

## ***LA VIOLENCIA DE LA IMAGEN: CINE Y PENSAMIENTO***

**Sousa Dias**

Al igual que la estética o la teoría del arte, la filosofía, que ha estado tan interesada en el arte desde el siglo XVIII, mantiene una relación deficiente con el cine. Por cierto, el cine es una forma de arte moderna, que nació hace más de un siglo. Sin embargo, cierto es que los filósofos contemporáneos del cine, incluyendo aquellos que escriben sobre arte, mantienen un curioso silencio al respecto. Parece como si el cine, una manifestación artística tanto de índole industrial como popular, no fuera en sentido estricto ni un arte y menos una forma de pensamiento, sino simplemente una técnica y una forma de entretenimiento. Bergson hace referencia al cinematógrafo, aunque equiparándolo a una cinematografía interna y espontánea de la mente; a un aparato cinematográfico de la percepción y de la mente (de percepción y pensamiento) unido a la acción y a su necesidad de inmovilizar tanto la realidad espiritual como física; de proporcionar un punto de referencia estable para la movilidad constante ante los paisajes inmóviles. Lo absoluto se transforma (el *devenir* de Deleuze) en estados o *stases*, en «instantáneas». Este método, que actúa igual que un velo transparente entre nosotros, nuestra conciencia y lo que nos rodea, sienta, en teoría, sus bases prácticas en la composición biogenética de la inteligencia humana mediante nuestro interés práctico primario. Dicho método establece sus raíces en los requisitos inherentes a nuestra actividad como un salto de acto a acto (o desde un fin a un fin alcanzable) para afianzar los «recursos» materiales de la acción, representándolos como el paso de un estado a otro, es decir, representando el movimiento como un intervalo entre dos puntos inmóviles. Existe una tendencia innata de la inteligencia humana, cuyo deleite en la especulación o en el conocimiento explicaría el perfil tanto del pensamiento antiguo (metafísica, esencialismo) como del moderno (ciencia, mecanicismo). Asimismo,

crearía la ilusión natural de pensar en lo inestable como una función de lo estable, en lo móvil como una función de lo inmóvil. Esta es la ilusión que el cinematógrafo, forma de arte en evolución, reproduciría como parte de la reconstrucción artificial del movimiento de imágenes móviles, de la «animación» de fotografías por su sucesión rápida en la pantalla. «Para que las imágenes surjan, es necesario que tenga lugar el movimiento. Ciertamente, el movimiento ocurre aquí. Está en el *apparatus*» [1]. Esto quiere decir que Bergson, aunque fue el mayor cinéfilo de los filósofos contemporáneos, no fue capaz de captar la novedad del cine porque no comprendió que el movimiento, lejos de ser una adición externa a las imágenes, forma ya parte de las imágenes cinematográficas. Como bien afirma Gilles Deleuze haciendo uso de una evidente terminología bergsoniana, la imagen cinematográfica es una imagen en movimiento de la que éste es intrínseco, interno y una parte esencial. A diferencia de Bergson, Wittgenstein alude de forma favorable al cine, a su poder de distracción y capacidad de evocar ideas. Sin embargo, estas referencias son bastante breves, escasas y se realizan de pasada, en diarios y cuadernos de notas que no estaban destinados a ser publicados. Dichas referencias al cine quedan muy atrás, tanto en número como en importancia, respecto a su pasión por la arquitectura y la música. No demuestran ninguna sensibilidad ante el cine ni como forma de arte ni como forma de pensamiento [2]. A su vez, que se sepa, existe una única referencia al cine en toda la amplia obra de Heidegger. Es una referencia a una película de Kurosawa titulada «*Rashomon*», más concretamente a una escena en la que aparece un diálogo con un profesor japonés. La referencia a la película revela una inversión extraña de papeles, en la que Heidegger se convierte en un admirador de la esencia japonesa de la película que supera a la que muestra su interlocutor, mientras que el japonés es más seguidor de la filosofía de Heidegger que él mismo. De hecho, es Heidegger quien defiende la película y su capacidad para revelar lo fascinante y lo sagrado del mundo japonés. Resulta polémico que sea el japonés quien pone de manifiesto las cualidades europeas u occidentales de la película en sí o porqué la película es incapaz de descubrir la esencia del mundo japonés. De este modo, alude a la incompatibilidad mutua que existe entre el Lejano Oriente y el cine en tanto que medio técnico estético de Occidente y entre Oriente y Occidente como medio de representar la realidad de forma necesariamente «objetiva» (*das Gegenständliche*), «posando» en la objetivación de la fotografía [3]. Por lo tanto, los escritos de Heidegger definen el cine

