Hidetora a Taro cuando éste prácticamente le expulsa de su castillo: “La gallina pica al gallo y lo hace cacaraquear”. En su caso Kurogane a Jiro con la fábula de la zorra (Akira Kurosawa, 1985)] tal como lo muestra la leyenda escrita en un poste de madera que se encuentra a la intemperie, entre tierras desérticas por la batalla:

¡Mirad, este lugar desolado! Asiento otrora de fuerte castillo condenado a morir por la obsesión del poder. Aquí vivió un fuerte guerrero si bien llevado por una mujer a compartir su sino en el trono. En el hombre la senda de usura conduce a la ruina, como lo fuera antaño, como lo *es ahora también* (Shinobu Hashimoto, 1957).

Por otro lado, están destinados a una situación mejor (quizá en otra vida si analizamos los también finales trágicos de personajes que intuitivamente podemos considerar que culminaron el camino, como Sue, Hidetora o Saburo) si subsisten en virtud, reconociendo el error propio y abrazando al prójimo. Lo anterior está caracterizado en la secuencia de *Ran* en la que Hidetora entra en el castillo, para pedir refugio familiar

a Jiro no sin antes visitar a Sue. Se encuentran entonces ambos de frente, hombre y mujer, uno de pie y otro de rodillas:

Déjame ver tu cara. Llevas siempre una mirada triste. Al verte se me parte el corazón (Sue sonrío, observa el arrepentimiento en Hidetora). Es peor verte sonreír. Yo quemé tu castillo... asesiné a tu padre y madre... y tú me miras así... ¡Ódiame!...
—dice Hidetora— No lo odio —responde Sue— nuestra vida la destinan las anteriores. Buda ama todas las cosas.

Instantes después llega Jiro y discute con Hidetora. Luego el padre es desterrado por su propio hijo, no sin antes comenzar a caer en cuenta de su error cuando afirma: “Sólo las aves y las bestias viven en soledad”. A partir de aquí el camino que seguirá lo llevará a cuestionarse profundamente, procedimiento necesario para poder darle la cara a Saburo, el hijo que Hidetora no quiso escuchar.

Es entonces que la mujer, “lo otro”, funge como el portador contagioso del germen *pólemos*, pero también como el anzuelo bondadoso para librarse de él. El hombre, lo interno, tiene la facultad de decidir si superarse a sí mismo cogido de la mano de la mujer sana o someterse por medio de la mujer enferma. Sumisión o sublevación, a la naturaleza.



<http://americangloom.wordpress.com/2012/08/28/the-compassionate-kurosawa-ran/>



latragediagriegaymoderna.blogspot.com

Conclusión

La guerra parece ser, para el pensamiento de Akira Kurosawa, la unificación de una dualidad presente tanto en el humano como en la naturaleza. La guerra se torna un río turbulento que el hombre tiene que navegar, ver sobre el camino de luz que somos nosotros. Se encuentra la mancha de la concupiscencia que es precisamente como un río oscuro que alimenta a la luz misma, que es camino, indispensable a su vez para que encause el río; al final del recorrido en su conjunto una flor, todo luz. Y aun con todo, ¿vale la pena alcanzarla? ¿Qué sentido tiene este viacrucis? ¿Podrá acaso alguien decirnos qué es este lugar? ¿Esta pregunta es el reclamo del hombre a los dioses por nuestro llanto o es el llanto de los dioses por nuestra negligencia?

¿Acaso no hay dioses ni Buda? ¡Si existen escúchenme! Ustedes son crueles y engañosos. En su aburrimiento se divierten viéndonos morir. A ustedes les parece divertido... ver llorar a los hombres –exclama Kyoami. Los Dioses son quienes lloran. Nos ven matándonos constantemente desde el inicio del mundo. No pueden salvarnos de nosotros... El hombre prefiere el dolor y la pena, a la paz y la alegría –asevera Tango (Akira Kurosawa, 1985).

BIBLIOGRAFÍA

- Cardona, F. L., *Textos presocráticos: Heráclito, Parménides, Empédocles*. (M. d. Pino, Trad.) Barcelona, España: Edicomunicación S.A. (1999).
- Estévez, M. V., *Akira Kurosawa*. Madrid, España: Cátedra, (1992).

FILMOGRAFÍA CONSULTADA

- Shinobu Hashimoto, R. K. *Kimonosu-jo (Trono de sangre)*. Japón: (1957). Toho Company Ltd.
- Akira Kurosawa, M. I. *Ran*. Japón (1985), Greenwich Film Productions, Herald Ace Inc. y Nippon Herald Films.
- Akira Kurosawa, I. H. *Hachi-gatsu no ky shikyoku (Rapsodia en Agosto)*. Japón, (1991), Feature Film Enterprise II.

NOTAS

- ¹ “A nosotros nos parece que son dos cosas, Heráclito nos dice que dos cosas son la misma cosa. Esta es su doctrina del devenir” refiriéndose a la doctrina de los contrarios en el devenir. Esta noción unificadora de una dualidad es el *pólemos*. De aquí extraigo la idea para compararla con lo que Kurosawa deja ver en sus obras. Li. Cardona, Francesc, *Textos presocráticos*, Barcelona, España, Edicomunicación S.A, 1999, pp. 17-18.

VIVIR Y MORIR EN KUROSAWA

José Márquez Tolentino

El *Dasein* muere fáticamente mientras existe.
Martin Heidegger

INTRODUCCIÓN

Akira Kurosawa, en *Ikiru* (*Vivir*), toca un punto nodal del diario vivir humano: la muerte. Ya desde el título, considero, Kurosawa insinúa el hilo conductor de la película.

En un primer momento el filme da una concepción de la vida. Vivir inercialmente, vivir arrastrado por los acontecimientos, como paciente. El sistema envolvente, el poder que se vuelve burocracia y rutina convierten a un hombre en "momia".

En un segundo momento, después de enterarse de la enfermedad que terminará con su vida, Kenji Watanabe divaga, piensa, fluctúa. Hay una especie de despertar, primero doloroso, luego beatífico; una especie de transición entre la momia y el hombre.

¿Qué es vivir? ¿Qué es morir? ¿Momentos diferentes de la existencia? ¿Distinciones semánticas de un solo momento?

El presente ensayo esbozará lo que, desde una personal interpretación de la película mencionada, es vivir. La conciencia de muerte como necesidad del vivir y la vida como muerte diaria son las ideas eje del presente ejercicio.

CONCEPTO CONVENCIONAL DE VIVIR

Tanto usamos algunas palabras que, a fuerza de asfixiante rutina, las vaciamos de sentido. Algunas palabras tienen un contenido tan hondo, que su misma profundidad nos arroja la superficie de su indeterminación. La palabra vivir, en sentido convencional, nos lleva a su raíz: vida. Tener vida es la capacidad de mantenerse en un ambiente, desarrollarse y reproducirse. Vista así, la vida se vuelve un hastiante desierto bajo la sombra de la repetición fría y automatizada.

Vivir, en este primer sentido, es secuenciar momentos, es ordenar y distribuir el tiempo en actividades (que en sí mismas no son malas o buenas) determinadas, esquematizando el placer y el dolor. Es andar sin impulso, como avanzar sin tener los pies plantados en la tierra, levitando sin tocar el barro sensible que nos hace humanos, hijos del *humus*, del viento, del bosque. Baudelaire nos habla un poco de ello:



slantmagazine.com



www.cinodromo.blogspot.com

VI

Cada cual, con su quimera

Bajo un amplio cielo gris, en una vasta llanura polvorienta, sin sendas, ni césped, sin un cardo, sin una ortiga, tropecé con muchos hombres que caminaban encorvados.

