

TESIS

Cine: Creación y Representación
Reflexión Teórica y Guion

Juan Sebastián Torregrosa Montañez
Comunicador Social
Énfasis en Medios Audiovisuales

Asesor:
Andrés García LaRota

Pontificia Universidad Javeriana

Facultad de Comunicación y Lenguaje

Comunicación Social

Bogotá

2013

Reglamento de la Pontificia Universidad Javeriana

Artículo 23

“La Universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por los alumnos en sus trabajos de grado, solo velará porque no se publique nada contrario al dogma y la moral católicos y porque el trabajo no contenga ataques y polémicas puramente personales, antes bien, se vean en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”

FORMATO EVALUACIÓN **ASESOR** TRABAJO DE GRADO CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

La Asignatura Trabajo de Grado que Usted asesora requiere, como las demás asignaturas, de dos notas parciales correspondientes cada una al 20%, una nota de entrega final del Trabajo de Grado correspondiente al 20%, y un 40% de la sustentación para una definitiva correspondiente al 100%. En esta evaluación Usted debe considerar el proceso de elaboración del Trabajo y su producto final, especificando en el caso de grupo, la nota correspondiente para cada estudiante. **La nota de defensa y definitiva queda pendiente hasta la sustentación.**

Título del Trabajo de Grado:: Creación y Representación, Reflexión Teórica y Guion

Nombre del Asesor y firma: Andrés García La Rota

Criterios de evaluación para tener en cuenta:

- Fundamentación teórica: antecedentes, revisión de bibliografía, manejo de conceptos, argumentación, según el campo profesional. Apropriación conceptual de autores y/o teorías que se citan.
- Proceso metodológico: recolección de información, sistematización, análisis e interpretación, coherencia, pertinencia de la metodología empleada, ortografía, referencias bibliográficas, según el campo profesional.
- Especificidades técnicas según el campo profesional y producto técnico, si lo hay.
- Creatividad: apropiación temática, originalidad en el enfoque, aportes personales, presentación del trabajo, según el campo profesional.

Escala valorativa: DEFICIENTE (menos 30): no cumple los criterios, pierde la asignatura **ACEPTABLE**(30 -35) si cumple mínimamente con los criterios. **BUENO** (36-40) si cumple satisfactoriamente. **SOBRESALIENTE** (41-45) se destaca en todos los criterios. **EXCELENTE** (46-50) se destaca ampliamente en todos los criterios y hace un aporte propio al campo del saber.

Nombre estudiante	20% 1ª.E.	20% 2ª.E.	20% E.F	40% Sustenta	100% Definitiva
Juan Sebastian Torregrosa	4.1	4.6	4.8		

Observaciones (Justificación de la calificación teniendo en cuenta todos los criterios)

El Proyecto Creación y Representación, Reflexión Teórica y Guión de Juan Sebastian, desarrolla una escaleta y un guión: en estos dos productos el estudiante a partir de una profunda investigación sobre el tiempo en el cine, sus cruces técnicos e históricos y el papel del espectador en el proceso de percepción y contemplación nos presenta un extraño recorrido sentimental a través de la manifestación del paisaje. Paisaje interior y paisaje exterior se conjugan para presentar los sentimientos encontrados de una mujer en una historia simple pero profunda. El texto de investigación es muy original y bien documentado, así como los referentes de análisis. Creo yo, un proyecto con buenas posibilidades de desarrollo para los Estímulos de Creación Cinematográfica del Ministerio de Cultura.

FORMATO **PROYECTO** TRABAJO DE GRADO CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

Profesor Proyecto Profesional II:

Fecha:

Calificación:

Asesor Propuesto: Andrés García La Rota

Vo.Bo. Coordinador de Campo (Opcional):

Fecha inscripción del Proyecto ante la Coordinación de Trabajos de Grado:

I. DATOS GENERALES

Nombre(s): Juan Sebastián

Apellido(s): Torregrosa Montañez

Nombre(s):

Apellido(s):

Nombre(s):

Apellido(s):

Modalidad del trabajo:

	Monografía teórica	x	Producto
	Análisis de contenido		Práctica por Proyecto
	Sistematización de experiencias		Asistencia en investigación

Título del Trabajo de Grado: provisional, corto, creativo, con subtítulo explicativo

: Creación y Representación, Reflexión Teórica y Guion

Marque en qué línea de investigación se clasifica su trabajo:

x	Discursos y relatos		Industrias culturales
	Procesos sociales		Prácticas de producción innovadora

II. INFORMACIÓN BÁSICA

A. *Problema*

1. ¿Cuál es el problema? ¿Qué aspecto de la realidad considera quemerece investigarse? En un párrafo concisoplantee el problema que motiva su investigación.

El Cine puede abordarse desde un ejercicio puramente comunicacional en cuanto se narra una historia bajo los estándares de guion clásico otorgando así al Cine el papel de canal de transmisión de mensaje entre el emisor (el realizador) y receptor (el espectador). También puede ser herramienta de producción artística en cuánto se trabaja con la imagen en movimiento y todo lo que ella bajo estándares estéticos puede llegar a connotar. Dichas posiciones suelen oponerse negándose la una a la otra. Teniendo en cuenta que ambas son realizables el problema a investigar es ¿cuál campo domina el Cine, el artístico o el comunicacional? O ¿pueden coexistir ambos campos en un film?

¿Por qué es importante investigar ese problema? Enumere las razones que justifican la investigación que se propone, su pertinencia e importancia, desde para el campo profesional y para la comunicación. En el caso de los productos, especifique su originalidad o rasgos que lo distinguen de experiencias similares.

- El Cine es indispensable como herramienta para el Arte, pues sus características están cargadas de potencialidades tanto filosóficas y ontológicas como creacionales. Por lo tanto no debe demeritarse su valor artístico.
- El Cine es un perfecto conductor de mensajes en cuanto su más común línea de producción es hija de la literatura (la base es el guion escrito). No se debe desestimar su uso convencional en cuanto relator de historia en la sociedad.
- Hasta dónde alguno de los dos valores (comunicacional o artístico) debe dominar sobre el otro para darle el uso adecuado del Cine. ¿Debe suprimirse alguno para que el otro exista? ¿Existirá alguna forma de crear una coexistencia de dichos valore sen la imagen del Cine?

- El producto será un Guion que, luego de haber hallado respuesta a la problemática, pretende hacerlas valer en su contenido.

2. ¿Qué se va investigar específicamente? (Defina el objeto o corpus de la investigación ¿Con qué materiales, entidades, espacios, textos, etc. va a trabajar?)

Se hará un recuento histórico de la teoría del Cine para así rastrear la divergencia que por momentos tuvo. Para ello se verán las primeras películas de la historia del Cine (directores como los hermanos Lumiere, Griffith y Melies) continuando con experimentos artísticos (los más relevantes pertenecientes a Duchamp y Leger). En seguida se estudiará las posiciones de reconocidas vanguardias del arte frente al Cine: Surrealismo y Neorrealismo. Para la primera de ellas se leerá el Manifiesto Surrealista de Bretón y las teorías de Sicoanálisis de Freud; acompañadas de la observación y profundización de “Un Perro Andaluz” de Bueñuel y Dalí. Por su parte el neorrealismo se analizará desde películas representativas del género (“El ladrón de bicicletas” y “Alemania año cero”) y los estudios de Cine de Gilles Deleuze. En seguida se pasará por diferentes momentos de la Nueva Ola de Cine en el mundo, comenzando por Alemania con Werner Herzog y el análisis de su película “Kaspar Hauser” para continuar con Abbas Kiarostami en el movimiento de Cine Iraní. Finalmente se investigará sobre las teorías de Jacques Ranciere y se finalizará haciendo un estudio sobre “Lost Highway” de David Lynch.

B. Objetivos

1. Objetivo General: ¿Qué busca alcanzar? Párrafo puntual donde define la meta general que se propone para el trabajo.

Generar una sustentación teórica que abale la escritura de un Guion alejado de los pilares de la Narrativa Clásica.

2. Objetivos Específicos (Particulares): Especifique qué otros objetivos se desprenden del Proyecto. ¿Qué tipo de metas se propone cumplir para lograr el objetivo general?

Entre los objetivos específicos se buscará rescatar el carácter artístico del Cine y dejar clara su importancia para la imagen-movimiento. Por otro lado se estudiará el carácter narrativo para así comprender en qué medida es irreductible en la imagen del cine. Estos estudios se sustentarán con análisis de películas importantes durante diferentes momentos del Cine. Se recuperarán teorías de filósofos y artistas respecto al Cine y ellas nos conducirán a una conclusión final.

III. FUNDAMENTACIÓN Y METODOLOGÍA

A. Fundamentación Teórica

1. ¿Qué se ha investigado sobre el tema? Antecedentes de investigación. Revisión de la bibliografía pertinente. Para trabajos con producción, ¿hay producciones que trabajen el

mismo tema o alguno similar?, ¿existen manuales semejantes? ¿Textos de apoyo a su trabajo?. Haga aquí una breve relación crítica de los textos que servirán de apoyo a su trabajo.

Para llevar a cabo dicha investigación se cuenta con las siguientes referencias

- La vida que resiste en la imagen. Cine, política y acontecimiento. Autor: Juan Carlos Arias
Arias nos propone una manera de abordar el Cine desde las vanguardias y la política que la misma naturaleza del cine recrea. Es resaltable la revisión que hace sobre la imagen-cristal, propia de Deleuze, y el rescate de la narración que Ranciére propone; es pertinente para el proyecto pues es un estudio tanto de la narración como del carácter narrativo.

- La imagen Tiempo. Capt. 1, Más allá de la Imagen-Movimiento. Autor Gilles Deleuze
Deleuze nombra las imágenes sonoras puras, propias de la naturaleza del cine, recatadas por directores conceptuales y olvidadas en el Cine clásico.

Capt. 2, Recapitulación de las imágenes y los signos

El autor nos demuestra cómo el cine carga una propiedad única y es aquella de develar el tiempo por medio de la aberración de la imagen.

- Cine I Bergson y las imágenes. Capt: ¿Cómo superar de cierto modo la dualidad entre un cine abstracto y un cine narrativo ilustrativo?
Deleuze, como bien lo dice el nombre del capítulo, buscará cómo ligar el Cine Cintemplativo con aquel narrativo sin que se supriman entre sí. N

- Cine neorrealista italiano
Vittorio de Sica (el ladrón de bicicletas), de Rosellini (Alemania año cero y Roma Ciudad Abierta), de Fellini (La Strada), entre otras.