mediante esta breve insinuación de un compromiso ontológico entre el cine como un arte «técnico» y la esencia metafísica de la técnica o de la idea de la existencia como un ser-objeto que caracteriza a la Europa moderna.

Deleuze es la excepción a la tendencia de los grandes filósofos del siglo XX a ignorar el cine. Ya antes que él, otro pensador francés, Edgar Morin, había publicado un estudio de cierta importancia sobre «el cine y el hombre imaginario». Sin embargo, fue sin duda Deleuze quien, por vez primera, otorgó al cine la categoría de pensamiento y de forma ideática autónoma. Sin embargo, este hecho no es sorprendente si lo examinamos de forma retrospectiva. Antes o después, el cine tendría que imponerse como pensamiento cinematográfico en el ámbito de esta filosofía fundada en el pensamiento cinematográfico innovador (metacine ontológico, trascendental y noo-movilidad inmanente e infinita (*noo*-del griego *nouf*. ‘espíritu’ o ‘mente’), un movimiento sin sujeto ni objeto de pensamiento en lo referente a la esencia o movimiento automático irreflexivo y prepsíquico del concepto: cf. infra. Capítulo 8. Y desde el principio, la importancia fundamental de esta teoría del cine, además de su productividad confirmada por el aumento del número de ensayos teóricos sobre el cine o inspirados en el mismo (sobre todo de ensayos sobre cinematografía de origen anglo-americano), deriva de la concepción tan particular de la filosofía de Deleuze. No existe nada abstracto o genérico en esta teoría. Más bien, al contrario. Esta teoría presenta un conocimiento asombroso de la historia del cine, de todas las películas excepcionales y de los autores únicos. La memoria completa del cine está reunida, no como un mero objeto de filosofía, sino, más bien, como un «sujeto», una nueva forma de pensamiento y una nueva imagen, una nueva imagen-pensamiento. Según Deleuze, filosofar no es meditar. La filosofía no es la meditación. Ésta no posee ningún privilegio especulativo que se otorgue a sí misma el derecho a pensar «sobre» ni «en nombre de»; ni para otorgar reflexión o conciencia a este objeto que todavía no posee. El cine no es menos filosófico ni provoca menos reflexiones que la filosofía o el pensamiento autorreflexivo (como en otras artes, son los grandes directores de películas quienes mejor explican en qué consiste su trabajo). Tampoco es la filosofía menos concreta o práctica que las películas. La filosofía es la aplicación de un principio, la práctica teórica de ciertos conceptos. Su valor se deriva únicamente de su cruce con otras prácticas y de otros efectos positivos de