Llevaba cada cual, a cuestras, una quimera enorme, tan pesada como un saco de harina o de carbón, o la mochila de un soldado de infantería romana.

Pero el monstruoso animal no era un peso inerte; envolvía y oprimía, por el contrario, al hombre, con sus músculos elásticos y poderosos; prendíase con sus dos vastas garras al pecho de su montura, y su cabeza fabulosa dominaba la frente del hombre, como uno de aquellos cascos horribles con que los guerreros antiguos pretendían aumentar el terror de sus enemigos.

Interrogué a uno de aquellos hombres preguntándole a dónde iban de aquel modo. Me contestó que ni él ni los demás lo sabían; pero que, sin duda, iban a alguna parte, ya que les impulsaba una necesidad invencible de andar.

Observación curiosa: ninguno de aquellos viajeros parecía irritado contra el furioso animal, colgado de su cuello y pegado a su espalda; hubiérase dicho que lo consideraban como parte de sí mismos. Tantos rostros fatigados y serios, ninguna desesperación mostraban; bajo la capa esplenética del cielo, hundidos los pies en el polvo de un suelo tan desolado como el cielo mismo, caminaban con la faz resignada de los condenados a esperar siempre.

Y el cortejo pasó junto a mí, y se hundió en la atmósfera del horizonte, por el lugar donde la superficie redondeada del planeta se esquivaba a la curiosidad del mirar humano.

Me obstiné unos instantes en querer penetrar el misterio; mas pronto la irresistible indiferencia se dejó caer sobre mí, y me quedo más profundamente agobiado que los otros con sus abrumadoras quimeras.²

Esta quimera de la que habla Baudelaire es equiparable al frío ritual de estar en el mundo sin vivir, caminando sin saber a dónde, sólo por inercia, por impulso inconsciente. Formar parte de un sistema de engranes, en el que sólo se es una parte de la máquina, no es vivir. Pero ¿a qué vivir me refiero? ¿No vive quien trabaja todos los días o quien se levanta cada mañana a hacer lo que tiene pendiente? Para aproximarnos a un sentido humanizante de lo que consideramos es vivir (sentido que desde aquí usaremos para esta palabra) es necesario decir lo que no lo es. Vivir en sentido convencional no es vivir. Y por paradójico que pueda parecer nos aproximaremos poco a poco al mencionado sentido humanizante hablando sobre la muerte.

MUERTE: PREÁMBULO DE LA VIDA

En palabras de Heidegger el hombre es “incapaz de superar la posibilidad de la muerte”.³ Es una certeza completa, no hay margen de duda o cambio, vamos a morir. Sin embargo, la insensibilización de estar en el mundo de manera automática nos distancia, nos ofusca esta certeza.

¿Cómo se despierta a la vida? ¿Qué puede acercarnos a vivir? Como primer acercamiento diremos qué es el dolor.

Estar en el mundo inercialmente nos hace insensibles, nos pone una coraza que nos aísla de sentir incluso dolor. Dolor no físico, sino vital. Ante la incapacidad de explicar este tipo de dolor lo ejemplificaré: un hijo en problemas, un fracaso que nos afecte enormemente, una ruptura familiar, etc. Este dolor nos hace recordar nuestro *bumus*, nuestra incapacidad de resolución frente a problemáticas que se nos escapan, que no podemos solucionar y, en este sentido, nos humaniza.⁴

El dolor nos despierta del aletargamiento vital, nos sacude, aunque sea por momentos cortos. Sin embargo, el dolor es sólo una suave sacudida que puede incluso hermetizarnos más en el letargo del rutinario estar en el mundo. El dolor da una traza de lo que la vida es, más aún, de que es.

Entre los dolores vitales que conocemos hay uno que, a diferencia de los otros, no podemos solucionar: el causado por la muerte. Primero espectamos la muerte en otros. La experiencia de la muerte de otro nos afecta (entre más cercanía más afectación) y un dolor de este tipo no sólo nos convence de la finitud de la vida, sino que nos va acercando a sentir la finitud de nuestra existencia. ¿Radica la sabiduría acerca de la muerte en los ancianos en su ancianidad o en el hecho de haber observado y vivido más muertes? La muerte del otro nos va dan-



thirtyframesasecond.blogspot.com

do conciencia de nuestra propia muerte.

Pero ¿cómo el dolor por la muerte del otro nos va acercando a la vida, a saber lo que ella es? El dolor pone nuestros pies en la tierra, nos da conciencia de nuestra contingencia, nos hace percibir nuestro cuerpo, nuestro yo a través del dolor. La rutina se ve invadida por el dolor.

Cuando empezamos a intuir nuestra muerte, cuando estamos frente al dintel de la certeza de nuestra muerte, estamos ante la intuición de la vida.

Cuando el yo duele la muerte del otro, hay dolor, cuando el

yo duele la certeza de la muerte propia, hay angustia. No estamos ya frente a la muerte del otro, es nuestra vida la que se piensa desde la muerte. Y aquí es donde empieza la vida, donde la vivencia de la angustia de la muerte nos ancla al *bumus*, a la limitación, a la posibilidad insuperable.

La conciencia de muerte ya somatizada, no intuita, nos planta sobre la vivencia de nuestro yo. Es entonces cuando el tiempo no es ya el correr de las manecillas del reloj, la comida no es un plato sobre la mesa, la tarde no es la puesta

del sol, el viento no es sólo aire, es decir, estar en el mundo ya no es un estar entre cosas indiferentes, estar en el mundo es hacer el mundo parte de nosotros, ser el mundo:

Otras veces oigo pasar el viento y creo que sólo para oír pasar el viento vale la pena haber nacido.⁵

La vivencia del tiempo no es ya *chronos* sino *aión*, la Tierra no es planeta sino madre, el hombre no es máquina sino *humus*.

VIVIR

Vivir es entonces encarnarse en la tierra, no es estar en el

mundo simple y llanamente, es vivir el mundo. Y lejos de una interpretación moral de vivir el mundo entendida como “ayudar al prójimo” o cuestiones análogas; es saberse uno mismo, es aperebir la vida. Como máquinas programadas se está en el mundo, como vivientes se es consciente de la vida en el mundo. El entorno no es ya rutinario ni mudo, es nuevo y vivo. La vida es una proyección que afecta al entorno, más aún, la vida es “ser el entorno”.

Vivir es, pues, sentir-se, vivir-se. y en el “se”, “nos”, “lo” y demás pronombres. Vivir, en sentido humanizante, es diferente al sentido convencional de vivir, en la indefinibilidad. Vivir-se es

incategorizable, no puede reducirse a ninguna experiencia concreta, a alguna seña o manifestación concreta, porque es abrirse a lo indeterminado en todo sentido, es dejar fluir el yo, es fluctuar. La certeza de lo insuperable nos ancla a la tierra y nos libera de las posibilidades superables, del hecho de querer superarlas, y no digo que no las superemos, sino que no son la prioridad. Vivir es sabernos hijos de la Tierra y hermanos del indeterminado e indefinido viento.

