

UNA VISIÓN FENOMENOLÓGICA DE LA ONTOLOGÍA DEL CINEMATÓGRAFO

A PHENOMENOLOGICAL VISION OF CINEMATOGRAPHER'S ONTOLOGY

ALFONSO HOYOS MORALES

UNIVERSIDAD DE BARCELONA

Resumen: El siguiente trabajo se propone encontrar conexiones entre cierto tipo de cineastas y la propuesta ontológica de la fenomenología. La aparición del cine otorgaría una nueva dimensión al arte, la captación mecánica de la realidad física, así como un lenguaje propio (el montaje, el encuadre, etc). Estos dos elementos constituirían una dialéctica que no sería sino la expresión de un dualismo metafísico ancestral: la preponderancia o bien de lo subjetivo o bien de lo objetivo. A través del estudio de autores realistas como Kracauer o Bazin procuraremos matizar su visión con la perspectiva fenomenológica o de inspiración fenomenológica de autores (tanto filósofos como cineastas o teóricos del cine) como Merleau Ponty, Robert Bresson y Nathaniel Dorsky, entre otros. Estos, asumiendo la característica propia del cine, a saber, su íntimo contac-

to con la realidad física, consideran que la verdadera expresión de ésta requiere de una mejor comprensión del lenguaje cinematográfico y su aspecto formal. Así, entienden este lenguaje no como herramientas abstractas, sino como una escritura que nace de la propia materia de su medio.

Palabras clave: Cine; real; fenomenología; teoría del cine; lenguaje cinematográfico.

Abstract: This paper tries to find connections between some kind of filmmakers and the ontology of phenomenology. The birth of cinema brought a new dimension to art: the mechanic capture of physical reality, as well as a new language. These two elements brought a dialectic that is similar to an ancestral metaphysical dualism: the preponderance of, either the objective either the subjective. Through the study of some realistic author as Kracauer or Bazin we will try to



qualify their vision with the phenomenological perspective of some authors (philosophers as well as filmmakers and film theorists) as Merleau-Ponty, Robert Bresson and Nathaniel Dorsky and others. They consider, assuming the inner essence of cinema as an intimate contact with physical reality, that the true expresión of this requires a better

comprehension of cinematographic language and it's formal aspect. Thereby, they understand this language not as abstracts tools, but as a writing that is born from the materiality of it's medium.

Key words: Cinema, reality, phenomenology, film theory; cinematographic language.

Introducción

El presente trabajo no pretende ser una monografía ni el resumen o interpretación de las teorías de otros autores. Se trata, más bien, de una búsqueda que emerge de experiencias propias que trata de dar con un elemento distintivo de lo cinematográfico. Con ello, no se pretenderá hacer una ontología minuciosa del cine, es decir, no se pretenderá agotar las posibilidades que tiene el medio, pero sí que se procurará esbozar un elemento propio de este arte, distintivo de cualquier otro. El autor que constituirá las bases elementales por las cuales comenzaremos a despegar en este viaje será Siegfried Kracauer, sociólogo alemán, de gran inspiración para Walter Benjamin y Theodor Adorno y con una gran pasión por el cine, autor del libro *Teoría del cine*, cuyo subtítulo, mucho más revelador es *La redención de la realidad física*. Este punto, que conforma la materia del cine, irá rondando a lo largo de todo el texto, pero en el camino se incorporarán otros autores tales como André Bazin, Merleau Ponty, Robert Bresson, Andrei Tarkovski y Nathaniel Dorsky, entre otros, que agregarán elementos a una interesante dialéctica, permitiéndonos pensar más en profundidad el arte cinematográfico y su conexión con lo real.

El cine realista: Kracauer y Bazin

Kracauer, al margen del prólogo, no comienza su libro hablando de cine, sino de fotografía. Dicho comienzo no es ocioso, pues, según Kracauer, tanto fotografía como cine parten de un elemento común que es su especial conexión con el mundo visible. Ambas artes, según Kracauer, se construyen a partir del registro de la realidad física (1996: 13), tal es así, que el cine no lo considerará sino como “una extensión de la fotografía” (1996: 13). La comprensión del cine para el sociólogo alemán a lo largo de toda su teoría vendrá a explicitar este elemento material más que el elemento formal. Este último, no obstante, siempre estará supeditado a la particularidad que tiene el cine como medio fotográfico, que es el rendir tributo a la realidad visible. Esto implica una diferencia fundamental con otras artes ya que el cine es “el único arte que deja más o menos intacta su materia prima” (1996: 15).