Conocer este cine es pertinente para la investigación porque podemos trazar un punto de partida en Occidente a la hora de buscar ligar la narración y la contemplación.

- Cine Oriental
Takeshi Kitano (Dolls), Yasujiro Ozu (Primavera Tardía), Akira Kurosawa (Los sueños de Kurosawa)

El cine Oriental tiene la ventaja de no estar impregnado de la cultura occidental, permitiendo así explotar aún más la técnica cinematográfica y ampliando el rango de lo que esta nos ofrece.

- Cine occidental
Lynch, Von Trier, Jodorowski, Tarkovski

Aunque no se ha visto la filmografía completa de los directores arriba mencionados, se conoce su trabajo y son pertinentes pues desde occidente han llevado al límite la manera clásica de hacer cine.

- 2. ¿Cuáles son las bases conceptuales con las que trabajará?** Qué conceptos, categorías, relaciones conceptuales básicas va a utilizar? Descríbalas brevemente.

Teoría del cine: La investigación sobre la técnica audiovisual y la imagen-movimiento

Cine de autor: Aquel cine donde el director plasma una visión propia de las cosas por medio del audiovisual

Cine contemplativo: Aquel Cine que pretende generar estados espirituales en quién lo ve por medio de la imagen pura.

Cine Clásico: Aquel cine que pretende generar catarsis en quién lo ve por medio de la narración.

B. Fundamentación metodológica

- 1. ¿Cómo va a realizar la investigación?** ¿Cómo va a alcanzar los objetivos propuestos? ¿con qué tipo de metodología? ¿qué instrumentos y técnicas de investigación va a trabajar? En trabajos con producción, ¿cómo lo va a realizar? ¿supone diagnósticos previos?, ¿entrevistas?, ¿observación?, encuestas?, etc. Tenga en cuenta que la metodología no es una sola y está estrechamente relacionada con el tipo de trabajo de grado que usted(s) desarrollará.

El trabajo teórico se argumentará luego de un juicioso estudio teórico de los más relevantes expositores del teoría del cine. A partir de ello y de la filmografía vista previamente se construirá un recorrido desde los inicios del Cine, que sin pretender abordar todo el contenido del Cine, sí resaltaré momentos claves donde el Cine y el Arte parecen estar en la misma línea. El recorrido se detendrá ocasionalmente para corroborar lo escrito bajo el análisis de películas del momento. Finalmente y apoyados en Deleuze y Ranciere se buscará llegar a una conclusión coherente con lo que se ha planteado durante todo el texto.

- 2. ¿Qué actividades desarrollará y en qué secuencia?** Cronograma. Especifique tareas y tiempo aproximado que le tomará cada una. Recuerde que tiene un semestre (18 semanas) académico para desarrollar su proyecto.

En principio se hará una investigación que determine la estructura del texto teórico, para ello se usarán 6 semanas de las 18. En seguida y casi que al mismo tiempo se escribirá la

argumentación teórica y se verán las películas pertinentes. 13 semanas serán necesarias dejando las restantes para la elaboración, corrección y finalización del producto, es decir del guion.

3. Bibliografía básica: Escriba todos los datos bibliográficos completos de aquellos documentos, textos, artículos, fuentes que serán fundamentales en la realización del trabajo. Siga las normas formales propuestas en el texto *Citas y referencias bibliográficas* de Gustavo Patiño.

ÁLVAREZ, Enrique. *La imagen del pensamiento en Gilles Deleuze; Tensiones entre cine y filosofía*. Revista Observaciones Filosóficas - Nº 5 / 2007

ARIAS, Juan Carlos. *La vida que resiste en la imagen- Cine, política y acontecimiento*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá. (2010)

ARISTÓTELES, O. *La Poética*. Edición electrónica de www.philosophia.cl . En línea. Disponible en: <http://www.philosophia.cl/biblioteca/aristoteles/poetica.pdf> . Consulta (28/11/2012)

BRETÓN, André. RAMONEDA, Arturo. *Primer Manifiesto del surrealismo (1924)*. En: *Antología de la Literatura Española del siglo XX*. Madrid. SGEL. 1988

DELEUZE, Gilles. *Conversaciones*. Edición electrónica de www.philosophia.cl . En línea. Disponible en: <http://www.philosophia.cl/biblioteca/Deleuze/Deleuze%20-%20Conversaciones.pdf> . Consulta (22/03/2013)

DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós. 1984

DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo – estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós. 1984. En línea. Disponible en: http://www.upv.es/laboluz/leer/books/Deleuze_Gilles_La_imagen_tiempo.pdf . Consulta (14/04/2013)

LAPLANCHE, Jean. PONTALIS, Jean-Bertrand. *Diccionario de Psicoanálisis*. Traducción: Fernando Gimeno Cervantes. Página 82. Barcelona: Editorial Paidós.

RANCIÉRE, Jacques. La Fábula Cinematográfica. París. Editions du Seuil. 2001. Traducción: Carles Roche. En línea. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/75165615/Ranciere-Jacques-La-fabula-cinematografica-2001-ed-Paidos-2005> . Consulta (20/02/2013)

SHAHIN, Parham. A Talk with the Artist: Abbas Kiarostami in Conversation. Synoptique. Retrieved 2007



Facultad de Comunicación y Lenguaje

FORMATO **RESUMEN** DEL TRABAJO DE GRADO CARREARA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

Este formato tiene por objeto recoger la información pertinente sobre los Trabajos de Grado que se presentan para sustentación, con el fin de contar con un material de consulta para profesores y estudiantes. Es indispensable que el Resumen contemple el mayor número de datos posibles en forma clara y concisa.

FICHA TÉCNICA DEL TRABAJO

Autor (es): Nombres y Apellidos completos en orden alfabético)

Nombre(s): Juan Sebastián Apellido(s): Torregrosa Montañez

Campo profesional:

Producción Audiovisual

Asesor del Trabajo

Andrés García LaRota

Título del Trabajo de Grado:

Cine: Creación y Representación, Reflexión Teórica y Guion

Tema central:

Finalidad del acto comunicativo desde la práctica cinematográfica

Subtemas afines:

Historia del Cine, Historia del Arte, Vanguardias de Cine, Teorías de Gilles Deleuze, Teorías de Jacques Ranciere, Analisis de filmes, Guion de Ficción

Fecha de presentación: Mes: Mayo

Año: 2013

Páginas: 80

II. RESEÑA DEL TRABAJO DE GRADO

1. Objetivo o propósito central del trabajo:

El propósito de este trabajo fue profundizar en la teoría del Cine para desde esta otorgarle un valor tanto estético como comunicacional al tipo de Guion que se escribió

2. Contenido (Transcriba el título de cada uno de los capítulos del Trabajo)

- I. I. LA LLEGADA DEL TREN I
- I. II. LA FRUSTRACIÓN DEL CINE
 - I. III. LA LLEGADA DEL TREN II
- II. VANGUARDIAS DE ARTE
 - II. I. ANEMIC CINÉMA
 - II. II. LA NO-NARRACIÓN
 - II. III. EL JOVEN KASPAR HAUSER
 - II. IV. EMANCIPACIÓN DEL CINE DE VANGUARDIA
- III. GILLES DELEUZE
 - III. I. ¡MOVIMIENTO, TIEMPO Y CRISTAL!
 - III. II. LA EMANCIPACIÓN DEL CINE DE VANGUARDIA II
 - III. III. ABBAS KIAROSTAMI
- IV. JACQUES RANCIERE
 - IV. I. EL CINE COMO PUENTE ENTRE EL ARTE Y LA COMUNICACIÓN
 - IV. II. PUENTE: CARRETERA PERDIDA
- V. LAS RUINAS
 - V. I. REFLEXIÓN CON VISTOS AL GUION
 - V. II. ESCALETA
 - V. III. GUION
 - V. IV. JUSTIFICACIÓN
 - V. V. PROPUESTA DE FOTOGRAFÍA
 - V. VI. NOTAS DEL ESCRITOR
 - V. VII. REFERENTES
- VI. REFLEXIÓN
- VII. CONCLUSIONES
- VIII. REFERENCIAS
 - VIII. I. BIBLIOGRAFÍA
 - VIII. II. FILMOGRAFÍA
 - VIII. III. OBRAS DE ARTE

3. Autores principales (Breve descripción de los principales autores referenciados)

Abbas Kiarostami: Realizador de Cine Iraní. Máximo referente de la Nueva Ola de Cine Iraní y ganador de la Palma de Oro de Cannes en 1998.

David Lynch: Realizador de Cine Estadounidense. Conocido por sus filmes transgresores y surrealistas.

Gilles Deleuze: Filósofo Francés del siglo XX, referente en temas pertinentes a las artes como el Cine y la Pintura, a la política, a la filosofía y a la pintura.

Jacques Rancière: Filósofo Francés del siglo XX, dentro de sus estudios se encuentran tratados sobre El Cine y su finalidad.

Juan Carlos Arias Herrera: Filósofo y Realizador de Cine Colombiano. Escritor de “La vida que resiste en la imagen Cine, Política y Acontecimiento”. Profesor de la facultad de Comunicación Social de la Pontificia Universidad Javeriana.

Luis Buñuel: Realizador de Cine Español. Exponente de la vanguardia de arte Surrealista.

Roberto Rosellini: Realizador de Cine Italiano. Exponente del Neorrealismo Italiano.

Salvador Dalí: Artista y realizador de Cine Español. Exponente de la vanguardia de arte Surrealista.

Vittorio de Sica: Realizador de Cine Italiano. Exponente del Neorrealismo Italiano.

Werner Herzog: Realizador de Cine Alemán. Exponente de la Ola de Cine Alemán.

Facultad de Comunicación y Lenguaje

4. Conceptos clave (Enuncie de tres a seis conceptos clave que identifiquen el Trabajo).

Cine Clásico, Narrativa Clásica, Representación, Cine Moderno, Imagen-Movimiento, Recreación

5. Proceso metodológico. (Tipo de trabajo, procedimientos, herramientas empleadas para alcanzar el objetivo).

El proceso se desarrollo en tres momentos. En principio se hizo una documentación que constó de lectura de libros, ensayos y artículos y la observación de varias películas. Basado en ello se escribió la reflexión teórica. En paralelo se desarrollaron diferentes ideas para el guion escogiendo la más adecuada. Apoyado por el sustento teórico se escribió el guion y todo lo que él conlleva. Finalmente se sacaron conclusiones con respecto al trabajo.