VIVIR LA MUERTE

Ser conscientes de la vida es, entonces, ser conscientes de la

<https://www.google.com.mx/un.com>



muerte y viceversa. Sabernos seres para la muerte es saber-nos vivos, es anclar-nos a la vida, de tal forma que ni muerte ni vida son una antes que otra. Son dos formas diferentes de llamarle a un mismo momento. Por tanto, vivir la muerte o morir la vida son lo mismo: vivir es morir cada día. En sentido biológico (en cuanto conceptualización positivista) la diferencia es totalmente evidente; en sentido vital, son una y la misma cosa.

La muerte como no-ser es, desde nuestra perspectiva, mutilar la vida. Negarle a la vida el hecho de estar muriendo o reducir la muerte a unos segundos es como querer contener al *ser* en las tres letras que forman su nombre. La muerte es el clímax del vivir, es el punto más álgido del ser-hombre. Y sólo en el clímax de la vida la muerte puede alcanzar la plenitud. En la angustia de pensarnos murientes está el clímax de sabernos vivientes. Sólo podemos hablar de la muerte desde la vida.

La muerte como acontecimiento concreto parece ser evidente, y de hecho lo es. Pero la muerte no empieza en el lecho agonizante o después de un accidente, la muerte empieza en el momento en que nacemos a la vida (momento difícil de ubicar). La expresión “estar más cerca de la muerte” por el hecho de tener más edad que los otros debería decirse “estar más cerca del clímax de la vida”.

Éxtasis en la angustia de vivir muriendo es la vida.

La muerte no es un momento de la vida, es toda la vida: vivimos muriendo. Humanizarnos es anclarnos a la muerte, pensarnos desde ella, vivir en ella.

La vida es el momento extático de sabernos seres que morimos porque vivimos, que vivimos porque somos *humus*.

FUENTES CINEMATOGRAFICAS

Ikiru (*Vivir*). Director: Kurosawa, Akira; Guion: Kurosawa, Akira Hashimoto, Shinobu; Oguni, Hideo. Productora: Toho Company. Duración: 137 min. Género: Drama. Fotografía: Asakazu Nakai (B&W). Música: Fumio Hayasaka Proyección de la película: 1952.

BIBLIOGRÁFICAS

Baudelaire, Charles. *Pequeños Poemas en Prosa*. Edit. Espasa-Calpe. Barcelona, 2000.

Pessoa, Fernando. *Poemas Inconjuntos en Pessoa, F. Poemas Completos de Alberto Caeiro*. Traducción Pablo del Barco. Versión Bilingüe. Edit. Visor. Colección Visor de Poesía Vol. CV Madrid, 1984.

VIRTUALES

Heidegger en castellano. <http://www.heideggeriana.com.ar>

Heidegger, Martin. *Ser y tiempo*. Edición digital de: <http://www.philosophia.cl> Traducción, prólogo y notas de Jorge Eduardo Rivera.

Atheneum Pontificium “Regina Apostolorum”. <http://www.upra.org/> Tortorella, Laura. *Heidegger y el Ser para*



<http://es.paperblog.com/07-mensajes-valiosos-de-akira-kurosawa-569972/>

la Muerte. Traducción de Martín F. Echavarría.

NOTAS

¹ En el presente ensayo la palabra *humus* (del lat. Tierra, y de la cual deriva la palabra humano) se usa en el sentido bíblico-poético de ser hechos de barro. Y la alusión no es al pasaje bíblico, sino al hecho de reconocer nuestra humanidad que siente, que vive, que se estremece frente a lo que le rodea. Humanizarse, en este ensayo, no es hacerse humano, es saberse *humus*. Es ser conscientes de que se siente, es percibir la sensación, y en ella, la vida.

² Baudelaire, Charles. *Pequeños Poemas en Prosa*. Edit. Espasa-Calpe. Barcelona, 2000.

³ Heidegger, Martin. *Ser y tiempo*. Edición digital de: <http://www.philosophia.cl> Traducción, prólogo y notas de Jorge Eduardo Rivera. pp. 247. Sitio en Internet “Heidegger en castellano” <http://www.heideggeriana.com.ar>

⁴ En el sentido mencionado de sabernos *humus*.

⁵ Pessoa, Fernando. *Poemas Inconjuntos en Pessoa, Poemas Completos de Alberto Caeiro*. Traducción Pablo del Barco. Versión Bilingüe. Edit. Visor. Colección Visor de Poesía Vol. CV Madrid, 1984. p. 139.

EL CINE Y LA POTENCIA CREADORA DE LO FALSO (APROXIMACIÓN A LA FILOSOFÍA DEL CINE DE GILLES DELEUZE)

Juan Cruz Cuamba

La obra de Gilles Deleuze, prolífica en muchos sentidos, también ha incursionado en el arte cinematográfico. Frente a las interpretaciones psicoanalíticas y las lecturas semiológicas, Deleuze realiza, como él mismo declara, una auténtica taxonomía de los signos cinematográficos a partir de la apropiación de la semiótica de Charles S. Peirce y la filosofía de Henri Bergson. Conceptos como imagen-percepción, imagen-pulsión, imagen-afección, imagen-acción, imagen-sueño, imagen-recuerdo, noosigno, opsigno, entre otros, surgen a partir de la lectura que Deleuze hace de la historia del cine desde sus inicios y son presentados en dos tomos: *L'image-mouvement. Cinéma 1* y *L'image-temps. Cinéma 2*.¹

<http://adolfovrocca.bligoo.com/content/view/277543/la-imagen-en-gilles-deleuze-tensiones-entre-cine-y-filosofia.html>



Nos proponemos realizar una lectura transversal de estas dos obras a partir del concepto de *potencia de lo falso* propuesto por Deleuze en *La imagen-tiempo*. Sabiendo que este concepto es utilizado primordialmente por Deleuze en el capítulo 6 de *La imagen-tiempo* para aplicarlo, entre otros, al cine de Orson Welles, nosotros añadiremos un pequeño matiz y sostendremos que es posible no sólo aplicar este concepto como una definición general del cine en su conjunto sino que podemos extraer de él las consecuencias políticas implícitas que encierra. De ahí que proponemos una modificación y lo presentemos como *potencia creadora de lo falso* y no sólo como *potencia de lo falso*. Consideramos que así recuperamos tanto la parte estética como la parte política que implica este concepto. Suscribimos, asimismo, las críticas realizadas por Deleuze tanto al psicoanálisis como a la semiología, a partir de una recuperación de la semiótica como disciplina estrechamente ligada a la pragmática, las cuales pueden dar cuenta de la insuficiencia de estos marcos teóricos para explicar el acto creador cinematográfico.

Para llevar a cabo la tentativa de lectura propuesta en este trabajo realizaremos primero una exposición del concepto como aparece en el capítulo citado de *La imagen-tiempo*. De allí se desprenderá la exposición de la crítica deleuziana a

la semiología y que haremos extensiva brevemente al psicoanálisis. Conectaremos esta exposición con un segundo apartado en el que veremos las características generales del cine político, según la perspectiva deleuziana, recuperando también el concepto de fabulación. Mostraremos cómo, aunque puede aplicarse sin mayor problema a los diferentes tipos de signos cinematográficos, la potencia creadora de lo falso se encuentra explícitamente formulada en la pequeña forma de la imagen-acción. Y concluiremos presentando los elementos constitutivos de la potencia creadora de lo falso o imagen cinematográfica.