Partiendo de esta base, se construirá una escisión germinal entre lo característico del cine y elementos dramáticos o trágicos que no pertenecen al fondo de su esencia, pe-

ro que una gran parte de la producción cinematográfica se ha limitado a incorporar: “Si el cine es un medio fotográfico de expresión, debe orientarse hacia el dominio de la realidad externa, hacia un mundo abierto e ilimitado que guarda poca semejanza con el cosmos finito y ordenado que establece la tragedia” (1996: 14). En la tragedia y en el drama “el destino derrota al azar” (1996: 13), esto implica que hay un elemento de orden que se impone a lo caótico, a lo azaroso. La tesis de Kracauer, que constituirá el foco de sus críticas frente al cine de esta clase, es que, si el cine posee la característica de tratar íntimamente con la realidad, debe dejar a ésta en su estar más primigenio y, por tanto, en su apertura originaria. El cine dramático, impone un orden haciendo que la materialidad se subsuma a algo que no forma parte de ella: el círculo, que es cerrado, y que impone el orden del concepto. Críticas similares establecerá Kracauer frente al cine surrealista o el cine de vanguardia, que otorgan un significado escondido a lo que se muestra en la pantalla. El posible divagar ensoñador que nos permitiría la materia misma de la película sería recortado en pos de una interpretación soterrada (pero positiva) a la que todos los elementos materiales de las películas tienden, esto es, la materia se convierte en signo.

Este elemento de apertura será uno de los fundamentos sobre los que se construirá la teoría cinematográfica de Kracauer. Al poseer el arte cinematográfico un especial contacto con su materia primera que aún no ha sido transformada, éste posee una indeterminación que no pueden poseer otras artes, pues ya involucran una transformación de la materia y un control por parte del artista. El objeto material no posee una interpretación dada, sino que en él mismo ya están potencialmente todas las interpretaciones que de él pueden darse. Existe en él un “halo de de significados” con “un número teóricamente ilimitado de correspondencias psicológicas y mentales” (1996: 99). Kracauer, como veíamos, se opone frontalmente a la subsunción simbólica del cine, y por tanto a la lingüistización del medio, que otros autores, tanto en la realización como en la teoría del cine, se han empeñado en promulgar, tales como Eisenstein o Christian Metz, así como el cine simbólico. Este tipo de artistas hacen que la imagen se convierta en signo de otra cosa, más allá de su inmanencia. Se pierde la inmediatez, así como su aperturidad, que quedas sacrificadas en pos de algo que no les pertenece en sí mismas.

El cine, según Kracauer, no se caracterizaría por ser un lenguaje en el sentido clásico del término, ya que no utiliza signos que nos remitan a otra cosa, sino que es, esencialmente, exposición de su materia. Lucien Sève dirá que el cine posee la cualidad “exclusiva entre todas las artes de ofrecer, no nuevas explicaciones sobre la realidad, sino la realidad misma” (Sève, 1947: 45, citado en Kracauer, 1996: 100). El cineasta Andrei Tarkovski también nos dirá: “La diferencia fundamental [entre literatura y cine] consiste en que la literatura describe el mundo con ayuda del lenguaje, mientras que el cine no tiene lenguaje. Es algo inmediato, que él mismo nos pone ante los ojos” (2013: 82).

Esto nos remite a una suerte de dialéctica entre dos tendencias cinematográficas opuestas: una tendencia formalista que subraya el elemento creativo del cine, es decir, el componente más propiamente lingüístico de este arte, que remarca la intervención de un autor; y, por otro lado, una tendencia materialista, que procura subrayar su componente material, esto es, la realidad en su “virginal indeterminación” (Kracauer, 1996: 100). André

Bazin, otro teórico del cine con inclinaciones realistas, como Kracauer, establecerá una distinción capital que pasaremos a esbozar. Nos dice: “Distinguiría en el cine [...] dos grandes tendencias opuestas: los directores que creen en la imagen y los que creen en la realidad” (2004: 82).