6. Reseña del Trabajo (Escriba dos o tres párrafos que, a su juicio, sintetizen el Trabajo).

Durante un recorrido por diferentes concepciones del Cine durante la Historia del Cine se estableció una diferencia entre el Cine como Medio Representacional y el Cine como herramienta Recreativa. Para ello se abordo el Cine desde la escuela Norteamericana de Cine Clásico y desde vanguardias artísticas de Cine Contemplativo.

Apoyado por las teorías del Cine de Gilles Deleuze y Jacques Ranciere y la posición del Profesor Juan Carlos Arias respecto a ellas se estableció el Cine como Potencia inorgánica de vida en un principio para luego establecerlo como puente entre la Comunicación y el Arte Moderno.

Finalmente se escribió un Guion que responde a dichos estamentos y a partir de la reflexión teórica y el guion como tal se dedujeron conclusiones.

Facultad de Comunicación y Lenguaje

III. PRODUCCIONES TÉCNICAS O MULTIMEDIALES

1. Formato (Video, material escrito, audio, multimedia).

Material escrito.

2. Duración audiovisual (minutos):

Número de vídeo:

3. Material impreso Tipo: Investigación, Número de páginas: 80
guion y anexos.

4. Descripción del contenido

Se trata de un Guion de Ficción en donde se cuenta la historia de una joven mujer que vive en Italia con su marido y su hijo durante el día de Navidad. Pretende mostrar la soledad y el extrañamiento que sufre aquella mujer en un país que no es el suyo.

Cita

Cine: Creación y Representación

Reflexión Teórica y Guion

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN	20
I. I. LA LLEGADA DEL TREN I	20
I. II. LA FRUSTRACIÓN DEL CINE.....	21
I. III. LA LLEGADA DEL TREN II	24
II. VANGUARDIAS DE ARTE	27
II. I. ANEMIC CINÉMA	27
II. II. LA NO-NARRACIÓN	31
II. III. EL JOVEN KASPAR HAUSER	35
II. IV. EMANCIPACIÓN DEL CINE DE VANGUARDIA	38
III. GILLES DELEUZE	39
III. I. ¡MOVIMIENTO, TIEMPO Y CRISTAL!	39
III. II. LA EMANCIPACIÓN DEL CINE DE VANGUARDIA II	41
III. III. ABBAS KIAROSTAMI	44
IV. JACQUES RANCIERE	48
IV. I. EL CINE COMO PUENTE ENTRE EL ARTE Y LA COMUNICACIÓN	48
IV. II. PUENTE: CARRETERA PERDIDA	51
V. LAS RUINAS	54
V. I. REFLEXIÓN CON VISTOS AL GUION.....	54
V. II. ESCALETA.....	55
V. III. GUION	60
V. IV. JUSTIFICACIÓN	71
V. V. PROPUESTA DE FOTOGRAFÍA.....	72
V. VI. NOTAS DEL ESCRITOR	73
V. VII. REFERENTES	73
VI. REFLEXIÓN	74
VII. CONCLUSIONES	76
VIII. REFERENCIAS	78
VIII. I. BIBLIOGRAFÍA	78
VIII. II. FILMOGRAFÍA.....	79
VIII. III. OBRAS DE ARTE.....	80

I. INTRODUCCIÓN

I.I. LA LLEGADA DEL TREN I

El film “Arrival of a train at la Ciotat” se estrenó 1896 en un teatro de París. La anécdota cuenta que durante la proyección de la película la audiencia entró en pánico y abandonó la sala pues creían que el tren realmente venía hacia ellos y los atropellaría. Más allá de la veracidad de la historia, este film de los hermanos Lumiere, junto a tantos otros, causaron sensación en su público pues la aparente magia en la imagen movimiento era incomparable a cualquier otro truco que existiera en el momento. Tal espectáculo escondía una ciencia que a su vez era el origen de una nueva técnica de creación que como tal revolucionaría al mundo del espectáculo y de las artes: El Cine.

I. II. LA FRUSTRACIÓN DEL CINE

Hablar del origen de las cosas es ardua tarea, pues nada parte de sí mismo, requiere de algún antecedente y este a su vez de otro. Para evitar esta sucesión historiadores como Peter Bogdanovich¹ o Francois Truffaut² deciden limitar las cosas a un campo de acción específico y así crear saltos de tal magnitud que parezcan principios como tal. Es el caso del Cine. Estrictamente hablando tendríamos que remontarnos a la aparición de la fotografía pues fue el elemento clave para la creación de las máquinas precinematográficas³. Y para hablar de fotografía es necesario remontarnos a estudios sobre el comportamiento de la luz pues ellos explican los fenómenos que llevaron a idear la llamada cámara oscura y más tarde el Daguerrotipo⁴. Sin embargo es preciso abordar la creación del cine desde la aparición de la llamada Imagen-movimiento (abismal diferencia con la imagen quieta ¿o no?).

A finales de 1895 los hermanos Lumiere proyectaron por primera vez ante el público una imagen en movimiento que mostraba a unos obreros saliendo de la fábrica. De inmediato causó revuelo. Desde los pies de quién mira por primera vez en la historia imágenes en movimiento se entiende la conmoción. La recreación de humanos verdaderos, moviéndose como tal, registrados; pues es un hecho que ya había pasado y ahora pasaba nuevamente sobre una pared, de manera bidimensional, simplemente alucinante. Desde este momento la imagen-movimiento se volvió el objeto de toda clase de experimentaciones, entre otras, la idea de narrar (la cual abarcaremos más tarde).

Pero ¿qué era realmente una imagen en movimiento? ¿Dónde está la imagen que se mueve, en la pared, en el proyector, en el espacio? ¿Qué pasó con aquellos obreros que salían de la fábrica? ¿hasta cuándo van a salir? Hoy parecen preguntas obvias, sin embargo son preguntas que sin éxito buscaré responder a través del ensayo, además de ser las preguntas que se hacían quienes esa noche decembrina de 1985 salieron de la sala anonadados con el espectáculo. A diferencia de ellos podemos ahondar en los antecesores del cine y explicar la técnica (física) de la proyección de imágenes en movimiento, mas no bastará para comprender dicho fenómeno.

¹ Reconocido historiador que sobresale por sus libros sobre directores de Hollywood

² Director fundador de la *Nouvelle vague* y reconocido también por sus críticas en la revista *Cahiers du cinéma*.

³ Artefactos antecesores del cine como el Zoopraxiscopio que con fotografías o ilustraciones daban la sensación de movimiento. Téngase en cuenta esta definición.

⁴ Artefacto antecesor de la cámara fotográfica.

Como se había mencionado anteriormente podemos detectar el origen del cine en diferentes momentos; por ahora lo abordaremos desde los primeros aparatos que buscaban recrear movimiento mediante imágenes fijas. El Zoopraxiscopio es una temprana versión del Quinetoscopio y fue así bautizado porque solía usarse con fotografías o dibujos en su mayoría de animales. Vale la pena preguntarse por qué animales y la respuesta nos dará una primera luz de lo realmente mágico en el cine. El movimiento. Quién ha visto un caballo moverse puede dar cuenta de lo impetuoso que es su movimiento (y en diferente medida el movimiento de cada animal). No era ajeno en ese entonces lo especial en los movimientos de los animales y si lo que se quería mostrar era precisamente el movimiento seguramente era lo más apropiado a fotografiar.

No tardaría en desarrollarse el Quinetoscopio que, tomando los principios del Zoopraxiscopio, se convertiría en un primer y rústico proyector. Debido a una lámpara eléctrica y un cristal magnificador, el quinetoscopio proyectaba fotografías sucesivas adheridas a una cinta circular que giraba por un motor. Las cuarenta imágenes por segundo que alcanzaban⁵ hacían el movimiento aún más real que las quince o veinte fotografías que anteriores aparatos reproducían. Y finalmente los Hermanos Lumiere desarrollarían el cinematógrafo. Un aparato capaz de hacer las veces de cámara y de proyector.

Esta veloz mirada a los principios del Cine no sólo sirve para sustentar el comienzo de un texto que pretende hablar de Cine, sino para plantear una primera problemática: ¿dónde está el movimiento en la imagen que se mueve?

Aunque muy pronto se popularizó el término “Motion Picture” (imagen en movimiento) hemos visto que la imagen como tal en ningún momento se mueve. Los objetos que la cámara captura eventualmente estarán en movimiento, pero la cámara tan sólo sacará imágenes fijas a gran velocidad para crear sucesiones quietas de movimientos (stop motions). Se podrían tirar las imágenes en el suelo y leer el movimiento⁶ o como en una libreta que se pasa con el pulgar se puede mostrar imagen por imagen creando la sensación de movimiento mediante la persistencia retiniana. Y es precisamente este concepto el que permite a los artefactos que estudiamos crear la sensación de movimiento.

⁵ Es importante aclarar que eran cuarenta imágenes por segundo en el momento de reproducir, no de capturar. Por lo tanto el movimiento seguía siendo difuso. (2010, 11). Kinetoscopio De Thomas Alva Edison. *BuenasTareas.com*. Recuperado 11, 2010, de: <http://www.buenastareas.com/ensayos/Kinetoscopio-De-Thomas-Alva-Edison/1041281.html>

⁶ El fotógrafo norteamericano E.J. Muybridge lo hizo a mediados del siglo XIX capturando el movimiento de un caballo y luego de un gimnasta.

Ya desde el segundo siglo d.C. Ptolomeo hablaba de una retención de las imágenes en el ojo humano⁷ pero sólo sería hasta el siglo XIX que el físico belga Joseph Plateau hablaría de una persistencia de las imágenes en el ojo humano. Ayudado de su máquina elfenaquistiscopio⁸ el físico postuló que el ojo humano retiene durante una décima de segundo la imagen después de haberla visto combinando la serie de imágenes en el cerebro y creando así el movimiento.⁹

La teoría planteada por Plateau es curiosa en cuánto se estipuló de igual manera el funcionamiento del ojo humano con el del cine. Al igual que el belga aseguraba que funcionaba el ojo humano lo hacía el cine. Una cantidad de imágenes (dieciséis en un principio) por segundo siguiendo una secuencialidad crean la ilusión de movimiento. Una ilusión que no existe entre imagen e imagen pues si pudiéramos introducirnos microscópicamente en búsqueda de lo que hay entre imagen e imagen encontraríamos un salto, un salto entre la pata del caballo hacia adelante y en seguida la pata del caballo hacia atrás. Esa pata del caballo faltante, esa que va direccionada hacia el piso la inventa nuestro cerebro, esa y todas las faltantes. La imagen-movimiento de la que tanto se enorgullece el cine existe realmente en el cerebro del hombre y no en otro sitio. Es frustrante, pues no existe movimiento como tal en el cine y sin embargo es alucinante porque se ve el movimiento por primera vez más allá del ojo humano.