1. TRES DIMENSIONES DE LA POTENCIA DE LO FALSO: DESCRIPCIÓN, NARRACIÓN, RELATO

Hay tres puntos de vista a partir de los cuales la potencia de lo falso presenta como posibilidad del cine mismo, a saber: la descripción, la narración y el relato. Si hacemos una lectura atenta de estos puntos de vista, observamos que éstos son tradicionalmente considerados a partir de la semiología. Si por semiología entendemos el estudio de los signos empleados en el lenguaje humano y por semiótica el estudio de los signos en general, observamos cómo estos tres puntos de vista habitualmente atribuidos a la semiología son interpretados por Deleuze desde una perspectiva más amplia que no los reduce ni a la significación ni a la comunicación. Cabe aclarar que estos tres puntos de vista, a su vez, forman dos regímenes de signos: uno en el que lo orgánico, lo verídico y lo veraz llevan la primacía y otro donde lo cristalino, lo falsificante y lo simulante articulan un régimen de signos propio. Veamos estos tres puntos de vista sobre el cine desde la semiótica de filiación pierciana.

Desde el punto de vista de la descripción tenemos entonces dos regímenes de signos, a saber: el orgánico y el cristalino. La descripción orgánica es aquella que “supone la independencia de su objeto. No se trata de saber si el objeto es realmente independiente, no se trata de saber

si se trata de exteriores o de decorados. Lo que importa es que, decorados o exteriores, el medio descrito esté planteado como independiente de la descripción que la cámara hace de él, y que valga para una realidad que se supone preexistente” (Deleuze, 1987:171). Tenemos entonces una descripción realizada por la cámara en la que la realidad mostrada es independiente de la presentación que se hace de ella porque tiene una existencia que antecede a la descripción. La descripción cristalina, por su parte, es aquella que “vale para su objeto, que lo reemplaza, lo crea y lo borra a la vez, como dice Robbe-Grillet, y que no cesa de dar paso a otras descripciones que contradicen, desplazan o modifican a las precedentes. Ahora es la propia descripción la que constituye el único objeto descompuesto, multiplicado” (*ibid.*). Esta descomposición del objeto a partir de sus múltiples descripciones nos sitúa ante un perspectivismo generalizado en el que la propia descripción realizada por la cámara se va modificando para crear o borrar su objeto propio.

Las descripciones orgánicas pertenecen a un régimen cinético debido a que definen situaciones sensorio-motrices en las que hay presencia de un actante. Estas descripciones, además, se ciñen a lo real, en cuanto supone un entramado de conexiones causales y lógicas, y consideran lo imaginario (el sueño, el recuerdo, etc.) sólo en cuanto opuesto a la realidad, en cuanto mera aparición a la conciencia. Por su parte, las descripciones cristalinas forman un régimen crónico que remite a situaciones ópticas y sonoras puras en las que no hay necesidad de actuar y se requiere, por tanto, de un vidente. En la descripción cristalina lo real y lo imaginario se tornan indiscernibles, porque lo real actualiza la virtualidad de lo imaginario y lo imaginario extrae de lo real una parte que estará virtualizada, formando así una imagen-cristal.

La potencia de lo falso aparecerá primordialmente en la descripción cristalina; sin embargo, nosotros sostenemos que aun en la descripción orgánica habrá una parte de falseamiento,

no sólo en los sueños o en los recuerdos como mera aparición a la conciencia, sino incluso en la independencia más radical del objeto descrito: para establecer una conexión lógica o causal es necesario acotar la multiplicidad de conexiones posibles y reducirlas a una posibilidad, la cual se toma por “verdadera” sin considerar que las otras posibilidades lógicas podrían también tener este estatuto. En efecto, si el establecimiento de conexiones causales supone la constitución de una serie, el prolongamiento, las direcciones que tome esa serie son múltiples. Frente a una acción o una situación hay un conjunto de posibilidades que son lógicamente compatibles con ella. Lo que hace la descripción orgánica es seleccionar una y mostrarla como “verdadera”, pero con ello excluye el resto de posibilidades que también podrían tener ese estatuto, las cuales mantienen entonces un estatuto de “falsedad” por no haber “pasado” a la realidad. Se miente por un “exceso de verdad”.

El segundo punto de vista es el de la narración y también supone los dos regímenes de signos anteriores (cinético y crónico). Hay, por tanto, narración orgánica y narración falsificante. La primera “consiste en el desarrollo de los esquemas sensorio-motores según los cuales los personajes reaccionan a las situaciones, o bien actúan en tal forma que ponen la situación al descubierto. Se trata de una narración verídica, en el sentido de que aspira a la verdad, aun en la ficción” (*Ídem.* 173). Esta narración comprende a la imagen-acción en sus dos formas: pequeña y gran forma. La pequeña forma² tiene una estructura que va de una acción inicial que revela una situación, a una serie de acciones que van revelando cada vez más aspectos de la situación (ASA’). La gran forma comienza con una situación inicial que va a ser modificada a través de la acción para transformarse en una situación diferida (SAS’). No obstante, ambas tienen en común desarrollar un esquema sensoriomotor y por ello integran la imagen-acción. El espacio propio de esta narración es el espacio eucli-

diano, en el que hay un “medio en el cual las tensiones se resuelven conforme un principio de economía, según leyes llamadas de extremo, de mínimo y de máximo: por ejemplo, el camino más simple, el rodeo más adecuado, la palabra más eficaz, el mínimo de medio para un máximo de efecto” (*Ibid.*).

Por otra parte, la narración falsificante “implica un derrumbamiento de los esquemas sensoriomotores. Las situaciones sensoriomotrices han dado paso a situaciones ópticas y sonoras puras ante las cuales los personajes, ahora videntes, ya no pueden o ya no quieren reaccionar, tanto se exige que consigan “ver” lo que hay en la situación” (*Ídem.* 174). Esta narración supone una crisis de la acción y hace una presentación directa del tiempo. También tiene un espacio o, más bien, una multiplicidad de espacios en los cuales se construye la visión, agrupables bajo el concepto de espacio riemanniano, que es aquel en el cual “el ajuste de las partes no está predeterminado, sino que puede realizarse de múltiples maneras: es un espacio desconectado, puramente óptico, sonoro, o incluso táctil (a la manera de Bresson). Están también los espacios vacíos, amorfos, que pierden sus coordenadas euclidianas, a la manera de Ozu o de Antonioni. Están los espacios cristalizados, cuando los paisajes se vuelven alucinatorios en un medio que sólo retiene gérmenes cristalinos y materias cristalizables” (*Ídem.* 175). Esta multiplicidad de espacios posibles (desconectados, ópticos, sonoros, táctiles, vacíos, amorfos, cristalizados) conecta capas de pasado con puntas de presente y así logran una inestabilidad e indeterminación inherentes. Es precisamente esta narración, en su relación con la presentación directa del tiempo, la que pondrá en cuestión con mayor radicalidad el problema de la verdad.