Bazin, cuando nos habla de imagen, por ella refiere a todos aquellos elementos que se añaden a la cosa presentada en su representación en la pantalla. Esto lo resume en dos aspectos esenciales: la plástica de la imagen y los recursos del montaje. A nosotros nos interesará especialmente la idea del montaje y, con ello, examinaremos diversas críticas que se le han realizado a ciertos autores que subrayaban este elemento. Es precisamente el montaje lo que, según diversos autores, otorgaría al cine su categoría de lenguaje propio y, por lo tanto, lo que constituiría el núcleo de un arte en el sentido clásico (Kracauer, 1996: 64). La cuestión del arte en las artes reproductivas como la fotografía o el cine siempre ha sido altamente discutida desde sus comienzos y, precisamente, el arte en este sentido clásico se comprendía desde su origen etimológico como artificio, que nos remite a la intervención de un sujeto creador. Ese estatuto se vuelve problemático cuando nos enfrentamos a un arte que se constituye desde la no-creación, es decir, desde la realidad misma, desde la naturaleza en su propia expresión. Esto podría, o bien derivar en la consideración, tanto de la fotografía como del cine, como medios no artísticos; o bien, en el intento de encontrar otros elementos en los mismos que constituyeran su lenguaje propio. En el caso del cine muchos sentarán sus bases sobre esta concepción del montaje y, por tanto, el arte cinematográfico consistiría, fundamentalmente, en la creatividad de esta especificidad lingüística del medio.

André Bazin localiza tres autores fundamentales en los que el montaje no es meramente “invisible” sino que se manifiesta en su expresión propia: el montaje paralelo de D. W. Griffith, el montaje acelerado de Abel Gance y el montaje de atracciones de Sergei Eisenstein. Más allá de sus particularidades, todos estos tipos de montajes visibles se caracterizan por “la creación de un sentido que las imágenes no contienen objetivamente y que procede únicamente de sus mutuas relaciones” (Bazin, 2004: 83). El montaje explicita al cine como un lenguaje en el que lo esencial no reside en la inmanencia de los planos, sino en las relaciones entre ellos. El montaje funciona con la lógica del símbolo, el todo del significado de la imagen no reside en las imágenes mismas, sino en las relaciones que nos señalan un significado ulterior. “El sentido no está en la imagen, es la sombra proyectada por el montaje sobre el plano de la conciencia del espectador” (2004: 84), nos dice Bazin. Mientras el cine que invisibiliza su montaje da una mayor libertad al espectador a explorar las indeterminaciones de la realidad, en el cine de montaje, al analizar la realidad “el espectador tiene que seguir tan solo una dirección, unir la propia atención a la del director que elige por él lo que hace falta ver” (2004: 95). El montaje explícito rompe, para el teórico francés, esa libertad e indeterminación de la realidad que ya veíamos en Kracauer por delimitar todo aquel “halo de significados” que posee la materia en bruto y, por ende “se opone esencialmente y por naturaleza a la expresión de la ambigüedad” (Bazin, 2004: 95).

Aquí opera también el problema del tiempo cinematográfico. En el cine vuelve a tomar importancia un problema metafísico ancestral como es el tiempo, al constituir una

de las cualidades que lo hacen distintivo. En él, dice Tarkovski, “el hombre, por primera vez en la historia del arte y de la cultura, había encontrado la posibilidad de fijar de modo inmediato el tiempo, pudiendo reproducirlo todas las veces que quisiera” (2013: 83). Sin embargo, la forma que tiene el cine de expresar el tiempo también dependerá de la forma que tendrán dichos autores de comprenderlo, es decir, un problema estético deriva de un problema ontológico. A este respecto, los autores realistas, tales como Bazin, se opondrán al cine de montaje por razones semejantes a las mencionadas, ya que consideran que este cine no capta la verdadera temporalidad de la realidad. El tiempo del cine de montaje (tal como señalaría Deleuze) se construye de forma indirecta, subordinado a las relaciones entre planos y al movimiento y no a la temporalidad inmanente a los mismos. Nos dice Paola Marrati refiriéndose a la concepción que tiene Deleuze sobre esta técnica: “El montaje como imagen indirecta del tiempo significa [...] que el tiempo no se presenta directamente en las imágenes, sino solamente por intermedio de su encadenamiento, y que —es una consecuencia de esto— el tiempo depende, para ser mostrado, del movimiento” (2003: 46). Esta problemática vendría a configurar algunas distinciones que establecerá Deleuze entre imagen-movimiento e imagen-tiempo de una complejidad en la que no entraremos ahora.