interferencia entre estas prácticas, sin que haya privilegiadas sobre las demás, incluida la filosofía. Si la filosofía como teoría cinematográfica puede proporcionar a las películas una formulación de conceptos cinematográficos (presentes de forma práctica), entonces, a cambio, el cine puede proporcionar a la filosofía una descripción concreta de sus conceptos, una traslación de conceptos filosóficos en preceptos cinematográficos. Al mismo tiempo, también se da una conversión filosófica de imágenes cinematográficas (como una aclaración de conceptos creados por el cine) y la creencia de percepción de conceptos filosóficos (como una dimensión no conceptual necesaria de estos conceptos). Por lo tanto, lo que Deleuze hizo no fue crear una filosofía «del» cine «sobre» el cine, una filosofía como idea del cine. No definió la «esencia» de la cinematografía ni contribuyó a forjar un concepto esencial o general de cine. Lo que sí hizo fue analizar los conceptos específicos del cine en tanto que objeto. Definir una película como un material audiovisual irreducible e individual, como un sistema de imágenes y signos no lingüísticos o prelingüísticos formados por movimientos y procesos de pensamiento (imágenes) y por puntos de vista sobre estos procesos y movimientos (signos), creando así los conceptos específicos del cine. Por esta razón, Deleuze actuó como un taxonomista, trazó la sistemática de este sistema, la lista exhaustiva (pero obviamente sin infinita) de imágenes y signos cinematográficas; una clasificación de tipos y variedad de esas imágenes y signos que son similares a categorías exclusivas del pensamiento cinematográfico.

No vamos a explicar esta formidable taxonomía aquí; ni siquiera haremos un resumen o explicaremos sus principales nociones clave. Debido a su complejidad, es imposible abordarla durante esta conferencia [4]. Deberíamos dejar claro que fue la teoría de Deleuze, esta semiótica de signos e imágenes cinematográficas como conceptos experimentales sobre las creaciones cinematográficas, la que definitivamente situó al cine en un lugar próximo a la pintura, a la música o a la filosofía misma, etc... en la historia no sólo del arte sino también del pensamiento. De una vez por todas, la teoría de Deleuze salvó al cine de las garras de las ciencias aplicadas (sociología, lingüística, psicoanálisis) y del terreno de las ideas reflexivas generalistas, poniendo así de relieve que el cine, en esencia y no por casualidad, es pensamiento. Asimismo, demostró que las creaciones cinematográficas son siempre creaciones de pensamiento (y es evidente que el buen cine es

la clave, aunque sin negar la inutilidad de la inmensa mayoría de la producción cinematográfica). «La esencia del cine, que generalmente no se muestra en las películas, tiene como máximo objetivo conocer qué es el pensamiento y cómo “funciona”» [5]. Deberíamos entender que todo esto no tiene nada que ver ni con el cine «intelectual», que sólo existe en la mente de los necios, ni tampoco con la exposición de ideas en los diálogos o monólogos de los personajes de una película. Incluso cuando la palabra desempeña una función cinematográfica primordial o cuando el cine es la palabra como, por ejemplo, en algunas películas de Straub o de Oliveira, incluso entonces, los signos lingüísticos con significado no son sólo importantes en sí mismos, sino que son importantes según el papel que desempeñan en un contexto definido por signos cinematográficos sin significado, signos discursivos que interactúan con otros signos no discursivos (interacción, que en el cine moderno, puede ser «irracional», polémica, basada en la confrontación o el contraste, constituir una ruptura o ser desmedida respecto a la «imagen sonora» y la «imagen visual»). El cine no piensa primordialmente a través de las opiniones y afirmaciones de los personajes. Los criterios del pensamiento cinematográfico o del pensamiento exclusivo de una película sólo pueden ser formales o estéticos. A la pregunta: ¿cómo se manifiesta el pensamiento en una película? Deleuze responde: la película no piensa en conceptos sino en imágenes y signos audiovisuales. Piensa en imágenes en movimiento y en imágenes temporales como formas de imágenes-pensamiento (una característica principal del cine clásico y una segunda característica del moderno) y en el tránsito creativo constante bidireccional entre uno de estos sistemas de imágenes-signos a otro. Por lo tanto, la película no piensa. En resumen, piensa valiéndose de varios tipos de signos e imágenes que no existen fuera de la película. Estas imágenes y signos son invenciones formidables de este arte y de los más grandes cineastas.