⁷ Léase su obra *Óptica*

⁸ Disco giratorio con dieciséis imágenes sucesivas

⁹ Recién tal teoría se ha puesto en duda pues se han realizado estudios que se refieren a impulsos eléctricos estimulados por el cerebro y no por el ojo como tal.

I. III. LA LLEGADA DEL TREN II

La escogencia de un tren viniendo no es gratuita. Al igual que con el Zoopraxiscopio, los Lumiere buscaron objetos que se movieran, objetos que se distanciaran radicalmente de las características planas de la fotografía. El plano escogido hacía uso de los principios de perspectiva, pues a diferencia de la evolución en la pintura, el Cine por su naturaleza recrea la realidad tal y como es (por lo menos en su estado más puro). El tren por lo tanto se ve en principio pequeño en el lado derecho del cuadro agrandándose a cada fotograma y pasando al lado izquierdo. Esto da la sensación de que el tren realmente viene, y es que lo hacía, no precisamente hacia la cámara, pero sí cerca de ella. Es, pues, un primer encuentro con las virtudes del cine. El manejo de planos.

Incluso en una mirada detallada notamos como en los primeros fotogramas el tren no había entrado al plano (fuera de plano) y como de a pocos el movimiento de un objeto distante va imponiéndose en el cuadro llegando a ocupar más de la mitad de la imagen. No es de extrañarnos que el público se hubiera asustado, pues aquel tren no tenía la intención de parar antes de salir del cuadro, por el contrario lo sobrepasa para finalizar su recorrido más adelante. La imagen movimiento ya narraba algo, no podríamos decir que una historia como tal, pero sí una secuencia de imágenes capaces de generar reacción en el público simplemente por el movimiento. Tal noción no era propia de los Lumiere, pues el Cine como acto de magia y narrador de acciones era un diamante para los magos y escritores del momento.

Aristóteles Causa y Griffith Efecto

En sus comienzos, el cine fue abordado como un espectáculo de acción inmediata, algo similar al teatro, por lo tanto su infinito potencial sólo era abordado en la búsqueda de una sorpresa inmediata para quien lo viera. No es de extrañarnos que los hermanos Lumiere rodaran más de mil cortometrajes, pues el nivel creativo en este punto costaba de filmar todo cuanto se moviera. “El tren”, “los obreros saliendo”, “el regador regado”, “demolición de una pared” o “bañadores en el mar” son ejemplos de ello, mas el objetivo de la película no pasaba de mostrar una acción. El mago George Melies no tardó en hacerse con una cámara y aunque en un principio sus filmes eran muy similares a las acciones grabadas de los Lumiere, muy pronto aprovechó las bondades del cinematógrafo para enriquecer sus artes ilusionistas.

Proveniente de una escuela de magia, que a su vez hacía uso de características teatrales, Melies contaba con bases narrativas y por lo tanto una acción como tal no era suficiente para presentar

sus actos de magia. La cámara era un océano azul en el campo del ilusionismo y no tardó en adaptar sus experimentos a la corriente teatral de sus usuales presentaciones. Cuenta Melies que debido a un error en el momento de juntar las cintas conoció la edición (o la superposición de imágenes). Tal descubrimiento era el diamante en bruto del Cine, y sin embargo este prolífero cineasta hizo un vago uso de él.¹⁰

Esta tendencia narrativa se extendió a los realizadores de cine, pero sólo fue hasta la llegada de Griffith que se concretaría. David Griffith era un actor y escritor de teatro que por chances del destino terminó involucrado con el mundo cinematográfico y por la misma vía llegó a ser escritor y director largometrajes. Su obra cumbre se titula “The birth of a nation” y más allá de su representación política se la considera de suma importancia por ser pionera en el recién creado lenguaje cinematográfico. La técnica literaria pasó a ser fundamental para la creación de películas, pues dada la similitud entre las artes escénicas (el teatro) y las artes visuales (en este caso el cine) se comenzó a hacer de la misma manera, es decir, a partir de un guion escrito.

El guion de teatro es generalmente un guion dramático proveniente, como dice su nombre, del drama. Y el drama a su vez es proveniente de la mimesis en escena inventada por los griegos. La imitación del hombre nació con el fin de rendir culto a los dioses y luego pasó a ser representación del hombre como tal ya fuese para enaltecer sus virtudes o para denunciar sus defectos. El valor de la mimesis se encontró en un principio en la capacidad e representar de igual manera al hombre, sin embargo el filósofo Aristóteles se encargó de profundizar en la esteticidad del drama y de allí surge su tesis *La Poética*. Parece, entonces, una estricta serie de estipulaciones sobre qué es el drama, sin embargo bajo una mirada minuciosa se hace evidente un cuidadoso desarrollo filosófico sobre las características de un drama y su simpatía con el espíritu del hombre.

Entre los parámetros para escribir un drama menciona Aristóteles: La cohesión y unidad orgánica en repetidas ocasiones (López, 2001). La cohesión hace referencia, pues, a la necesidad causal en los argumentos, es decir, la exclusión de lo fortuito o casual y la unidad orgánica se refiere a una unidad equiparable a la de los seres vivos (se la entiende en su completa dimensión) (Aristóteles).

Podemos hacer una simbiosis entre los dos términos mencionados por Aristóteles y abordarlos desde una misma ley: Causa y efecto. Según la ley escrita por el mismo Aristóteles (y en la cual

¹⁰ George Melies proveniente del teatro filmó la gran mayoría de sus películas desde un plano teatral (plano general y plano) cambiando de tomas al compás de las escenas. Aunque su gran aporte fue la invención de efectos especiales no se debe desestimar su acercamiento a la narrativa.

no ahondaré) en la realidad en que vivimos cualquier acto que se realice generará otro en correspondencia a él. Es así como se constituye un universo sistemático en donde todas sus partes se conectan inevitablemente, pues el movimiento de alguna, así sea de la más mínima, generará movimiento en otra y ésta en otra. El hombre no escapa a esta ley y tampoco debe hacerlo su imitación, por lo tanto el drama debe constituirse a partir de una relación efecto-causal.

Se aplica a la cohesión, pues es necesario tal esquema causal para que el argumento tenga sentido racional y se entienda en lo orgánico porque es propio de la naturaleza producir efectos luego de alguna causa. No obstante en cuanto a lo orgánico Aristóteles también se refiere a la urgencia de presentar una representación del hombre tal y como el hombre es. No se puede imitar al hombre excluyendo una de sus partes, no sería fiel para la sistematicidad universal excluir alguno de sus componentes y más importante aún, no se generaría la sensación mimética en el espectador si algo hiciese falta. Es a partir de un planteamiento similar que Aristóteles plantea su bien conocida estructura dramática: Principio, parte media y fin.

Es este, pues el perfil narrativo del drama teatral y posteriormente del cine clásico. Incluso desde antes de Griffith se había usado, pero fue este último quien lo reafirmó como prototípico creando alrededor de él un lenguaje cinematográfico, es decir un sistema de códigos universalmente reconocidos a partir de planos y montaje de imágenes movimiento.

II. VANGUARDIAS DE ARTE

II. I. ANEMIC CINÉMA

Mientras el cine se alineaba a la industria comercial en empresas ya fundadas y que se constituían con prometedores futuros como lo eran las compañías productoras¹¹ o el naciente Star-System¹², las vanguardias artísticas seguían su curso natural, pero ahora con una nueva técnica al asecho, digna de observación y eventualmente de experimentación. Vale observar en qué iba el arte en el momento del nacimiento del cine.

Podemos decir que el arte moderno estaba en sus albores, pues la separación del arte con los actos rituales, como la religión generaba tanto dudas como nuevos espacios de creación. Luego de la evolución histórica social (que va de la mano con la historia del arte) y hacia el final del siglo XIX las transformaciones artísticas y su razón de ser se traducían en la ruptura de la representación. La necesidad de representar (y entiéndase representar como hacer presente la realidad por medio de alguna técnica) es una práctica típica del arte clásico, donde el casamiento entre instituciones (religiosas, estatales, etc.) y arte era vital para ambas partes. El fin del arte era mostrar lo que ya se veía, era fiel a los estereotipos de la realidad y el ojo del artista era relegado por su talento que era medio de encargos y demandas de quien pensaba que algo era digno de representar.

Dicho estándares artísticos fueron poniéndose en tela de juicio por diferentes causas, algunas sociales (la muerte de dios, la revolución francesa, etc.) en las que no profundizaremos, y algunas más cercanas a la misma técnica del arte.

Cuando Velázquez pintó las Meninas se lo elogió por su talento y su técnica, sin embargo al transcurrir del tiempo se fueron encontrando ciertas características en la pintura que hablan más de lo que a primera impresión representa. Se habla, pues, de la dirección de la mirada de los personajes (la mayoría hacia fuera de campo), la inclusión de una enana y un enano, pero enfatizaré en el hecho de que el autor se haya incluido en su obra y en un detalle que se

¹¹ Luego del éxito comercial de *The Birth of a Nation* De Griffith algunos realizadores se animaron a incluirse en el recién surgido negocio del cine, formando productoras como *Triangle* (1912) o *Famous Players Film Company* (1912) después renombrada como *Paramount Pictures*.

¹² El Star-System o Sistema de estrellato se consolidó como una respuesta natural del público frente a las actuaciones en las películas. Las tomas de reacción donde se muestra el efecto que algo causa en el ser del personaje origina una identificación de quién lo mira hacia el mismo personaje. Este aprecio hacia dicho personaje se traslada al actor mismo que se vuelve en un figura mítica, digna de admiración y respeto, capturando así público fiel para sus próximas actuaciones en películas.

encuentra en un espejo. Como se había mencionado anteriormente, la posición del artista era casi técnica, pues el fin del arte poco pasaba por la interpretación personal de quién lo hacía. Velázquez es, pues, transgresor en la medida en que tuvo las agallas de incluir su ser en la pintura. En el fondo de la imagen nos encontramos con un espejo en donde se ven reflejados el rey y la reina posicionándolos en el lugar del espectador. Esta mirada por encargo ya no provenía del artista como tal y hasta cierto punto Velázquez se entrometió con la representación, pues ¿sino es quien pinta el que imprime su punto de vista entonces qué es lo que se pinta?