La herencia de muchas de estas ideas nos remite a Bazin, que entenderá el tiempo como algo positivo en sí mismo, y no como subordinado a otra cosa. Esta idea la expresa hablándonos del documental *Nanouk, el esquimal* de Robert Flaherty: “El montaje podría sugerirnos el tiempo, Flaherty se limita a mostrarnos la espera, la duración de la caza es la sustancia misma de la imagen, su objeto verdadero” (2004: 85). Bazin, como más tarde Tarkovski, sostendrán la temporalidad como algo propio de la realidad que reproduce la cámara cinematográfica, y no como algo derivado o algo contingente. Según Tarkovski, el tiempo sería la esencia misma del cine, el cuál no se construirá en base a las relaciones entre planos: “No es el ritmo una sucesión métrica de las partes de una película. El ritmo queda más bien constituido por la presión temporal dentro de los planos” (2013: 145), nos dice. A este respecto será explícito cuando habla del montaje de Eisenstein: “totalmente artificial, absolutamente exterior, indiferente al tiempo que ha transcurrido en el plano” (2013: 145).

Dualismo y superación por la fenomenología

Más allá de las precisas críticas que Bazin realizaría al cine de montaje, la escisión que establece entre los directores que creen en la imagen y los directores que creen en la realidad no deja de tener resonancias de un dualismo metafísico ancestral. Por un lado, aquellos que preponderan el papel del sujeto en nuestro acceso a la realidad y, por otro, aquellos que preponderan la realidad como entidad autónoma. En un lado podemos tener como paradigma a Fichte y en el otro a Hume (entre otros muchos ejemplos). En el campo estricto del cine, de la primera idea participarían los formalistas; por el otro lado, cierto tipo de documentalistas que operan de una manera similar a la que operan los sensualistas o los empiristas. Esto es, desde el pensamiento de que aquello que se ofrece a los sen-

tidos es lo real y, por lo tanto, todo nuestro conocimiento habrá de constituirse en base a esa intuición primigenia de la que no podemos dudar, una suerte de “certeza sensible” hegeliana.

La fenomenología en el campo de la filosofía, a partir de Husserl, pretenderá deshacerse de este dualismo configurando la necesidad de entender la realidad tal y como ella se da en la vida fáctica. Por un lado, criticará el idealismo considerando que reduce el mundo, haciendo de él un simple correlato de nuestro conocimiento, de modo que se convierte en inmanente a la conciencia. Del mismo modo, la fenomenología no renuncia a la conciencia y por ello critica a su vez al sensualismo ya que, de igual modo, “reduce el mundo notando que, después de todo, nada más tenemos unos estados de nosotros mismos” (Merleau-Ponty, 1975: 10).

La conciencia no puede entenderse separada ya que la conciencia es siempre en el mundo, pero, precisamente, para no subsumirnos en la mera dispersión de lo objetual hay que afirmar una conciencia que recurre a lo ideal para comprender la facticidad del mundo. Nos dice Merleau Ponty: “La reducción eidética es la resolución consistente en hacer aparecer el mundo tal como es anteriormente a todo retorno sobre nosotros mismos, es la ambición de igualar la reflexión a la vida irrefleja de la conciencia” (1975: 15). Eidética porque la fenomenología trabaja con ideas y su pretensión es captar las esencias. Dichas esencias no estarán, sin embargo, separadas de la existencia, sino que su esencialidad partirá precisamente de la propia facticidad, siendo imposible establecer una separación entre esencia y existencia, pero operando los dos elementos a la vez para la comprensión de dicha facticidad. “Las esencias de Husserl deben llevar consigo todas las relaciones vivientes de la experiencia, como lleva la red, desde el fondo del mar, el pescado y las algas palpitantes” (1975: 15), nos dice, y agrega que “nuestra existencia está presa con demasiada intimidad en el mundo para reconocerse como tal en el momento en que se arroja al mismo, [...] tiene necesidad del campo de la idealidad para conocer y conquistar su facticidad” (1975: 14). La verdad de la facticidad no se encuentra en la mera constatación empírica de las cosas ni en una deducción intelectual que se sitúe como previa al mundo, sino que la verdad de lo real se sitúa en el apuntar de lo uno hacia lo otro. Si no se asume un punto desde el cual apunto y solo concibo estados de conciencia; como si concibo la preponderancia absoluta del lado que apunta, y considero como subsidiario aquello apuntado; por ambos caminos, perdemos el fenómeno del mundo.