Retomamos esta cuestión al ser plenamente conscientes de que se plantea de nuevo en este punto, después de Deleuze, o de que cualquier cosa que pudiéramos decir llevaría el sello inevitable de este «después». De hecho, nuestra tesis se basa en lo que podríamos considerar como una revisión sinóptica oblicua de la teoría de Deleuze, un movimiento desviado o anómalo, una reedición de esta teoría basada en «corte irracionales». ¿Cómo piensa una película? Nuestra respuesta es: la película piensa o proporciona alimento al

pensamiento mediante la imagen, en la medida en que la imagen incita a la violencia. La película piensa gracias a la *violencia de la imagen*. Sin duda, esto se corrobora en el resto de artes visuales como, por ejemplo, en la pintura. Lo que ocurre es que la imagen de una película posee recursos específicos que ejercen ese poder, incorporando una realidad virtual sin editar a la violencia de la imagen estética. La imagen artística, toda creación artística, pertenece formalmente al ámbito de la violencia, una violación de la percepción objetiva similar a su enfrentamiento con las sensaciones cuya singularidad o anomalía la liberan de su pragmatismo natural y la conducen hacia una vibración perceptiva superior. Es como una violación estética de la imagen que el cine magnifica. La imagen pictórica o fotográfica puede insinuar movimiento, grito y horror, incluso con la densidad ontológica de la fotografía. Pero es un movimiento que se desarrolla en la mente del espectador, un grito inanimado, un horror que ya ha tenido lugar, presenciado por la imagen. Mientras la imagen cinematográfica *es* movimiento, un movimiento fugaz (actual) cada vez que se ve una película, una imagen animada que induce al espectador a «vivir» la película cada vez como si fuera la primera y como si todo estuviera teniendo lugar en el momento justo en el que el espectador lo está viendo. Aunque, y a pesar de ser una película muda, los primeros planos de las caras horrorizadas retratadas en las escaleras de Odessa en «*El acorazado Potemkin*» de Eisenstein, el grito de la madre al ver a su hijo aplastado por la multitud que está huyendo, el grito de una mujer a la que disparan en un ojo y el horror del cochecito de bebe que se precipita descontrolado, muestran un poder afectivo, una fuerza inmediata de acción emocional e intelectual con la que ninguna pintura o fotografía puede competir (si bien ello no elimina el poder irremplazable de la expresión estética en la pintura y en la fotografía). Es esta fuerza activa, emocional e intelectual, esta capacidad única, ya sea para suscitar emociones o para estimular el pensamiento o incluso en otros casos, para abrir la percepción natural a «otras» percepciones, a otros esquemas perceptivos o clarividencias, accesibles sólo mediante el cine, la que define la violencia de la imagen cinematográfica. Fue esta fuerza, esta violencia, esta posibilidad de definir una película como un nuevo arte y un nuevo pensamiento lo que llevó, en poco tiempo, a los teóricos más importantes del nacimiento del cine a sentir y a expresar sus opiniones en textos y manifiestos llenos de entusiasmo. Algunos de los teóricos fueron: Eisenstein, Gance, Epstein, la denominada escuela francesa, Balázs... y también en América, Griffith (desde el principio). Todos ellos

vieron la llegada de una nueva era de la Mente con la invención del cine. Creían que el cine (espectáculo, entretenimiento popular para las masas) traería consigo la posibilidad de una amplia revolución, de una forma «sintética» del arte (un arte entre las artes), de una conciencia multitudinaria más elevada (la producción de una subjetividad colectiva, de un sujeto-multitud). Aprendieron sobre conceptos virtuales como el arte en formación y el pensamiento en formación derivados del movimiento automático de la imagen cinematográfica, del automatismo de este movimiento, o de cómo este movimiento automático y objetivo, mediante la inmediatez de su actividad en las emociones (*imágenes de la emoción*, según una maravillosa expresión de Wenders), podría crear un autómeta subjetivo y espiritual. Es decir, podría forzar a la gente a que activara «involuntariamente» el proceso de pensar, un poder que nos induce a pensar bajo la violencia de esta fuerza y en esta fuerza y la violencia de la imagen cinematográfica, para «reaccionar» ante ellas. En resumen, estos teóricos innovadores del cine entendieron en mayor o menor medida que la pantalla verdadera es mental, que la mente es la pantalla, que la película se proyecta constantemente en el espacio neurocerebral.