No obstante el mencionado pintor data de una época de antaño, pero podemos tomarlo como una semilla de la duda frente a la representación que más adelante otros artistas plantearían. Saltaré, entonces, a finales del siglo XIX y principios del XX, pues acá la técnica artística se permeó de nuevas ciencias.

“Ceci n’est pas une pipe” sentenció una pintura de Rene Magritte acompañado de una fiel representación de una pipa. Nuevamente nos adentramos en qué representa el arte o qué pretende representar. Apuntó Magritte a cuestionar los estereotipos de la realidad, pues a pesar de mostrar una pipa en toda su magnitud recalcó que no se trataba de dicho elemento. La pregunta que surge de inmediato es ¿entonces qué es una pipa? Y tenemos que remontarnos al método del lenguaje como tal.

El hombre ha procurado nombrar todo lo que ve para así darle un crédito universal y así satisfacer una estructura de pensamiento similar a los de sus próximos. Básicamente es lo que busca el lenguaje. Tal mención de las cosas no sólo las referencia para su eventual mención sino que las separa del hombre como tal. Un bebé al nacer de ninguna manera podría entender que la manta en la que es cubierto no hace parte de su ser, hace falta algún mecanismo para separarse de lo que junto a él yace y comenzar a entenderse a él como una unidad, es un proceso de abstracción. En dicho proceso la mente de la criatura va a mimetizar lo que ve y va a crear un sistema estereotípico de lo que cada cosa es. Es por ello que en su infancia va a aprender que un lápiz es una unidad¹³ y no una composición de madera, carbón y metal¹⁴.

El sistema estereotípico arriba mencionado está tan arraigado a nuestro modo de entender que es incomprensible la negación de lo que es. Y el arte hasta entonces había sido una pura representación de esa realidad. “Esto no es una pipa” cuestiona hasta donde esa realidad es lo

¹³ Para el bebé el lápiz no va a ser un instrumento hecho para la escritura y su forma se asimilará más a un cohete u otro objeto. Tal noción se abordará en el capítulo sobre el Cine Alemán.

¹⁴ Stanley Kubrick hace uso de esta teoría en su película *2001: Space Odyssey* en donde en una escena muestra al hombre primario usando un palo como herramienta para golpear; por primera vez el hombre abstraía un objeto, lo separaba de sí, para usarlo para su beneficio.

que es y no es algo diferente. Se valió Magritte del arte para resaltar un problema del lenguaje y a su vez para plantear un problema del arte mismo.

En el arte plástico encontramos a Duchamp cumpliendo una labor bastante similar a la de Magritte. Recordemos el capítulo del orinal. La historia cuenta que Duchamp sin saber de una exposición que tenía simplemente tomó el orinal de su casa y lo expuso como una obra de arte. Nuevamente más allá de la veracidad de tal cuento, lo interesante es la duda que los artistas del momento tuvieron, ¿hasta dónde dicho orinal es arte? “La fuente”, como es llamada originalmente la obra, hace parte de una serie de obras que presentó el artista llamadas “Ready-mades” y que consistían en sacar de su espacio habitual los objetos para presentarlos en otros ámbitos. Duchamp estaba creando pensamientos nuevos frente a los objetos, estaba abstrayéndolos de la abstracción originaria hecha por el hombre. Es fundamental este concepto porque para el arte la representación cambia, pues ya no se representa lo que se ve o se entiende, ahora se recrea.

La imagen-movimiento tuvo la fortuna de encontrarse con Duchamp, quien curioso se acercó a esta técnica, ya abstraída por el cine clásico y la usó para hacer recreaciones de sus ready-mades. Nos encontramos con el Anemic Cinemá. La pieza que dura alrededor de seis minutos deshecha cualquier tipo de narración y es un acercamiento a la imagen por la imagen. Se trata de varias secuencias de discos giratorios pintados de forma tal que dan la ilusión óptica de movimiento hacia lo profundo a pesar de que sólo giren. Cada tanto hay discos con palabras en francés inscritas. Las palabras no buscan tener coherencia y aunque pronunciadas tienen cierto tipo de rima, tampoco buscan ser poemas clásicos. Duchamp usó y reiteró estas palabras, pues cuando una palabra se lee varias veces queda vacía de su contenido y se puede leer una palabra como tal y no como un medio que refiere a algo más. Es pues un abuso del lenguaje en la búsqueda de romper su representación para mostrarla en su esencia natural, como una sucesión de letras que por sí solas nada hacen y nada significan. Pasa igual con la imagen-movimiento, pues al momento de abordar el cortometraje se piensa que dichos círculos, que dichas palabras, que dicha disposición de los objetos están encaminados a algún tipo de narración, mas el objetivo final no es otro que mostrar lo que se muestra, que ver el movimiento.

Otro ejemplo claro y de nuevo referido a Duchamp es “Le Ballet Mechanique” de Fernand Leger en donde se hace una clara alusión al Anemic Cinema y sus discos. Además en una escena se recrea la obra “Desnudo bajando la escalera”. Leger muestra una mujer con una especie de costal subiendo unas escaleras. El clip no tarda más de tres segundos y se repite durante veinte segundos. Después de verlo varias veces, al igual que con la palabra que se lee varias veces, la mujer y lo que hace deja de importar, se vacía de acción pasando a develar el

movimiento. Es la verdadera naturaleza del cine, pues ese movimiento que finalmente se libera es lo que vieron aquellos espectadores que corrieron en la sala y es la esencia que el cine clásico sacrifica en nombre de la narración.

II. II. LA NO-NARRACIÓN

El final del siglo XX parecía una carrera de los diferentes campos del hombre, mientras que la revolución industrial se fortalecía, las artes se transformaban y el siglo se apagaba, las ciencias también abanderaban a sus más genios expositores. Es el caso de Sigmund Freud, un neurólogo austriaco que revolucionó el mundo de la neurología y a su vez el mundo de los seres pensantes.

Se le es reconocido a Freud principalmente por ser el creador del Psicoanálisis un método clínico para curar problemas emocionales y físicos causados en el inconsciente. Este mundo de no consciencia, de ausencia de lógica y abstracción racional interesó bastante a los sucesores del llamado “Dadá”, los surrealistas.

André Bretón, fundador y máximo exponente del movimiento surrealista, hallaba realmente apasionante este mundo alterno a la conciencia. De cierta manera era una respuesta natural del hombre frente al problema del estereotipo generado por la racionalización del mundo. Para el inconsciente una pipa no tiene la necesidad de ser una pipa. De hecho los estudios de Freud apuntan a la interpretación no consciente que el hombre hace en paralelo a la consciente de los objetos. La duda que surge es ¿cómo abordó Freud un mundo de no consciencia desde la consciencia.

El neurólogo austriaco notó algunos momentos en que el inconsciente se muestra y por su ausencia de lógica parece ser un absurdo y sin embargo guarda consigo las emociones y pasiones en su estado más puro: Los actos fallidos, la proxemia, y los sueños son los momentos, pues en que el inconsciente se asoma. Los dos primeros parecen ser efectos de distracciones y más que una creación de absurdos es nuestra naturaleza humana hablando por nosotros. El mundo de los sueños, no obstante, es un complejo y misterioso proceso neurológico en donde los recuerdos de lo vivido parecieran mezclarse aleatoriamente para recrear momentos nuevos y alucinantes.

Los sueños, entonces, eran ideales para el momento que el arte vivía. Por un lado la representación se había quebrado y la búsqueda de una recreación imperaba. Un sueño es una recreación, inconsciente, pero recreación a fin de cuentas. Además la ausencia de lógica en tales mundos oníricos quebraba a su vez los estatutos racionales que de cierta forma impedían un real desprendimiento de los estereotipos universales.

La vanguardia surrealista data de la segunda década del siglo XX y buscaba comprender el pensamiento en su pureza por medio de técnicas artísticas o en palabras de Breton: “Surrealismo: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro, por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral” (Bretón, 1988).

Es así como el surrealismo asumió diferentes técnicas de creación apelando a la ausencia de lógica y finalmente encontró su bandera más representativa en la plasmación de los sueños.

Al igual que Duchamp, los artistas del surrealismo se fijaron en la técnica audiovisual. Y al igual que el Anemic Cinema y el Ballet Mécanique la ausencia de un argumento narrativo caracterizó dichos filmes. No obstante las películas surrealistas no carecían del todo de una línea dramática, pues sí narraban algo, pero no lo hacían desde estructuras clásicas ni desde el lenguaje cinematográfico establecido.

Remontémonos a *Un perro andaluz* de Luis Buñuel¹⁵. El afamado cortometraje del director español Luis Buñuel es quizás el representante con más trascendencia del cine surrealista, pues contó con Salvador Dalí como coguionista y contiene una de las escenas del cine más recordadas en la historia: una navaja cortando el ojo de una mujer. Al encontrarse con *Un perro andaluz* por primera vez la experiencia es desafiante para la razón. El film parece tener una línea narrativa y así se siente, sobretodo por los títulos temporales que hay entre escenas¹⁶, además de tener tres secuencias fácilmente distinguibles. No obstante el argumento carece de cualquier tipo de causalidad y lo fortuito parece imperar en el film.

Vale anotar que la vanguardia surrealista pretendió criticar al lenguaje desde el lenguaje mismo y *Un perro andaluz* es una fiel muestra de ello. A diferencia de Duchamp, Dalí y Buñuel no pretendieron desprenderse totalmente de una narración, por el contrario formaron una narración desde la ausencia de la misma. Podría reducirse a una escogencia aleatoria de situaciones para así formar una película, no obstante el film está lleno de planos y transiciones propias del cine y evidentemente calculados. La no-narración del surrealismo existe en tanto se narra, pues desechar el lenguaje narrativo a favor de la recreación es imposible. La sola imagen narra. Tal contrariedad la retomó Rancière, pero es importante notar que existe desde la vanguardia

¹⁵BUÑUEL, Luis. *Un Chien Andalou*. En línea. Disponible en : <http://www.youtube.com/watch?v=eb34uRk85lo> . Consulta (21/02/2013)

¹⁶«Érase una vez», «Ocho años después», «Hacia las tres de la mañana», «Dieciséis años antes», «En primavera»

surrealista y no en vano directores como Lynch (a quién estudiaremos más adelante) tienen una clara influencia y similitud con Buñuel y su perro andaluz.