La experiencia del mundo se constituye, por tanto, en el apuntar de una conciencia a una alteridad de la que no se apropia ni le es totalmente ajena, sino con la que siempre está en contacto como tal alteridad. El acceso a ella no puede ser, por tanto, una epistemología que se construya en base a ideas abstractas, ni un sensualismo que se limite a ver “estados de cosas” ya que eso, como vemos, nos vela el mundo. Merleau Ponty en cambio nos habla del “asombro ante el mundo” (1975: 13). Lo que hace la conciencia no es retirarse para habitar su mundo interior, sino que “toma distancias para ver surgir las trascendencias, distiende los hilos intencionales que nos vinculan al mundo para ponerlos de manifiesto” (1975: 13). Este elemento de distancia es el que permitirá que opere la creatividad. Nos dice Merleau Ponty en otro texto: “El ser es lo que exige de nosotros creación

para que tengamos experiencia de él” (2010: 176). La realidad no es una idea nuestra, es, por el contrario, “un tejido sólido, no aguarda nuestros juicios para anexarse los fenómenos más sorprendentes” (Merleau-Ponty, 1975: 10) pero para poder acceder a la esencia de la misma es necesario comprender que solo es posible desde un apuntar consciente que, como desarrollará Merleau Ponty en diversos puntos de su obra, vendrá privilegiado por la creatividad artística.

En definitiva, el logro de la fenomenología con el que trabajaremos a partir de ahora estriba, como dice Merleau-Ponty, “en haber unido el subjetivismo y objetivismo extremos en su noción del mundo”. Hay racionalidad, en efecto, ya que “las perspectivas se recortan (un sentido aparece...) Pero no hay que ponerla a parte, transformada en Espíritu absoluto o en mundo en sentido realista” (1975: 19).

El cine de la mirada. Perspectivas fenomenológicas en Dorski, Bresson y Tarkovski

Este dualismo será expresado con un lenguaje menos filosófico, pero con igual claridad por el teórico de cine y cineasta estadounidense, Nathaniel Dorsky. Reflexionando acerca de lo que ha significado la visión a lo largo de la historia del arte hace mención a la Edad Media y cómo entonces se tenía la impresión de que la luz que todo lo iluminaba pertenecía a nosotros mismos. Encuentra ilustrada esta idea en las vidrieras de las catedrales (pone de ejemplo la Catedral de Chartres) que otorgaban la impresión de que no existía como tal el mundo externo y que éramos nosotros los portadores de la luz que lo iluminaba. En cambio, esta idea cambiaría en el Renacimiento y el mundo empezaría a observarse de un modo más externo a nosotros: “La vastedad interna se esfumó de la psique y comenzamos a entender el mundo visual como un mundo observado objetivamente” (Dorski, 2016: 28).

Esto le hace reflexionar a Dorsky sobre un tema similar al que ya hemos visto en la fenomenología en su aspecto más ontológico. “¿Dónde tiene lugar la visión? Es una cuestión ancestral. ¿Todo es mental o nada es mental?” (2016: 28), se pregunta. Cualquiera de los dos extremos que hemos ido exponiendo se manifiestan como puras abstracciones de lo que se muestra en la visión de la vida cotidiana: “Vemos, eso es todo” (2016: 28), dice. Nuestra visión del mundo en su aspecto más inmediato no pone en duda la realidad del mundo, siempre estamos en él y, de igual manera, la conciencia siempre se maneja como prisma del mismo y no como algo indeterminado dentro del flujo de la realidad. La visión, considera Dorsky, será “visionaria” cuando precisamente nos acerque a esta facticidad de la vida, que no es meramente reproductiva. “El cine [...] nos presenta las herramientas para acercarnos y elucidar esta experiencia” (2016: 29), nos dice. Cuando el cine trabaje con esta visión, cuando consiga equilibrar tanto la visión interiorizada del Medievo como la exteriorizada del Renacimiento, podrá alcanzar un equilibrio que desvela la “transparencia de nuestra experiencia en la tierra” (2016: 29).