Este cuestionamiento no surge con relación al contenido de la narración sino respecto a su forma. “Una potencia de lo falso reemplaza y desentroniza a la forma de lo verdadero, pues plantea la simultaneidad de presentes imposibles o la coexistencia de pasados no necesariamente ver-



<http://www.mx.terra.com/terramagazine/interna/0,,EI9176-OI2979199,00.html>

daderos. La descripción cristalina llegaba ya a la indiscernibilidad de lo real y lo imaginario, pero la narración falsificante que le corresponde da un paso más, y plantea en presente diferencias inexplicables y en pasado alternativas indecibles entre lo verdadero y lo falso. El hombre verídico muere, todo modelo de verdad se derrumba, en provecho de la nueva narración” (*Ídem.* 177). En este punto, Deleuze retoma a Nietzsche como precursor de esta potencia de lo falso como potencia artística y creadora bajo el nombre de “voluntad de poder”.³ El cineasta que se apropiará de esta potencia será Orson Welles.⁴

Nuevamente, siguiendo a Deleuze, la potencia de lo falso estaría principalmente del lado de la narración falsificante, pero ello no excluye que nosotros podamos hacer extensivo este concepto a la narración verídica. En ese sentido, sostenemos que la narración verídica es un caso de la narración falsificante en que una de las posibilidades abiertas por la potencia de lo falso ha sido elegida con primacía respecto de otras. Retomamos de esta manera a Nietzsche, para quien la “voluntad de verdad” era una de las expresio-

nes de la “voluntad de poder”. Si preguntamos: ¿quién quiere la verdad?, respondemos que es sobre todo el celoso, como personaje conceptual que está dispuesto a falsificar incluso los signos que él capta para que coincida con su sospecha.

De esta manera, vemos que el sistema de juicio que él propicia es un sistema en donde la verdad es creada y remite, por tanto, a esta voluntad de potencia que produce ilusiones y sentidos en la narración misma. Digamos que estamos ante una potencia agotada: su fuerza ya no puede más que anclarse a un sólo centro, a un centro mortal que ya no se conecta con otras fuerzas. La “voluntad de verdad” deviene fuerza agotada, incluso cuando permanece cuantitativamente muy grande, pero ya no puede sino destruir y matar antes de destruirse a sí misma y quizá con el fin de matarse a sí misma. En eso encuentra un centro, pero este centro coincide con la muerte. Por grande que sea, está agotada, pues ya no sabe transformarse. Además es descendente, decadente, degenerada: representa la impotencia en los cuerpos, es decir, ese punto preciso donde la “voluntad de potencia” no es más que un querer-



<http://elpulpo.wordpress.com/tag/imagen-movimiento/>

dominar, un ser para la muerte, y que tiene sed de su propia muerte, a condición de pasar por la de los otros (*Ídem.* 189).

Cabe señalar que la potencia de lo falso no implica una preferencia por lo falso en contra de la verdad, ya que así sólo estaríamos invirtiendo las posiciones de cada uno, pero los lugares permanecerían intactos. La potencia de lo falso, en cuanto creación, implica que lo creado está más allá de lo verdadero y lo falso, que el devenir que trae consigo no es ni falso ni verdadero sino indecible entre ambos. Lo creado no es falso ni verdadero, es expresión inmanente del devenir. Cuando esta potencia de afectar y ser afectado se agota, cuando ya no puede metamorfosearse, se torna “voluntad de perecer” y quiere arrastrar consigo a lo viviente.

Pasemos al tercer punto de vista, al del relato. Nuevamente, tenemos dos regímenes de signos que son los polos en los que encontramos al relato. Éste puede definirse como “el desarrollo de los dos tipos de imágenes, objetivas y subjetivas, su compleja relación, que puede llegar incluso al antagonismo pero que debe resolverse en una identidad del tipo Yo = Yo: identidad del personaje visto y que ve, pero también identidad del cineasta-cámara, que ve al personaje y lo que el personaje ve” (*Ídem.* 199). Por convención, en las condiciones del cine, se considera “subjetivo” lo que el personaje ve y “objetivo” lo que la cámara ve. Un relato veraz será aquel en el que, tras una serie de avatares, coincida el polo subjetivo y el polo objetivo. Con estos polos bien delimitados, la distinción entre

lo real y lo imaginario, entre la verdad y la ficción quedaba también separada. Habrá, por otro lado, un relato en el que la distinción entre lo subjetivo y lo objetivo se desvanezca a favor de un *discurso indirecto libre*. En el relato falsificante lo “que se opone a la ficción no es lo real, no es la verdad, que siempre es la de los amos o los colonizadores, sino la función fabuladora de los pobres, que da a lo falso la potencia que lo convierte en una memoria, una leyenda, un monstruo” (*Ídem.* 202). Esta distinción entre lo real, lo ficticio y lo fabulado⁵ se da entre el personaje y el cineasta, quienes llaman con todas sus fuerzas a la invención de un pueblo nuevo. Se les capta en el “flagrante delito de fabular” y lo que el personaje relata libremente como leyenda es el discurso que el director le ha dicho de manera indirecta, o a la inversa, la cámara-director relata indirecta y libremente el discurso que el personaje ha pronunciado. El polo subjetivo y el polo objetivo se han disuelto y son indiscernibles. Esto nos coloca ya ante un cine político en el que la fabulación juega un papel fundamental. Pero antes de pasar a analizar este papel, veamos brevemente de qué manera el relato veraz surge a partir de la potencia creadora de lo falso.

El punto de anclaje entre la potencia de lo falso y el relato veraz surge a partir de que este último trata de acercarse hacia

la ficción. En ésta, el cine se mantiene deudor de la verdad a partir de la verosimilitud. El cine aún no se ha dado cuenta de que “el ideal de lo verdadero era la ficción más profunda en el corazón de lo real” (*Ídem.* 201). No hay aquí todavía un paso hacia la fabulación porque se mantiene la distinción formal entre los polos subjetivo y objetivo; se llega hasta la ficción y se descubre que el ideal de lo verdadero es sólo una ficción, que lo verdadero procede de una ilusión en lo real, que lo real está afectado por esta potencia de lo falso que engendra tanto a la ficción, en cuanto grado más estrecho de realidad, como a la fabulación como grado más amplio. Si bien el relato veraz ficticio mantiene la distinción entre lo subjetivo y lo objetivo, llevado al extremo mostraría cómo estos polos están constituidos de esa manera a partir de una contingencia introducida por la ficción misma. Así, vemos que la potencia creadora de lo falso también afecta al relato veraz en su constitución misma. Pasemos ahora a la relación entre cine y política a partir de la fabulación.

2. LA FABULACIÓN COMO POTENCIA POLÍTICA CINEMATOGRAFICA

En *La imagen-movimiento*, Deleuze va a mostrar un conjunto de características propias del cine político, es decir, hablará

no sólo del cine que tiene un contenido explícitamente político sino del que *hace política* a partir de los distintos tipos de signos que lo componen. Retomará para ello parte de la caracterización que había realizado en conjunción con Guattari sobre la literatura política en *Kafka, por una literatura menor*. Eso mismo será lo que nosotros haremos para fines expositivos y de claridad porque consideramos que las mismas características, con algunas variantes, son aplicables tanto a la literatura como al cine.