Para ahondar en la no-narración nos es necesario retomar a Freud y sus teorías del psicoanálisis. El científico propone dos formas de interpretar un sueño: desde el Contenido Manifiesto o desde el Contenido Latente. El Contenido Manifiesto (CM) según el Diccionario de Psicoanálisis: “(...) designa el sueño antes de haber sido sometido a la investigación analítica, tal como se presenta al sujeto soñador que efectúa la narración del mismo. Por extensión se habla del contenido manifiesto de toda producción verbalizada (desde la fantasía a la obra literaria) que se intenta interpretar por el método analítico” (Laplanche y Pontalis, 2004, p.82).

Se puede abordar el sueño, entonces, desde la narración que él mismo propone. En la gran mayoría de los casos es una narración aparentemente casual y carente de sentido, no obstante construye vagos argumentos que permiten el recorrido por el sueño asemejándose a una historia.

Por otro lado se encuentra el Contenido Latente (CL) del sueño: “Conjunto de significaciones a las que conduce el análisis de una producción del inconsciente, especialmente el sueño. Una vez descifrado el sueño no aparece ya como una narración formada por imágenes, sino como una organización de pensamientos, un discurso, expresando uno o varios deseos” (Laplanche y Pontalis, 2004, p. 82).

“Un perro andaluz” muchas veces interpretado como un sueño¹⁷ es un buen ejemplo para ver estos términos de Freud. El CM del cortometraje es explícito y se muestra desde el lenguaje fílmico concretado años atrás por Griffith. El montaje asociativo es, quizás, su más grande cercanía con la narración clásica. Esta técnica permite conectar imágenes desde las similitudes de sus formas para así crear significaciones.¹⁸ Tales significaciones buscan dar sentido a lo que se cuenta y el espectador buscará en vano hilar una historia. Por lo mismo la película parece tener tres secuencias, como se había dicho anteriormente, fácilmente distinguibles. Y estas tres secuencias podrían asemejarse al principio, medio y desenlace de la estructura aristotélica.

¹⁷ Dalí y Buñuel expresaron en varias ocasiones que el guion fue escrito con base en un sueño: *Dalí me dice: Esta noche he soñado que hormigas pululían en mi mano, Yo dije: ¡Y bien! Yo he soñado que cortábamos el ojo de alguien.* Tomas Pérez Turrent y José de la Colina (1993). Conversaciones con Luis Buñuel. Ediciones Cahiers du cinéma.

¹⁸ Las significaciones que crea el montaje las demostró el cineasta ruso Lev Kuleshov en el efecto que lleva su apellido. El Efecto Kuleshov consiste en intercalar imágenes de diferentes temas para así crear sentidos en las mismas. Alfred Hitchcock ejemplificó el efecto en una entrevista en donde él mismo veía en principio a una madre y a su niño, luego sonreía pareciendo un anciano agradable. Al cambiar a la señora y al niño por una joven en bikini, Hitchcock y su sonrisa parece más de un viejo moribundo.

Ahora bien, más allá de las cercanías a una narración clásica el film pareciera encerrar un verdadero sentido bajo su ilógica causalidad. Es acá donde el CL entra en juego. A pesar de que la película nos propone una temporalidad, un espacio y unos personajes cada nueva propuesta argumentativa pareciera separarse por completo de la anterior. Aun así la película cuenta con una historia y la experiencia de observarla imprime una duda y un reto a la razón de quién la mira: “¿No entendí lo que se me mostró? Debo reflexionar y buscar un sentido”. Lo realmente mágico, entonces, es que la búsqueda de tal sentido debe continuar la línea no narrativa, no argumentativa y finalmente no lógica que el film propone. El sentido de la película de Buñuel y Dalí se encuentra en el CL es decir en el conjunto de deseos irracionales. La narración lógica camufla, pues una no-narración que sugiere una forma diferente de abordar una película.

El detallar la inconciencia que los surrealistas pretendieron filmar es un ejercicio que nos permite abordar el sentido comunicativo del cine desde una perspectiva diferente a la clásica. Es, quizás, el primer momento donde a conciencia se buscó aniquilar un argumento clásico en nombre de la contemplación, pues la no-narración lo que finalmente sugiere es encontrar significado en la imagen misma; ya sea el simbolismo de los sueños que Freud sugiere¹⁹ o una interpretación propia de quien la ve y de su experiencia en el momento de abordar una película de este corte.

¹⁹ Innumerable interpretaciones de *El Perro Andaluz* recurren a *La Interpretación de los sueños* de Sigmund Freud en donde el autor afirma que cada objeto de un sueño refiere a un deseo, los enumera y los detalla.

II. III. EL JOVEN KASPAR HAUSER

Cuando detallamos el Anemic Cinema de Marcel Duchamp se tocó el tema del lenguaje y en un punto nos fue necesario ejemplificarlo con el fenómeno abstractivo por el que pasa cada humano cuando es bebé. Lo que buscó Duchamp y por donde se encamina nuestra reflexión es el desprendimiento de estas estructuras de pensamiento muchas veces tildado de burguesas . No obstante tal reflexión del bebé se podría contra argumentar fácilmente, pues no hay forma de saber si tal actitud es innata al bebé y no se ve realmente afectada por los sistemas culturales, en este caso la burguesía. Ahora bien ¿qué pasaría en el caso de encontrar a un hombre en sus años adolescentes que se enfrente por primera vez al lenguaje?

A principios del siglo XIX en la ciudad Núremberg apareció un joven de unos dieciséis años que portaba ropas finas pero viejas, zapatos pequeños para su talla y ojos desorbitados. Tan sólo balbuceaba su nombre y su fecha de nacimiento. Era Kaspar Hauser una persona que había vivido su infancia y parte de su adolescencia encerrado y aislado de la humanidad. La necesidad de saber el origen de tan enigmático joven llevó a que pronto se le enseñara el idioma alemán y pudiera comunicarse con las autoridades. Contó que el primer recuerdo era de una infancia feliz en castillos pero que pronto tal recuerdo pasaría al de una celda que sería su hogar, donde recibía alimentos cada tanto. Finalmente recordó que lo habían liberado y se había encontrado frente a un mundo que jamás había soñado. Fue asesinado misteriosamente cerca al río (Gómez, 2008)

La famosa leyenda alemana cuenta con el elemento que anteriormente mencionábamos y es un humano que se encuentra por primera vez con el lenguaje. Al tanto de esto el director alemán Werner Herzog recreo la vida del joven en la película que lleva su nombre. El film en sí es un fiel representante del nuevo cine alemán, movimiento que para ese entonces buscaba una identidad y se veía muy influenciado por la Nouvelle Vague y el Neorrealismo italiano. Consta, por lo tanto, de planos largos y paisajes deslumbrantes. Es típico en la filmografía de Herzog el encontrarnos con paradisíacos lugares a los que quizás el espectador nunca visitará. Ahondaremos en esta característica del director alemán cuando profundicemos en su película *Fitzcarraldo*, nuestro interés por ahora es la manera en que abordó el problema del lenguaje en *Kaspar Hauser*.

Debido a su distanciamiento con las estructuras lógicas el joven Kaspar Hauser se lo muestra como un ser sumamente creativo y con una mirada virgen del mundo. Es por ello que tiene diferentes formas de entender la realidad: toca el fuego sin temor a quemarse y no se siente bajo

amenaza cuando lo embiste una espada. Se complementa, pues, la intención de Herzog con una cinematografía bastante cercana a la pintura, pues sus planos son casi inmóviles y retrata la vida hogareña como óleos flamencos²⁰.

Ahora bien, hay en la película un diálogo bastante revelador de aquella particular forma de entender el mundo que tiene Hauser. Cuando un personaje pretende explicar la lógica al joven le cuenta un acertijo de dos caminantes, uno del pueblo de los que siempre mienten y otro del pueblo de los que siempre dicen la verdad. Indaga entonces por la pregunta adecuada para descubrir cuál es de cada pueblo:

“Si le preguntas al hombre si viene del pueblo de los honestos y es verdad, dirá que sí, honestamente sí. Pero si viene del pueblo de los mentirosos mentirá y también dirá sí. Aún así, hay una pregunta que resuelve el problema. Es ésta: Si tú vinieras del otro pueblo, ¿responderías "no" si yo te preguntara si vienes del pueblo de los mentirosos? Aplicando una doble negación, el mentiroso se ve forzado a decir la verdad. Esta construcción le obliga a revelar su identidad, ya ves. Esto es lo que yo llamo argumento lógico para descubrir la verdad” (Herzog, 2005).

Aquel personaje apela entonces a los fundamentos de la lógica abstracta, sin embargo Hauser apela a una respuesta iluminadora de su forma de concebir el mundo:

“Le preguntaría a ese hombre si era una rana. El hombre del pueblo de los honestos diría: "No, no soy una rana", porque dice la verdad. El hombre del pueblo de los mentirosos diría: "Sí, soy una rana", porque me está mintiendo. Así sabría de dónde procede” (Herzog, 2005).

Es, pues, la negación de una abstracción del lenguaje. Para el inocente joven la abstracción de una doble negación es casi imposible pues requiere un desprendimiento entre la palabra y el objeto, de ahí que la respuesta al acertijo se deduzca de un pensamiento abstracto, lejano, es decir platónico. Sin embargo Kaspar encuentra la solución mencionando una simple rana.

Para Kaspar la función del lenguaje no trasciende a una abstracción del objeto en sí. La rana es una rana porque él la menciona y la pudo mencionar porque la rana existe. La lógica del mundo se encuentra, entonces en la experiencia de vivirlo.

Este tipo de pensamiento es revelador para los realizadores de cine, pues finalmente la dirección que los modos de representación institucional, es decir el cine clásico excluyen y estigmatizan a quienes pretenden usar la imagen en movimiento de algún otro modo. Al igual que al joven Hauser, a quien de inmediato le fue reprimida su respuesta de la rana, el cine que se

²⁰ Recordemos a Velázquez con su transgresión inmersa en la cotidianidad que retrataba.

alejaba de lo clásico no obtuvo la misma acogida que el cine institucional. Fue hasta la posguerra que el cine de vanguardia encontraría una estructura sólida para aprovechar su potencial como exponente de las bellas artes.