Ya hemos visto en el punto anterior cómo el cine “de montaje” rompe esta capacidad visionaria del cine precisamente por estar desequilibrado hacia un lado, por subrayar

con exceso el lado “controlador” del artista, un excesivo subjetivismo que nos invisibiliza el objeto. Pero también el otro lado podemos encontrarlo como igualmente desequilibrado: la concepción de que el mundo simplemente está ahí y que la cámara se limita a reproducirlo mecánicamente. En este caso, nos dice Dorsky, “no hay visión de ningún tipo: parece que, de algún modo, la materia del tema simplemente existe” (2016: 29). El problema de este tipo de cine es que, si bien entiende la íntima vinculación del cine con su materia prima, la indeterminación de la misma llega hasta tal extremo que pueden caer en la pura indiferencia sin llegar a ocasionar ninguna experiencia visionaria. Si comprendemos la visión desde este punto de vista, como un elemento que admite la existencia del mundo como alteridad, pero que dicha alteridad siempre es vista desde una conciencia, entonces este tipo de cine solo nos ofrece uno de los polos y la experiencia visionaria se difumina.

Estos cineastas con una visión influida o no por la fenomenología, pero sorprendentemente afín, partirán, pese a sus diferencias de método (y, por consiguiente, sus diferentes formas de desvelar lo real), de una idea común: La verdad de lo real solo es alcanzable desde la creatividad. Estos artistas, extremadamente fieles a la especificidad de su material, construirán sus películas en función de rendirle culto y, por tanto, se manifestará en ellas un elemento de alteridad que no se subsumirá a su control. En este sentido, se mostrarán completamente en contra de la idea de René Clair que dice así: “Mi película ya está hecha, ahora solo queda rodarla” (Aumont, 2012: 68). Esto involucraría un proceso eminentemente anticinematográfico ya que no considera la alteridad propia del material con el que trabaja: el mundo y su vida autónoma. Es, precisamente, solo rechazando esa máxima como podemos atender al lema de Kracauer: “La redención de la realidad física”. Precisamente para Kracauer el cine actúa como un medio de revelación (1996: 72) al hacernos ver tanto los aspectos que habitualmente quedan desapercibidos en nuestra realidad cotidiana, como al remarcar los elementos que conocemos demasiado pero que en su exposición cobran relevancia (1996: 83). Es decir, tanto uno como otro, son elementos de los que nos habíamos desvinculado experimentalmente y que, la película, gracias a su particularidad formal, es capaz de “revelárnoslos”. El cine, en este sentido, nos otorga una experiencia de “visión”, como diría Dorsky, o de “encuentro”, como comentaremos con Bresson. Esto es, solo a partir de que la forma acuda a salvar la materia podremos “volver a ver” aquello que en la realidad quedó invisibilizado.

Un autor paradigmático en este sentido es el ya mencionado Robert Bresson, tanto en el lado teórico como en el práctico. El cine de Bresson está absolutamente obcecado con la verdad de lo real, pero precisamente para alcanzar esa verdad, considera necesaria la creatividad. Uno de los más célebres aforismos en sus *Notas sobre el cinematógrafo* (a las que fue, en su práctica cinematográfica, extremadamente fiel) nos da la clave: “Lo real en bruto no dará por sí mismo lo verdadero” (2006: 82). Esa tesis ilustra la obligación de imponer una enorme disciplina a su material cinematográfico, pese a lo cual, el foco de Bresson siempre será resaltar dicha materialidad. Ésta no se nos muestra meramente reproducida, sino extremadamente construida tanto en el proceso de rodaje como en la postproducción. Así, por ejemplo, en su cine, podemos ser testigos de una enorme pre-

sencia de planos detalle que resaltan los pequeños movimientos de la mano, o sonidos del más ligero crepitar de las hierbas de un jardín, o el ruido del ajeteo callejero, como coches, conversaciones, etcétera. Esto, que en principio podría parecer meramente incidental, está elaborado de manera minuciosa, pues los sonidos se construyen en base a criterios que consiguen que destaquen precisamente por su puesta en relevancia desde la perspectiva formal. Insiste en “reorganizar los ruidos desorganizados”, habiéndonos mencionado, poco antes, el “valor rítmico de un ruido” (2006: 43). La idea, en definitiva, es realizar una suerte de alquimia con las imágenes y los sonidos para que, precisamente, en el montaje final, destaquen en sí mismos, se revelen.