En *Kafka, por una literatura menor*, Deleuze presenta tres características propias de las literaturas menores, a saber: “la desterritorialización de la lengua, la articulación de lo individual en lo inmediato-político, el dispositivo colectivo de enunciación” (Deleuze, Guattari, 1978: 31). La desterritorialización de la lengua implica hacer un uso minoritario de una lengua mayoritaria, subvertir a la propia lengua dominante hasta hacerla tartamudear, hasta provocar que se expresen nuevos contenidos materiales sobre ella. La articulación de lo individual en lo inmediato-político se refiere a que no hay distinción entre lo individual y lo colectivo porque lo individual está inmerso ya en lo político y lo político es individual. De ahí que esta literatura menor se produzca a partir de un dispositivo colec-

tivo de enunciación en que, si bien hay un autor que articula la lengua minoritaria, éste es más bien quien expresa la enunciación de aquellos que no pueden hablar y habla, entonces, no en nombre propio, sino en nombre de un pueblo que aún no existe, de un pueblo que falta y al que llama con todas sus fuerzas. El autor deviene un engranaje de la máquina de expresión colectiva. Esta literatura parte de una serie de imposibilidades: “imposibilidad de no escribir, imposibilidad de escribir en alemán [en lengua mayoritaria], imposibilidad de escribir de cualquier manera” (*Ídem.* 28). Estas son, *a grosso modo*, las características generales de la literatura menor.

En el cine político, Deleuze va a distinguir dos concepciones correspondientes a dos periodos del cine: el cine clásico, en el que “el pueblo ya está ahí, real antes de ser actual, ideal sin ser abstracto” (Deleuze, 1986: 286) y el cine moderno,⁶ donde “el pueblo ya no existe, o no existe todavía... el pueblo falta” (*Ídem.* 287). El cine clásico generó la idea de que el cine “como arte de masas puede ser el arte revolucionario por excelencia, haciendo de las masas un auténtico sujeto” (*Ibid.*), pero no contaba con factores sociales como el nazismo, el stalinismo, el partidismo y la crisis de la imagen-acción en los que se constató que el pueblo era lo que faltaba. Vemos aquí

que coinciden el cine moderno y la literatura menor (así como la pintura de Paul Klee) en la afirmación de que el pueblo es lo que falta.

Sin embargo, a pesar de que el pueblo falte, el cineasta no puede quedarse cruzado de brazos. Se enfrenta a su vez a una serie de imposibilidades: “imposibilidad de no hablar, imposibilidad de hablar en otra lengua que el inglés [que la lengua mayoritaria], imposibilidad de hablar inglés [lengua mayoritaria], imposibilidad de instalarse en Francia para hablar francés [en la tierra natal para hablar la lengua vernácula]” (*Ídem.* 288). Este conjunto de imposibilidades son compartidas tanto por la literatura menor como por el cine moderno y dan cuenta de la encrucijada ante la que el artista se encuentra para llamar con todas sus fuerzas al pueblo que falta.

Una segunda característica del cine político se muestra de maneras distintas en el cine clásico y el cine moderno. Es la de la relación entre lo político y lo privado. Mientras que el cine clásico mantiene separadas con claridad estas dos esferas y sólo será posible la revolución mediante una toma de conciencia que pasa de lo político a lo privado, en el cine moderno “el asunto privado se confunde con el inmediato-social o político” (*Ídem.* 289). Surge entonces un cine moderno de agitación en el que no es necesaria la toma

de conciencia –como en el cine clásico– para mostrar lo intolerable de la situación actual en la que confluyen indiscerniblemente lo antiguo y lo moderno, lo privado y lo político. Esta característica del cine moderno también será compartida por la literatura menor y hará, por su parte, un cine de minorías.

Donde confluyen precisamente lo político y lo privado de manera más precisa es en las minorías. El cine político moderno tendrá como tercera característica, al igual que la literatura, ser minoritario. Una minoría que expresa sus devenires sin pasar por una toma de conciencia, que se torna resistencia ante lo intolerable y que construye una memoria en la que entran en contacto el adentro (el asunto privado) y el afuera (el asunto político). “Lo que acabó con las esperanzas de la toma de conciencia fue precisamente la toma de conciencia de que no había pueblo sino siempre varios pueblos, una infinidad de pueblos, que quedaban por unir o bien que no había que unir [...], porque el pueblo no existe más que en estado de minoría, y por eso falta” (*Ídem.* 291). Tras la supuesta unidad del proletariado, del explotado, estalla la multiplicidad de las minorías, su irreductibilidad a una unidad despótica o tiránica. El cine muestra a las minorías en su propio devenir, en la diferencia que expresan, en la imposibilidad de formar parte

de un grupo y en la de no formar parte de ninguno.

Una cuarta característica del cine político moderno será la producción de enunciados colectivos a partir de sus propios autores, quienes funcionan como agentes colectivos. En tanto, el cineasta tiene por cometido destruir tanto las ficciones personales como los mitos impersonales para producir fabulaciones a partir de sus personajes como intercesores. La fabulación “es una palabra en acto, un acto de palabra [acto de habla⁷] por el cual el personaje no cesa de cruzar la frontera que separaría su asunto privado de la política, y “produce él mismo enunciados colectivos”” (*Ídem.* 293). El cineasta llama al pueblo, a la minoría que falta, a través del acto de habla de la fabulación, el cual deja de ser individual para devenir colectivo. Frente a lo mayoritario, lo minoritario se expresa como resistencia creadora. “Los actos de habla del nómada (Moisés), del bastardo (*Della nube...*), del exiliado (*Amerika...*) son actos políticos, y por eso eran desde el comienzo actos de resistencia”⁸ (*Ídem.* 338). La fabulación, lo veíamos en el apartado precedente, es una expresión de la potencia creadora de lo falso y, a pesar de su falsedad o gracias a ella, produce efectos sobre la minoría colocada ante la imposibilidad. Será precisamente por esta conexión con el devenir-menor que nosotros

trazaremos una relación entre la pequeña forma y las minorías a partir del concepto de *potencia creadora de lo falso*.

3. LA PEQUEÑA FORMA Y SU RELACIÓN CON LA POTENCIA CREADORA DE LO FALSO

La pequeña forma es una variante de la imagen-acción que “va de una acción, de un comportamiento o de un *habitus* a una situación parcialmente revelada” (Deleuze, 1984:227). Su fórmula es ASA’ (acción, situación implicada, acción diferida). Los signos propios

de la pequeña forma son la huella y el índice. La huella es la conexión interna entre una situación impregnante y un comportamiento expresado como acción explosiva. El índice es un signo que remite una acción (o su efecto) a una vinculación con una situación no dada sino sólo inferida, equívoca o reversible. Hay dos clases de índice: de falta (envuelve un razonamiento que reemplaza la falta de información) y de equivocidad (conectar dos situaciones lógicamente distantes de manera simultánea). La pregunta que plantea la pe-

queña forma pone en crisis a toda la imagen-acción: ¿cuáles son las posibilidades, no ya de la situación, sino de la acción misma? Y la respuesta será: introducir una pequeña diferencia, nada más que una pequeña diferencia que no modificará la situación sino revelará una pequeña parte de ella...

La presencia de la potencia creadora de lo falso se dará, sobre todo, en los índices de equivocidad, al conectar situaciones lógicamente distantes entre sí a partir de una acción que no necesariamente tiene que ver con ellas. Se establece

:

<http://elpulpo.wordpress.com/tag/imagen-movimiento/>



una relación donde es la equivocidad y no la verdad y su necesidad la que conecta situaciones distantes. Se requiere de una acción creadora que ponga en conexión situaciones heterogéneas. Los índices de falta también suponen una potencia creadora en la medida en que hay un razonamiento que no existe por sí mismo sino debe ser inventado o extraído a partir de la revelación de la situación. Y la huella muestra su potencia política y creadora a partir de una situación impregnante que inventa una salida bajo la forma de una acción explosiva. Pero la potencia creadora de lo falso sólo encontrará aquí una expresión mínima, porque su máximo de expresión lo alcanzará en la medida en que la pequeña forma tenga un alcance político explícito.