II. IV. EMANCIPACIÓN DEL CINE DE VANGUARDIA

Anteriormente se mencionó que la no-narración va de la mano de la narración pues la imagen por sí misma narra. No obstante tal afirmación se vio puesta en duda a mitades del siglo XX, pues los cineastas del momento encontraron en la crisis de la imagen movimiento una potencia para develar el trauma que la guerra había dejado en ellos.

Tras la caída del tercer Reich, los países involucrados en la segunda guerra mundial se encontraban sumamente devastados; la economía estaba debilitada pues la gran mayoría del capital se había invertido en el conflicto, las culturas estaban puestas en dudas, ya fuera por sus fallidos intentos de dominar el mundo o por la desgracia de haber sido las víctimas de un holocausto y las artes continuaban con su eterna labor de escapar a las convencionales representaciones de la realidad, mas ahora con una desgracia de tal magnitud que era imposible prescindir de ella.

Una guerra que había afectado al mundo entero, que provocaba una crisis colectiva existencial era un acontecimiento que superaba el razonamiento lógico del hombre. Si ahondamos en las causas de la guerra como tal o incluso en las causas de un partido fascista como lo era el nacional-socialismo alemán seguramente hallaremos semillas regadas en la historia. Sin embargo la destrucción y el daño a la humanidad que causó tal guerra están lejos de encontrar una explicación lógica, pues cómo es posible que semejante desgracia haya abatido al mundo entero. Conscientes de esta pregunta y afectados directamente por la guerra los cinematógrafos (italianos en un principio) decidieron finalmente revelarse contra el Cine Clásico y su organicidad aprovechando potencias poco exploradas de la imagen movimiento.

En este punto es necesario remitirnos al filósofo francés Gilles Deleuze que desde sus estudios filosóficos abordó el cine en dos tomos de su libro "Cine" y dio cierta claridad sobre la importancia histórica y artística que el neorealismo italiano plantó en su filmografía.

III. GILLES DELEUZE

III. I. ¿MOVIMIENTO, TIEMPO Y CRISTAL!

Al comienzo de este ensayo se hablaba de la imposibilidad de rastrear el origen de las cosas pues en tal búsqueda siempre nos estaremos remitiendo a sucesos previos. Esta tesis, no obstante, no es del todo obvia para Gilles Deleuze quien decidió evocar el principio de los pensamientos encontrándose con momentos de difícil enunciación y visibilidad y, sin embargo originarios de cualquier creación humana.

Para el filósofo francés el pensamiento occidental está caracterizado por ser un pensamiento dogmático, es decir, determinado por una verdad. El ejercicio de pensar es un proceso de copia, pues la interpretación existe en cuánto se remite a un modelo previo, por lo tanto la potencia creativa se ve alienada por una relación con una supuesta verdad.

Se asemeja este tipo de pensamiento a la raíz de un árbol en donde el último estambre (cualquier pensamiento) nos llevará a un conducto de raíces que finalmente desembocará en un tronco (verdad), mas el pensamiento que Deleuze buscó descryptar es precisamente aquel que parece un rizoma o una raíz donde la conexión entre sus estambres no desembocaran en un tronco sino que serán aleatorias y se remitirán a otras y a otras, carentes de sentido.

A este pensamiento risomático lo nombró *plano de immanencia*. En tal estado de pensamiento no hay conciencia y por lo tanto carece de subjetividad y de ser. Es un momento donde las cosas existen para sí y no son atravesadas por ningún tipo de interpretación. Es un centro indeterminado pues no hay ningún magnetismo que oriente lo que allí se encuentra y se asemeja al caos previo al big bang (Álvarez, 2007).

Kaspar Hauser dejó clara su relación con el lenguaje cuando al mencionar a la rana evocaba a la rana misma, y en este plano inmanente la imagen cumple la misma relación pues no existe porque sea la imagen de algo preexistente, sino que existe porque la imagen y la cosa son lo mismo. En dicho llano lo único que puede ocurrir es movimiento en tanto acción y reacción, así pues no se trata de una imagen *del* movimiento sino una imagen-movimiento (Arias, 2010).

Las imágenes-movimiento en este momento son imágenes inmediatas, pues suceden en cuanto no están mediadas sino existen en su naturaleza misma. Ahora bien, surge una imagen que va a tener un letargo en su acción – reacción pues va a tener la capacidad de selección, por lo tanto

su reacción va a estar mediada por un proceso subjetivo. Esta imagen es, pues, el ser consciente que será el centro de determinación y atraerá a las demás imágenes corrompiendo sus características caóticas y reaccionando frente a ellas mediante acciones. Tal separación entre la acción y reacción permite la creación y es por ello que Deleuze las nombra como *imágenes vivas*²¹. El proceso subjetivo constará de tres momentos: imagen-percepción, imagen-acción e imagen-afección. El primero de ellos hace referencia a la percepción de las demás imágenes, es por lo tanto el proceso de selección que sustrae de las cosas su utilidad frente al segundo momento, es decir hacia la acción. En el momento de la acción se refiere Deleuze a la posibilidad humana de actuar en tanto existe un “encadenamiento sensorio-motor”²². Y finalmente está el momento de imagen-afección que es la forma en que el sujeto se va a percibir a sí mismo (Arias, 2010).

Es imprescindible mencionar la similitud que existe en tal lógica de pensamiento con la dramaturgia que plantea Aristóteles. En esta segunda el plano de inmanencia puede entenderse como el primer momento de equilibrio en donde el personaje hace parte de su entorno como cualquier otro objeto. Una vez un agente externo altera el equilibrio el personaje se convierte en la imagen viva, pues a partir de ese momento todo girará en torno al personaje en busca del anterior equilibrio. El medio por donde lo logrará será, pues, por el “encadenamiento sensorio-motor” es decir por la acción reacción. No en vano el planteamiento del Cine Clásico genera identificación en los espectadores, pues finalmente es una recreación disfrazada del modo de pensar.

²¹ DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós. 1984

²² ARIAS, Juan Carlos. *La vida que resiste en la imagen- Cine, política y acontecimiento*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá. (2010)

III. II. LA EMANCIPACIÓN DEL CINE DE VANGUARDIA II

“Supongamos ahora un personaje que se encuentra en una situación (cotidiana o extraordinaria) que desborda toda acción y que le impide reaccionar. Es algo que tiene mucha fuerza, algo muy doloroso y también muy bello. El vínculo sensoriomotor queda roto. Ya no estamos en una situación sensoriomotora, sino en una situación óptica o sonora pura. Es otro tipo de imagen (Deleuze, citado en Arias, 2010).

La situación a la que se refiere anteriormente Deleuze es lo que él mismo llama el acontecimiento. Tal acontecimiento es aquello que supera al ser humano en su esencia y que lo excluye de la acción convirtiéndolo en un espectador más. Se asemeja a la incapacidad de actuar y entrometerse de un niño en alguna actividad adulta, pues aquello que sucede está lejos de su entendimiento o simplemente por su estatura sólo puede observar y opinar sin que lo escuchen.

Esta inocente ignorancia fue lo que sintieron algunos ciudadanos italianos frente a la guerra. El choque entre ejércitos fuera de su alcance, la destrucción de sus ciudades, el infundamiento de ideales ajenos y la devastación a la que llevo todo esto sólo podía hacerlos sentir sobrepasados y abrumados. Decepcionados e inútiles, en trauma. “La respuesta de la persona al suceso debe envolver miedo intenso, sentido de incapacidad de ejercer control u horror (“Trauma Psíquico”²³). Esta incapacidad de acción es precisamente el rompimiento del que habla Deleuze y es lo que da paso a un momento de inmanencia nuevamente, pues al ser excluido el protagonista se pierde nuevamente el centro de determinación dando paso a las mencionadas imágenes ópticas y sonoras puras, es decir a la imagen por la imagen.

Tal presunción fue de inmediato adquirida por los cineastas italianos que sintieron deslealtad con su trauma al contar una historia desde los pilares del drama clásico. Hallaron, pues, en el rompimiento del causamiento sensoriomotor una verdadera forma de utilizar el cine, no como representación de su sufrimiento sino como resistencia a un tratamiento de la imagen contrario a la situación en la que se encontraban.

Nos encontramos, entonces con el reconocido neorrealismo italiano. Movimiento, como queda claro, de la posguerra con la única intención de mostrarle al mundo cómo el magnicidio había superado a la humanidad y no quedaba sino sentarse desesperanzadamente a observar la tragedia. Tal era el sentimiento de impedimento que en varias de sus películas decidieron

²³ En línea. Disponible en: http://es.wikipedia.org/wiki/Trauma_ps%C3%ADquico . Consulta (01/03/2013)

representar su tragedia mediante la mirada de niños. “El ladrón de bicicletas” y “Alemania año cero” son dos claros ejemplos de ello. Recordemos, pues, a Bruno, el niño que junto a su padre intentará en vano recuperar la bicicleta de la cual han sido despojados en el film de Vittorio de Sica. La bicicleta es la representación del futuro de su padre, pues de ella depende continuar con su trabajo, escaso como el alimento y la vivienda en aquel momento. El robo de la bicicleta y su fallido intento de recuperarla es un acontecimiento que supera al niño, que desde su inocencia observa a su padre hacer hasta lo imposible por recuperarla. En una película clásica los personajes habrían obtenido alguna recompensa, pues el sacrificio obtendría un resultado obvio de ganancia. Sin embargo Sica no premió a sus personajes y por el contrario los rindió frente a la adversidad llevándolos a un vagabundo, pues carentes de objetivos y motivación sólo queda caminar sin rumbo. Es, precisamente en este punto, donde el film abre espacios para que la imagen rompa su subordinación frente a la acción y por sí sola se dé el lujo de mostrar espacios, en este caso reales.

Queda aún más claro en la segunda película mencionada, Alemania año cero. La obra pertenece a la trilogía de la guerra del director italiano Roberto Rossellini y trata de un niño sobreviviendo en la Alemania de la posguerra. El director no necesitó de inversión en locaciones, pues el Berlín de la época y toda su destrucción era más que suficiente y de hecho en los recorridos del niño Rossellini no escatimó tiempo al momento de mostrar la devastada ciudad. El niño en la película hará lo posible por salvar a su familia, pero nuevamente el acontecimiento lo superará llevándolo a tomar una decisión que habla bastante de su arrebatada infancia y su imposibilidad de actuar. Se quitará la vida.