Al filósofo y crítico francés Jacques Aumont le gusta resaltar en Bresson una categoría en la que encuentra gran parte de la filosofía de este cineasta que es la de “encuentro”. Este encuentro es el de la verdad de lo real. Una verdad próxima a la concepción fenomenológica de verdad, no como algo trascendente o ideal, sino como íntimamente unido a la facticidad de lo real, y a los momentos en que ésta se “desvela”. Una verdad que encuentra Bresson en ciertas intermitencias de la realidad. “Rodar es ir a un encuentro” (2006: 81), nos dice. Si queremos reconstruir una idea predeterminada, el rodaje no proporcionará ningún encuentro, será simplemente un proceso mecánico en el que construiremos a partir de un esquema previo. En cambio, si atendemos a la alteridad de lo real que en el rodaje se manifiesta, el director pone las condiciones para encontrarse con algo que él simplemente no podía dominar. “El cinematógrafo, método de descubrimiento, porque una mecánica hace surgir lo desconocido y no porque uno haya encontrado previamente ese desconocido” (2006: 56), nos dice.

Esta idea del encuentro se ilustra a la perfección en la concepción que tenía el director francés de sus modelos. “Modelo” es la manera particular que tenía Robert Bresson de denominar a sus actores. Su renuncia al concepto de actor es debida a las conexiones que tiene con el intérprete teatral, el cual representa un papel de un personaje conocido de antemano (el que está en el guión): “El actor que estudia su papel supone un yo conocido de antemano (que no existe)” (2006: 72), nos dirá. El camino de Bresson será otro frente a este de la representación. Si bien los modelos poseerán un diálogo preestablecido, estos no lo leerán interpretativamente, no procurarán representar una emoción que esté en el texto, ni aparentar estar más alegres o más tristes, sino que mediante una técnica de total automatismo y disciplina reproducirán el texto de modo mecánico. Solo así, eliminando absolutamente la intencionalidad de sus modelos, podrá manifestarse, considera Bresson, la verdadera realidad de éstos, puesto que la intención interpretativa trabaja en dualismos, en mecánicas, digamos, platónicas de mimesis. Será en algún momento del rodaje en el que aparecerá “algo”, un golpe de lo real con el que nos “encontramos” y que el guión no podía predecirlo. Tendremos entonces la presentación del personaje, inmediata, sensible, absoluta en sí y no una representación que nos remita a la verdad de dicho personaje, más allá de su expresión. Se establece, por tanto, una diferencia fundamental con el teatro, pues en el teatro existen pluralidad de representaciones pero que no son más que interpretaciones de un original, es así que, tras toda representación está la “idea” de un original que nunca se da como tal, pues siempre ha de representarse. En el

cine eso no ocurre, pues el cinematógrafo capta directamente un momento y solo ése, que es el que se presenta.

Es esencia del cinematógrafo, por lo tanto, el respeto a la materia de su arte, una inquebrantable alteridad que impide que el cineasta sea un autor tiránico que controle todos los elementos en la pantalla. Sin embargo, para que esa verdad se exprese ha de someter a su objeto a una gran disciplina. Esa es la paradoja que manifiesta Jacques Aumont: “El arte del cinematógrafo consiste en escribir, escribir, sin embargo, para que lo real se manifieste” (2012: 22) o que la encontramos en el propio Bresson en aforismos tales como: “No sería ridículo decir a tus modelos “Os invento como sois”” (2006: 33).

En este sentido podemos retomar la idea de Tarkovski en torno al tiempo. Para el director ruso, la esencia del cine -dirá- reside en esculpir en el tiempo. El tiempo se entiende aquí en su estado puro, no un tiempo derivado del movimiento o del montaje, sino el tiempo entendido como “condición y modo de vida de la existencia” (Aumont, 2012: 37). La tarea del arte de igual modo, opera con la misma dialéctica en la que insistimos, el artista ha de “abstenerse de intervenir en el acontecimiento filmado y su temporalidad, y a la vez dar forma al tiempo filmico” (2012: 39). Podríamos decir que cada artista tiene una “idea de tiempo” y que dicha idea se manifiesta en el modo que tiene de dar forma al tiempo filmico. El mismo título que Tarkovski dio a su libro ya nos remite a esta dialéctica: esculpir: elemento creativo; y tiempo: elemento real. Sin embargo, aquí no esculpimos una piedra para subsumir a la piedra a una idea de otra cosa, sino que el resultado es una idea que expresa el mismo tiempo. Esto es, las ideas cinematográficas no son ideas en sentido platónico al margen de la existencia, dichas ideas no son sino como la red de Merleau-Ponty que lleva desde el fondo del mar, como habíamos leído, las algas palpitantes y el pescado. Es una idea que nace de la facticidad, de la propia experiencia del autor y que, precisamente, la expresa y explica.