El pensamiento colectivo y el arte total de las masas. El cine perdió el optimismo, la ingenuidad junto con sus esperanzas revolucionarias hace mucho tiempo. De hecho, fue obligado a olvidarlos debido a circunstancias históricas concretas: la propaganda cinematográfica de estado, la realidad de la posguerra tras la Segunda Guerra mundial y la televisión. Por estas circunstancias, el cine no descubrió el poder pero sí la impotencia. Y lo que es peor todavía, mientras tanto, el cine descubrió poco a poco los poderes perversos del autómeta intelectual del cine de sometimiento en lugar del cine de la subjetividad, de creación de masas de objetos y no de masas de sujetos, del hombre fascista en lugar del hombre libre. El cine no había provocado la liberación del hombre sino que había contribuido a recrear pesadillas anteriores de una forma más eficaz: la multitud de esclavos de la metrópolis futurista, el criminal sonámbulo Caligari-Hitler. El arte como política había conducido a la política hacia el arte en la grandiosa puesta en escena del Nazismo con miles de extras dirigidos por Riefenstahl. El cine moderno surgió del conocimiento de este estado de cosas; del conocimiento de la responsabilidad de la imagen cinematográfica sobre el totalitarismo, la generalización de la estética nazi en la política, las tierras devastadas de

la posguerra frente al telón de fondo de los campos de concentración; nació de la clara necesidad de rehacer todo, de descubrir nuevos caminos, una nueva imagen, una nueva función para la imagen correspondiente a la pérdida de inocencia del cine. En resumen, para permitir otra vez que el cine fuera un arte y un pensamiento. De hecho, el cine moderno no ha renunciado (no necesitaba renunciar para hacerlo posible) a las intenciones estéticas o noéticas de la era clásica. Por el contrario, el cine impulsó de nuevo estas intenciones y, además, las refractó hacia direcciones innovadoras. En el cine moderno, la imagen ha renunciado a su correspondencia activa con el mundo exterior (imposible modificarlo para crear «otro» mundo). La imagen en el cine clásico reproducía el mundo o un mundo «real» (un mundo occidental, un mundo subterráneo y criminal, etc.) que formaba parte de una realidad absoluta. Implícita o explícitamente, contenía una dimensión cósmica, el mundo visto como un todo era su «ideal», una característica interna de la imagen clásica: una relación directa con el mundo, un «cine directo» que tenía como referencia universal la denominada película de acción americana sin explotar al máximo y que, en manos de los mejores directores (Ford, Hawks y Walsh por nombrar sólo tres), proporcionó al arte del siglo XX algunas de sus más indiscutibles obras maestras. En cambio, en el cine moderno, la imagen deja de ser una imagen del mundo para convertirse en un «mundo» por sí misma, un mundo interno en la imagen como alternativa al mundo exterior. En este sentido, la imagen cinematográfica se interioriza. Sólo hace referencias indirectas al mundo o, dado que la imagen cinematográfica se refiere primero a ella misma, al interior de la imagen. En otras palabras, hasta tal punto la imagen cinematográfica hace referencia a algo, que sólo ve (u oye), algo que, gracias a la propiedad de la imagen o a los poderes «interiores», sólo puede hacerse visible o audible. En resumen, hasta tal punto la imagen cinematográfica hace referencia a una visión o a un sonido puro, que entonces, fuera de la acción, desde la extensión activa completa o desde una relación directa con el mundo, abrirá o revelará en la imagen desde las clarividencias no editadas hasta las fuerzas que están ahora presentes como «objetos» directos de la imagen. Las fuerzas del tiempo (por ejemplo Ozu, Visconti, Tarkovsky), de la memoria (Resnais, Fellini), del espíritu (Dreyer, Bresson) y del cuerpo (Buñuel: los instintos), del mundo (Oliveira). Estos directores eran genios. Fueron genios también Welles, Renoir, Tati, Bergman, quienes también lucharon contra estas y otras fuerzas (el *cinethéâtre* de Renoir, las fuerzas del arte