<http://elpulpo.wordpress.com/tag/imagen-movimiento/>

Partiendo de los géneros que abarca la pequeña forma (la comedia de costumbres, el neowestern y el burlesco),⁹ observamos que todos ellos comparten esta característica de que ya no suscitan grandes acciones capaces de modificar una situación, sino sólo pequeñas modificaciones imperceptibles que revelan una situación. Precisamente, por poner en crisis la imagen-acción y por producir sólo devenires imperceptibles habrá una conexión de la pequeña forma con las minorías del cine político moderno. La pequeña forma es un cine que presenta a las minorías

en una imagen-acción. Diríamos que el cine moderno parte de la base que le proporciona la pequeña forma y encuentra a las minorías en condiciones políticas adversas, al pueblo que aún falta.

Será particularmente el burlesco, con la introducción del discurso, el que planteará explícitamente una elección política entre estados de sociedad. “Se trata de dos estados de sociedad, de dos Sociedades oponibles, una que convierte la pequeña diferencia entre los hombres en el instrumento de una distancia infinita de situaciones (tiranía), y otra que haría de la pequeña diferencia entre los hombres la variable de una gran situación común y comunitaria (democracia)” (*Ídem.* 242). La acción se enfrenta a la imposibilidad de modificar la situación y nos coloca ante estados de sociedad en los que la pequeña diferencia entre todos puede producir situaciones diametralmente distintas. El discurso introduce una ambigüedad en la acción que muestra que una pequeña diferencia puede conducir a situaciones tiránicas o democráticas de igual manera.¹⁰

En este sentido, la acción misma es falsaria ya que su equivocidad no establece una relación de correspondencia con un estado de sociedad. Alcanza esta potencia falsificante por vía negativa. El discurso mismo pierde su significación y sólo vale en tanto componente sonoro de la imagen, deviene imagen-discursiva. Al no modificar las situaciones ni emprender grandes acciones, la pequeña acción va produciendo pequeñas diferencias y provoca con ello un devenir-minoritario. En relación con lo mayoritario, la expresión de esta pequeña diferencia es “falsa” y contiene el potencial suficiente para subvertir lo mayoritario.

No obstante, el discurso devendrá, junto con otros elementos, un componente sonoro de la imagen cinematográfica. Veamos ahora cuáles son los otros elementos que integran lo sonoro y cuál es el otro componente de la imagen cinematográfica.

4. LA CONQUISTA DE LO AUDIOVISUAL EN LA IMAGEN CINEMATOGRAFICA

La imagen cinematográfica tiene dos componentes fundamentales: la imagen sonora y la imagen visual. Cuando entran en relación y forman compuestos variables producen la imagen cinematográfica. Sin embargo, cada uno de ellos, a su vez, está compuesto por varios elementos. A manera de cierre, en este último apartado analicemos de qué elementos se compone lo visual y lo sonoro, qué tipo de relación se da entre cada uno y cómo se relacionan con la potencia creadora de lo falso.

Tanto lo visual como lo sonoro están compuestos por un conjunto de elementos. En el caso de ambos, sus elementos varían según se consideren desde el punto de vista de la imagen-movimiento o desde el de la imagen-tiempo. Recordemos que ambos forman cada uno su propio régimen de signos. Desde la perspectiva de la imagen-movimiento, lo visual tiene como elementos los distintos tipos de signos que lo componen, es decir, los signos de la imagen-percepción, la imagen-afección, la imagen-pulsión y la imagen-acción en sus dos formas. Por tanto, sus signos son: Dicisigno, Reume, Grama (primeridad embrionaria o ceroidad), Ícono, Cualisigno (primeridad), Síntoma, Fetiche (segundidad embrionaria), Synsigno, Binomio (segundidad de la gran forma), Huella, Índice (segundidad de la pequeña forma). Desde el punto de vista de la imagen-tiempo, los componentes de lo visual son: la imagen-óptica pura, la imagen-sonora pura, la imagen-recuerdo, la imagen-sueño, la imagen-cristal. Sus signos son: opsignos, sonsignos, cronosignos, noosignos, lectosignos y signos cristalinos.

Respecto a lo sonoro, hay una transversalidad que lo coloca unas veces como parte del régimen de la imagen-movimiento y otras como parte del régimen de la imagen-tiempo. Desde la imagen-movimiento, los elementos sígnicos que lo componen son los sonsignos y los lectosignos. Desde la imagen-tiempo, los signos que se añaden

son los opsignos, cronosignos, noosignos y signos cristalinos. Sin embargo, hay una clasificación un poco más compleja que considera a lo sonoro desde su pertenencia a diferentes tipos de actos de habla. Tres tipos de habla son los que integran a lo sonoro, a saber: la conversación, la música y la fabulación.¹⁰ Desde esta clasificación, lo sonoro abarca tanto al régimen cinético de la imagen-movimiento como al régimen crónico de la imagen-tiempo y goza de una autonomía plena respecto a lo visual.

Partimos de una diferencia de naturaleza entre lo visual y lo sonoro. Ello no implica ni relaciones de subordinación ni de isomorfía o de predeterminación entre lo visual y lo sonoro. Hay más bien una puesta en relación de ambos componentes, conjunción de ambas a partir de su disyunción, a partir de su propio límite. Dicho en otros términos, “lo visual y lo sonoro devienen dos componentes autónomos de una imagen audiovisual o, más aún, dos imágenes heautónomas” (*Ídem.* 343), es decir, que conservan su autonomía a pesar de entablar una conjunción. Lo sonoro, al igual que lo visual, supone un encuadre que produce relaciones diversas, heterogéneas con lo visual. Esto sucede en el cine que pretende para sí un estatuto artístico, porque en el cine comercial lo sonoro está subordinado a lo visual, sirve para ilustrarlo o acompañarlo. A pesar de ello, lo sonoro conserva para sí una independencia que llega a subvertir esta subordinación, aunque sea momentáneamente.

Esta conjunción disyuntiva entre lo visual y lo sonoro, esta composición a partir de estos elementos va a otorgar al cine no sólo una definición de sí mismo como arte sino que, a partir de lo artístico, potencializarán la conexión entre arte y política. El cine, como potencia creadora de lo falso, tratará no sólo de captar el acontecimiento¹¹ sino de producirlo. “El acontecimiento es siempre la resistencia entre lo que el acto de habla arranca y lo que la tierra sepulta. Es un ciclo del cielo y de la tierra, de la luz exterior y del fuego subterráneo, y más aún de lo sono-

ro y lo visual, que no rehace jamás un todo sino que constituye cada vez la disyunción de las dos imágenes al mismo tiempo que su nuevo tipo de relación, una relación de inconmensurabilidad muy precisa, no una ausencia de relación” (Deleuze, 1986: 338). El acontecimiento resiste, subsiste e insiste a su efectuación espacio-temporal. Su sentido se preserva y es susceptible de ser actualizado en distintos momentos. Es una cuestión de minoridad, de devenires-imperceptibles. Conjunta consigo lo individual y lo colectivo, lo público y lo privado. En la medida en que el cine capta y produce el acontecimiento deviene un “órgano de conocimiento” que se expresa como potencia creadora de lo falso.