De esta dialéctica surgirá, finalmente, una suerte de “lenguaje” cinematográfico. Este “lenguaje” ya no será considerado como un signo, ni tampoco como aquel elemento abstraído de la conjunción total de lo cinematográfico que atribuiríamos al montaje o a los elementos puramente formales del medio. Por el contrario, en la imagen están, sin poder ser separados en ninguno de sus aspectos, tanto el elemento material como la perspectiva sobre éste.

Volviendo a Kracauer, encontramos una insistencia en este punto. El cine nos ayuda en el camino hacia la conquista de lo real pues desde él logramos aproximarnos a las ideas “ya no mediante carreteras que conducen a través del vacío, sino mediante senderos que atraviesan la maleza de las cosas” (1996: 378). Esto es, en definitiva, tal como advertíamos con la metáfora de la red en Merleau-Ponty, las ideas que el cine nos proporcionará ya no se considerarán más allá de la propia existencia. Como encontrábamos en la fenomenología, en el cine no existirá una división estricta entre lo mental y lo material, sino que ambas se manifiestan en la vida fáctica como un continuum. El propio Merleau-Ponty, en algunos de sus ensayos, destacará la conexión del cine como medio artístico y la percepción natural, pues el cine “no se piensa, se percibe” (1977: 104) y, de este modo, se

asemeja a esta unión de la percepción entre lo mental y lo material, que se da en nuestra experiencia cotidiana. A este respecto nos señalará, coherentemente, cómo “el cine es particularmente apto para mostrar la unión del cuerpo y el espíritu, del espíritu y el mundo y para expresar uno en otro” (1977: 104).

Conclusiones

Para concluir, recogiendo los elementos desarrollados previamente, podemos decir que, más allá de las múltiples formas en las que el cine tiene de manifestarse, todas válidas, encontramos una manera que nos conecta particularmente con nuestra experiencia vital. El cine, como nuestra percepción, significa sin definir, recorta sin dominar. Ambos pueden ser partícipes de vicios similares, o bien ser demasiado doctrinales o bien demasiado indiferentes. En ambos casos se nos escapa el mundo. La íntima conexión entre un sujeto que se piensa y un mundo que le es autónomo es la virtud de este arte. La riqueza de un medio como el cine está en ser capaz de construirse a la par que nosotros, intimando con la materia física de la realidad y, a su vez, dándole forma. Encontramos en él una forma artística privilegiada que nos permite mirar, no el arte, sino el mundo, de nuevas maneras. El cineasta, desde el respeto de su materia, se convierte en un autor eminentemente generoso pues no son sus ideas, ni su inconsciente lo que fundamentalmente se manifestará, sino su mirada, que, en último término, quiere honrar a la realidad misma, con su autonomía y vida no dominada ni controlada, solo enmarcada, puesta en relevancia. El cineasta, generoso, no dice, sino que muestra, otorgándonos esa indeterminación propia de aquel que mira un mundo que tanto nos pertenece como se nos escapa.

BLBLOGRAFÍA

AUMONT, J. (2012). *Las teorías de los cineastas*. Paidós: Barcelona.

BAZIN, A. (2004). *¿Qué es el cine?* Rialp: Madrid.

BRESSON, R. (2006). *Notas sobre el cinematógrafo*. Ardora: Madrid.

DORSKY, N. (2016). *El cine de la devoción*. Lumière: Madrid.

KRACAUER, S. (1996). *Teoría del cine: La redención de la realidad física*. Paidós: Barcelona.

MARRATI, P. (2003). *Gilles Deleuze. Cine y filosofía*. Nueva Visión: Buenos Aires.

MERLEAU-PONTY, M. (1975). *Fenomenología de la percepción*. Península: Barcelona.

----- (1977). *Sentido y sinsentido*. Península: Barcelona.

----- (2010). *Lo visible y lo invisible*. Nueva visión: Buenos Aires.

TARCOVSKI, A. (2013). *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Rialp: Madrid.