y más concretamente, las fuerzas del cine, la revelación de la imagen cinematográfica como artificio o artefacto o «técnica escénica», pero también de los poderes expresivos más altos del cine cuando se enfrentaban «desde dentro» contra las fuerzas de otras formas de arte). Estos directores sabían como inventar nuevos tipos de imágenes y conexiones entre ellas, los poderes de la imagen estéticos y noéticos originales que definen la imagen en el cine moderno. Una «imagen de tiempo» (Deleuze) más profunda, más allá de la imagen en movimiento que el cine americano sigue contribuyendo a imponer (y a dinamizar). Una violencia de la imagen psicológicamente diferente o un nuevo proceso de pensamiento, la expresión de un autómata mental diferente ya desprovisto de poder de pensamiento, pero que sí está dotado de la impotencia activa del pensamiento (por ejemplo, ya en «Ciudadano Kane»). Imágenes del pensamiento más complejas que habían proporcionado al cine una belleza y una espiritualidad nuevas.

Por el contrario, el cine actual es un desacuerdo total frente a las posibilidades extraordinarias previstas por los primeros teóricos del cine. Esto no quiere decir que ni en la actualidad ni en el pasado se hayan hecho grandes películas que van en contra de esto. Sin embargo, al transformarse en una parte de la industria audiovisual mundial que impone como nunca antes la expresión de un cine contado e inventado, el cine ha sido regulado como un mero espectáculo, como un entretenimiento del sábado por la noche o como un producto televisivo para consumo doméstico. La sofisticación técnica y el refinamiento en la producción casi han llegado a ser la única preocupación, el mayor atractivo «estético», el rasgo definitorio de la imagen cinematográfica frente a otras imágenes (vídeo, anuncios). Ha llegado a ser la única «idea» y el sustituto de la experimentación formal, que con el tiempo ha desaparecido o emigrado a otras áreas (como las series de televisión, según un estudio reciente de *Cahiers du cinema*). El cine contemporáneo ignora totalmente la disposición del cine a ser un pensamiento. Reina una confusión total entre el arte y la técnica, entre la perfección técnica y la nada estética espiritual. Una amplia evolución técnica al servicio del poder más débil del pensamiento, de una mente atrofiada. El cine actual (y no sólo el americano) ha sustituido la violencia de las imágenes por imágenes de violencia. Dada la presente situación de la producción cinematográfica, el cine contemporáneo se ha convertido en un rehén de las imágenes violentas, como imágenes de