Cierro este ensayo con una presentación brevísima de las razones por las cuales Deleuze se distingue de una interpretación del cine desde una perspectiva semiológica y opta por una perspectiva semiótica, en oposición a la lectura de Christian Mertz. Para Deleuze, la “diversidad de narraciones no puede explicarse por los avatares del significante, por los estados de una estructura de lenguaje supuestamente subyacente a las imágenes en general. Ella remite únicamente a formas sensibles de imágenes y a signos sensitivos correspondientes que no presuponen ninguna narración, pero de donde deriva tal o cual narración y no tal o cual otra. Los tipos sensibles no se dejan reemplazar por procesos de lenguaje” (*Ídem.* 185). No hay, por tanto, una estructura del lenguaje en que puedan subsumirse las imágenes por analogía con lo discursivo. Si así fuese (y la sucesión de planos fuera equivalente a la sucesión discursiva), la autonomía entre lo visual y lo sonoro se desvanecería y no se vería la especificidad de cada régimen de signos. Son los signos los que realizan una génesis de lo discursivo, que va a integrarse como un elemento de lo sonoro y no el discurso el que produce un determinado tipo de imagen-signo. De esta manera, notamos la insuficiencia de la semiología como modelo explicativo y la necesidad de utilizar a la semió-

tica como modelo que da cuenta de la heterogeneidad constitutiva de los dos regímenes de signos cinematográficos y ontológicos.

BIBLIOGRAFÍA

- Deleuze, G., (2009), *Cine I. Bergson y las imágenes*, Cactus, Buenos Aires.
- _____, (2011), *Cine II. Los signos del movimiento y el tiempo*, Cactus, Buenos Aires.
- _____, (2007), *Dos regímenes de locos*, Pre-textos, Valencia.
- _____, (1998), *Foucault*, Paidós, Barcelona.
- _____, (1984), *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Paidós, Barcelona.
- _____, (1987), *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine II*, Paidós, Barcelona.
- _____, (2005), *La isla desierta y otros textos*, Pre-textos, Barcelona.
- Deleuze, G., Guattari, F., (1978), *Kafka, por una literatura menor*, Era, México.
- Martín, J., (2010), “La imagen-movimiento. Deleuze y la relación Beckett-Bergson”, en *Areté*. Revista de Filosofía, Vol. xxii, núm. 1, 2010; pp. 51-68.
- Mengue, P., (2008), *Deleuze o el sistema de lo múltiple*, Las cuarenta, Buenos Aires.
- Pellejero, E., (2005), *Deleuze y la redefinición de la filosofía. Apuntes desde la perspectiva de la inactualidad*, Jitanjáfora, Morelia.

NOTAS

¹ Traducciones al castellano: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1* y *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Trad. de Irena Agoff, Barcelona, Paidós, 1984 y 1985.

² Según Deleuze, la pequeña forma, a pesar de remitir a situaciones sensoriomotrices, contiene un potencial revolucionario que es preciso rescatar a partir de la crisis en la que entró la imagen-acción tras haber alcanzado sus propios límites.

³ La voluntad de poder nietzscheana crea ídolos, simulacros, auroras, en una palabra *sentidos* que, a pesar de ser falsos y de saber que lo son, se sigue creyendo en ellos y muestran así sus efectos. Uno de estos ídolos es Dios: a pesar de anunciar su muerte, es una creencia que dota de sentido a ciertos existentes y produce efectos sobre el mundo. Al conocer la potencia de lo falso, Nietzsche propon-

drá nuevas auroras: el superhombre y el eterno retorno como expresiones de esta potencia falsificante de la voluntad. Nietzsche lo resume en una frase: “seguir soñando sabiendo que se sueña”. Deleuze retomará esta potencia para mostrar de qué manera la potencia de lo falso destrona la forma de lo verdadero en el cine. Nosotros, recuperando un poco más a Nietzsche que a Deleuze, tratamos de mostrar cómo esta potencia está presente aun en la “voluntad de verdad” y puede así aplicarse no sólo al régimen crónico sino también al régimen cinético de los signos cinematográficos.

⁴ En *Sed de mal*, hay dos héroes que enfrentan entre sí la verdad y la falsedad: el policía mexicano (Vargas) y el detective norteamericano (Quinlan), respectivamente. Quinlan procede por intuición, sin pruebas, en nombre de lo falso a fabricar sus propias pruebas. Es descubierto por Vargas quien, en nombre de la verdad, termina descubriendo que en la mayoría de los casos el detective ha procedido así. Orillado por la presión de la verdad, Quinlan termina matando a su mejor amigo y colega, Menzis (quien, a su vez, lo había traicionado en nombre de la verdad, tendiéndole una trampa) y se mata. En ese momento, un policía norteamericano constata cómo una vez más la intuición del detective acierta y lamenta que haya muerto su compañero. Vemos aquí cómo la búsqueda de la verdad a toda costa termina provocando la muerte del personaje falsario, a pesar de que su falsedad no contenía una mayor afirmación de la vida, debido a que aún continuaba juzgando, aunque sin ley.

⁵ Nos parece ver aquí la distinción estructuralista de lo real, lo imaginario y lo simbólico. Mientras el relato veraz sólo conjugaría las primeras dos dimensiones, el relato falsificante sería producción y creación de lo simbólico y, en esa medida, a pesar de su falsedad, produciría efectos políticos en los que llamaría a la formación de un pueblo que aún falta.

⁶ Por cine clásico Deleuze entiende el cine que se realizó desde los inicios de éste hasta la Segunda Guerra Mundial, aproximadamente, y estaría marcado por los distintos signos de la imagen-movimiento. El cine moderno es aquel que se produce tras la crisis de la imagen-acción y los signos que lo articulan serían los de la imagen-tiempo.

⁷ Nos parece que aquí tenemos un pequeño matiz en la traducción. Al parecer, lo que la traductora de *La imagen-tiempo* vierte como “acto de palabra” es la traducción del *speech act* de John Searle y que ha sido traducido al español mayormente como “acto de habla” para referirse a la realización de una acción en el momento mismo de la enunciación (por ejemplo, al hacer una pregunta estoy realizando a la vez la acción de preguntar y la enunciación de la pregunta). No parece pertinente esta aclaración debido a que, si entendemos el “acto de palabra” como “acto de habla”, estamos, junto con Deleuze, recuperando

la dimensión pragmática de la fabulación que en el momento mismo de su enunciación produce efectos en la invención de un pueblo, de una minoría y, con ello, devienen actos políticos.

⁸ Puntos suspensivos y cursivas de Deleuze para indicar que los nombres de los films están abreviados. Se refiere a *Della nube alla resistenza* y *Amerika, Klassenverhältnisse* de Straub.

⁹ Podría decirse que estos géneros presentan al aristócrata, al vaquero y al obrero como casos de minoridad. Para una exposición más detallada de ello, remitimos al capítulo 10 de *La imagen-movimiento*.

¹⁰ Para revisar a mayor profundidad estos elementos, remito al capítulo 9 de Deleuze, G., (1987), *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine II*, Paidós, Barcelona.

¹¹ Presento aquí sólo brevemente algunas de las características generales atribuidas por Deleuze al acontecimiento. Remito, para una lectura más detallada de este concepto, a *Lógica del sentido* (Vigésimo primera serie).



<http://artilleriamanante.blogspot.mx/2012/03/de-cristo-la-burguesia-gilles-deleuze.html>