sexo o la pirotecnia de los efectos especiales: otros procesos similares de la regulación de la imagen, el formato de la imagen para adecuarse a la demanda del público o del mercado, imágenes realizadas para la televisión (equivalencia de la imagen general, su rápida sucesión, lo efímero, el espectáculo o «la agresividad», sus detalles técnicos esenciales). Un dispositivo de cancelación triple del potencial de violencia formal de la imagen cinematográfica. La violencia psicológica de la imagen no se identifica, o si lo hace es sólo en casos excepcionales, con las imágenes de la violencia física, con la representación aparente o «desnuda» de los actos violentos. E incluso cuando esta identificación se produce en películas importantes, como por ejemplo en la secuencia mencionada anteriormente de «*El acorazado Potemkin*», o al evocar los principios básicos de cada género como ocurre con películas de acción clásicas, las mejores películas del oeste, las de guerra, las de suspense y el *film noir*, sigue percibiéndose una cierta contención en la representación de la violencia que trasciende a la influencia de los censores existentes en cada periodo. En estos casos, hay una elipsis o una evasión de lo peor de esa representación que, paradójicamente, multiplica la expresividad de estas imágenes, la fuerza del impacto mental y no simplemente del impacto sensorial, la violencia formal potencial. Por lo tanto, lejos de coincidir con la violencia material de la representación, la violencia en tanto que una fuerza formal de la imagen cinematográfica, o del automatismo de su movimiento, es la capacidad virtual al movilizar «el proceso de pensamiento», un pensamiento improbable, en la mente del espectador. Es la capacidad del espectador para enfrentarse al pensamiento con algo que lo trasciende, que lo pone frente a su impotencia natural, que provoca una reacción ante la *Unheimlichkeit* perceptiva o afectiva de la imagen. La esencia del cine (su más noble esencia como arte y no como técnica) no reside en su capacidad específica de introducir ideas estéticas siempre que no se haga ninguna distinción entre la violencia «sobrenatural» de la imagen cinematográfica y la violencia figurada y empírica, entre el impacto de las imágenes y las imágenes impactantes, entre las clarividencias del voyeurismo, la incitación a actos de pensamiento y la estimulación de reacciones primarias.

Hay mucha más violencia en las películas de Ozu, en esas películas imaginativas donde hasta cierto punto nada ocurre (sólo incidentes banales y conversaciones de la vida diaria de las familias japonesas tradicionales) que en las películas actuales que contienen

escenas de violencia extrema. Se puede decir que hay mucha más violencia en estas imágenes de belleza desigual. Esta belleza requiere una perplejidad visual, una cierta aventura o transformación, una conversión a una pura contemplación. Requiere, en suma, de una la pedagogía perceptiva, una cierta elevación hacia la sensibilidad «oriental» que el propio Japón había perdido como resultado de su proceso de occidentalización. Hay también mucha más violencia (otros términos aleatorios de comparación) en las imágenes de Buñuel y de Resnais que desafían a la razón, imágenes ilógicas, «irracionales» y paradójicas, que sitúan al pensamiento ante los poderes que lo superan, y que, sin embargo, son su único «motivo», la impotencia imponderable interior. Por ejemplo (y todas las películas surrealistas de Buñuel están llenas de ejemplos): ¿fue o no fue atacado el marido de *Belle du jour* (*Bella de día*)? ¿Fue o no inmovilizado? Y una pregunta más general sobre todo lo que hemos visto durante la película, ¿cuál es la realidad y cuál la imaginación del protagonista? Pregunta sin respuesta. Existe la misma indecisión en Resnais en «*L'année dernière à Marienbad*» (*El año pasado en Marienbad*). Los acontecimientos que tuvieron lugar «el último año» en un escenario barroco y recordado por las voces superpuestas masculinas y femeninas que están situadas en una zona objetivamente indefinida. Imposible reconstruirlos, para saber qué tuvo lugar allí dada la estructura fragmentada y compleja, las modificaciones continuas de la narrativa, las dos narraciones contradictorias, la memoria laberíntica de las voces abandonadas pertenecientes a una serie de cuerpos superpuestos asincrónicamente sobre los jardines laberínticos, las salas, los pasillos desiertos. Nunca sabremos si lo que hemos visto y oído es lo que realmente ocurrió allí o si todo tuvo lugar únicamente en la imaginación de los personajes que reconstruyen la acción. Nunca seremos capaces de distinguir entre la realidad y la memoria, entre lo real y lo mental, entre lo real y lo posible. No lo sabremos, ya que ni las voces hablan ni las imágenes muestran qué había o podría haber tenido lugar: no sólo lo que había o no había tenido lugar sino, sobre todo, qué había y no había tenido lugar necesariamente. «Según el análisis final, es una película sobre el mecanismo del pensamiento» (Resnais).

Ahora al igual que antes, la renovación del cine como arte y pensamiento (ambos inseparables) avanza mediante el redescubrimiento (bajo nuevas formas) de una violencia única y formal de la imagen cinematográfica. Y desde este punto de vista, la pregunta

fundamental, ya sea de índole práctica o teórica, en el cine actual tiene que ver quizás con la imagen informatizada, la imagen numérica digital y sus efectos positivos o negativos sobre el cine. Debemos determinar si esta imagen puede ser introducida o no como una voluntad estética, si el cine es capaz de utilizarla para encontrar nuevas posibilidades, para extraer una violencia formal desconocida, una nueva imagen cinematográfica o para encontrar capacidades todavía por explorar de la imagen moderna. O bien si, por el contrario, esta tecnología simplemente reforzará la forma dominante de poder sobre las imágenes y mediante su uso, podremos llegar a la neutralización (ya en marcha) de toda la violencia potencial del cine, a la integración definitiva en el esquema implantado de la regulación de la imagen (y la normalización del comportamiento de la gente mediante imágenes). En resumen, si existe la posibilidad de que el cine resucite, de que resista mediante un «subterfugio» creativo basado en los recursos tecnológicos que proporciona al sistema de control de imágenes o si, por el contrario, asistiremos a su muerte digital. Es todavía demasiado pronto para decidirlo. Las puertas quedan abiertas a pesar de los signos pesimistas. No sabemos si el cine tiene futuro. Pero sí que el futuro del cine, si es que existe, dependerá menos de la técnica que de las ideas para reinventar su función conceptual estética. O, recurriendo al espíritu de Serge Daney, la pregunta sobre el cine y su futuro no tiene que ver con las típicas «adiciones» a la imagen cinematográfica, que no pueden poseer otras imágenes. No es una pregunta referente a la técnica que restrinja el cine a la lógica de la televisión y a los videojuegos ni las películas a los telefilmes con mejores medios, o quizás a productos interactivos del tipo «crea tu propia película, sé director». Más bien, esta es una pregunta referente al alma, por muy frágil que sea, preservando su naturaleza específica junto con la insignificancia audiovisual universal y dándole la posibilidad de sobrevivir, la capacidad de recordar en este mundo que se ha convertido en un flujo amnésico de imágenes.

## NOTAS :

[1] HENRI BERGSON, *A Evolução criadora* (1907), Œuvres «Éd. du Centenaire», P.U.F., Paris, p. 753 (nuestro énfasis) y Cap. IV *passim*

[2] LUDWIG WITTGENSTEIN, *Cultura e valor* (*Vermischte Bemerkungen*, 1980), tr. port. Edições 70, Lisboa, pp. 16, 45, 88 e *Movimientos del pensar* (*Denkbewegungen Tagebücher*, 1997), tr. esp. Pre-Textos, Valencia, pp. 31, 62-63, 85.

[3] MARTIN HEIDEGGER, *Acheminement vers la parole* (*Unterwegs zur Sprache*, 1959), tr. fr. Gallimard, Paris, pp. 101-102.

[4] Cf. *References*, al final del libro.

[5] GILLES DELEUZE, *Cinéma 2. L'Image-temps*, Éd. de Minuit, Paris, 1985, p. 219.

## BIBLIOGRAFÍA:

- BERGSON, H. *A Evolução criadora*. Uvres. Éd. du Centenaire. P.U.F. Paris 1907.

- DELEUZE, G. *Cinéma 2. L'Image-tempS*. Éd. de Minuit. Paris 1985.

- HEIDEGGER, M. *Acheminement vers la parole* (*Unterwegs zur Sprache*,). Gallimard. Paris 1959.

- WITTGENSTEIN, L. *Cultura e valor* (*Vermischte Bemerkungen*). Edições 70. Lisboa 1980.

- WITTGENSTEIN, L. *Movimientos del pensar* (*Denkbewegungen Tagebücher*). Pre-Textos. Valencia 1997.