Tiempo:

El espectador Clásico tendrá dificultades al encontrarse con películas del Neorrealismo Italiano, no sólo por su carencia de espectacularidad²⁴, sino por su falta de acción. En el cine de Hollywood la noción de tiempo está subordinada a la narración y ésta a la de movimiento, de ahí que el tiempo sea manipulado de acuerdo a las necesidades de la historia. Los lapsus temporales son un buen ejemplo de ello y es que para la lógica narrativa es necesaria una herramienta que permita saltos temporales, herramienta que la brinda sin mayor complicación el montaje. Una de las reglas, por lo tanto, del guion clásico es no mostrar aquello de lo que puede prescindir la historia y no se vería afectada²⁵. No obstante el quiebre en la lógica de acción-reacción otorga al tiempo una identidad propia, libre de ataduras y por el contrario generadora de nuevos acercamientos a la imagen.

²⁴ Recordemos que las principales características del Neorrealismo es usar actores naturales, espacios naturales y luz natural.

²⁵ Dicha regla evidencia la institucionalidad del Cine Clásico.

La imagen-tiempo, para Deleuze, es aquella imagen donde el tiempo no debe nada a la narración y por lo tanto se conecta con algún otro elemento o se muestra en su pureza. Para el primer caso existen “imágenes-virtuales (Deleuze, 1984)” cuya distancia con la narración permite la relación con la imagen-tiempo. Se trata de los sueños y los recuerdos. Los sueños en su rompimiento con las estructuras lógicas hacen uso del tiempo a su antojo y como se había señalado anteriormente, esta característica fue altamente explorada por los surrealistas. El recuerdo a su vez pareciera constituirse bajo los estándares de la razón lógica y sin embargo es tan sólo una pretensión, pues al igual que el sueño, es una construcción inconsciente de lo que creímos haber vivido intercalando las pasiones con la pasada realidad. El tiempo pasado deja de ser tiempo como tal y se convierte en un estado de conciencia: una memoria subjetiva del hombre. No obstante, Deleuze buscó la manera en que el Tiempo existe en su esencia, sin la necesidad de recurrir a imágenes extraordinarias para ser develado y encontró la clave en la relación de tiempo presente y tiempo pasado, ya no como memoria ni como sueño.

Las situaciones óptico sonoras puras se establecieron en el momento en que el esquema sensorio-motor se ve quebrado, pues al impedir de acción al personaje, y abolir su centro de determinación la imagen revela su carácter natural, el movimiento. No olvidemos que los ejes de la existencia humana constan de espacio y de tiempo. Por lo tanto el movimiento se constituye en ellos como tal. Ocurre movimiento en tanto la imagen nos da la ilusión de él y además ocurre el tiempo en cuanto la imagen está dotada de duración. Y es aquella duración la que, precisamente permite al tiempo develarse como tal. Una vez la narración ha sido quebrada y la imagen cinematográfica puede darse el lujo de abordar la realidad no como representación sino como recreación, el carácter del tiempo va a reconstituirse en la duración del presente que se muestra. Es preciso enfatizar en que usualmente el pasado es abordado como un recuerdo (Flash-back en términos cineastas) y sin embargo carentes de una historia el flash-back aludiría a un sueño. Ahora bien, el pasado indeterminado coexiste con la imagen presente, pues en seguida es pasada para dar lugar a la nueva imagen presente: “El presente tiene que pasar para que llegue el nuevo presente, en el momento en que lo está. La imagen, por tanto, tiene que ser presente y pasada, aún presente y ya pasada a la vez(...) (Deleuze, 19884)” A esto Deleuze lo llama la imagen-cristal (Arias, 2010).

Es pues, finalmente, la liberación del tiempo, incluso del movimiento, pues una vez es develado en su esencia no hace falta ningún tipo de acción para existir, tan sólo de su duración. Como en “Le Ballet Mechanique” Fernand Leger nos mostró el movimiento vacío de narración nos valdremos de Abbas Kiarostami y algunos títulos de su filmografía para develar el tiempo vacío de movimiento.

III. III. ABBAS KIAROSTAMI

Nos valdremos de películas del director Iraní Abbas Kiarostami cuyo cine es reconocido como “poético” y “prácticamente inigualable (“Especial Abbas Kiarostami”, 2013)”, pues su filmografía contiene un estilo único enriquecido con técnicas que él mismo ha inventado y un evidente distanciamiento con el Cine Narrativo Clásico conllevado a nuevos estilos de narrar. Kiarostami pertenece a la llamada nueva ola de cine Iraní y es quizás el director más representativo de dicho movimiento, pues los numerosos premios internacionales que ha ganado con sus películas lo han hecho acreedor del reconocimiento mundial muy por encima de sus colegas Iraníes. La nueva ola de cine Iraní, no obstante, es cada vez más reconocida y numerosos críticos y cineastas²⁶ la han estudiado detalladamente, pues pareciera tener una influencia directa de los movimientos vanguardistas europeos con la añadidura de una necesidad documental debido a las crisis que su país ha sufrido.

Abbas Kiarostami muy pronto comenzó a marcar una tendencia neorrealista con su primer cortometraje “The Bread and Alley”. En él el director contó la historia de un niño que mientras come pan vuelve a su casa. En el camino se encuentra con un temible perro que debido a sus ladridos impide el paso al niño por temer a ser atacado. Pide, entonces, ayuda el niño a los transeúntes que incómodos sólo lo evitan. Finalmente el niño arroja un pedazo de pan al perro y mientras este lo devora pasa corriendo, llegando finalmente a su casa. Aunque pareciese una narración clásica ordinaria ya nos encontramos con elementos muy similares a los del mencionado Neorrealismo italiano. Partamos del uso del punto de vista de un niño, característica que tanto subrayamos anteriormente. Va a ser recurrente en la filmografía del director los personajes de niños pues en ellos se encuentra la ignorancia frente a un mundo ya establecido y el acercamiento al mismo desde otros modos de pensar.

Continuando con el corto del niño y el perro nos encontramos entonces con una historia simple, quizás más simple de lo que un momento de abundancia en el cine²⁷ requería, que llama la atención por su manera de contar. El mismo Kiarostami contó la anécdota de su primer acercamiento con el cine:

²⁶ Entre ellos Wener Herzog y el austriaco Michael Haneke. Recuperado de:
http://en.wikipedia.org/wiki/Cinema_of_Iran#Pre-revolutionary_cinema.2C_1950s-70s

²⁷ Recordemos que por los setentas en Estados Unidos se encontraba el climax del llamado Nuevo Hollywood, mientras que en Europa la influencia del Nuevo Cine Francés junto a los demás movimientos generaba que se realizara cine en cantidades.

"Bread and Alley fue mi primera experiencia en cine y debo decir que fue muy difícil. Tuve que trabajar con un pequeño niño, un perro y un equipo nada profesional, excepto por el cinematógrafo, que sólo renegaba y se quejaba todo el tiempo. Bueno, el cinematógrafo, en cierto sentido, tenía razón pues yo no seguí las convenciones de realización de cine a las que él estaba acostumbrado. (Kiarostami, citado por Shahin, 2007)"

Quisiera resaltar el final del cortometraje, pues habla del particular acercamiento del director al cine. Tras haber evadido el perro, este acompaña al niño a su casa y se acuesta en la entrada, hasta que otro niño pasa con un tarro de sopa y el perro nuevamente ladra. Es en este punto donde Kiarostami hace el quiebre con el Cine Clásico, y es el momento que la historia trasgrede al cine comercial. El primer niño finalmente había superado el obstáculo y había conseguido su objetivo: llegar a salvo a su hogar, a consta de un pedazo de pan²⁸. Hasta este punto la técnica pareciera ser lo único innovador²⁹, sin embargo el obstáculo persiste y el enfrentamiento de un nuevo niño nos habla de un acontecimiento que aunque pareciese haber superado sigue en su sitio y había sido prolongado o distraído.

En este primer ensayo audiovisual Kiarostami se notó altamente influenciado por el neorrealismo italiano y era apenas obvio, pues su país también se encontraba en momentos conflictivos que no permitían un desprendimiento de ese obstáculo para contar historias meramente representacionales.

El cineasta continuó en su conquista de tal arte con importantes títulos como "Close-Up", "And life goes on" y "Through the Olive Trees", entre otras. En dicho recorrido de a poco fue conquistando su estilo único y particular, mas nos detendremos en "El sabor de las cerezas" pues en este punto Kiarostami gozaba de un dominio absoluto de la técnica y de una claridad en su Cine que realizó un film intrigante, cargado de elementos dignos de análisis.

La película trata, pues, de un hombre que en durante un largo trayecto en su automóvil busca pacientemente alguien que le ayude a finalizar su mayor deseo: suicidarse. Es así como pasa por tres personajes distintos, encontrando un hombre que decide hacerlo. Finalmente el protagonista cumple su objetivo suicidándose y nos queda la duda si el encargado de cubrir su tumba llega a cumplir su labor. Nuevamente al final del film el director nos sorprende con una secuencia documental del detrás de cámaras de la película.

²⁸ Recordemos que los dictámenes de guión clásico hablan de un sacrificio del héroes para lograr su objetivo final, en este caso el pan del niño.

²⁹ Directa influencia de la nueva ola de cine francés donde el develamiento de la técnica fue el eje central de su estatuto.

Partamos del recorrido en el carro y la recurrencia del carro en Kiarostami.³⁰ La acción de la historia se produce en gran mayoría dentro del carro del protagonista. Sólo hasta el final, y en un par de cortas ocasiones más, este sale de su vehículo, pero durante 90 minutos de los 95 que dura la película vemos a un hombre conducir un carro. En él se suben las personas con quién dialoga y desde su carro observa su entorno. Definitivamente el director está invitando al espectador a un recorrido³¹ mediante un carro que no pareciera encontrar la ruta hacia su destino, al igual que quien conduce. De a poco el espectador se entera que el objetivo del conductor es encontrar alguien que lo ayude cubriendo su tumba cuando se suicide, sin embargo la búsqueda es bastante pasiva y lleva a dudar si es realmente lo que él busca. Luego de encontrar finalmente a quien lo ayude, se genera un afán por corroborar si el objetivo si se cumplió, y luego de tener claro que de hecho sí está cumplido, sólo queda esperar el suicidio. Asunto que tarda otro tanto e incluso el plano final del protagonista muriendo tiene un fundido a negro de una duración extenuante.

La falta de acción en el film, pareciera estar subordinada a la narración, en el sentido que no se lo ve convencido al protagonista de querer quitarse la vida. Por lo tanto los largos planos de él mientras conduce llevan a generar pensamientos frente a lo que realmente se está mostrando. Sin embargo él tampoco parece dar signos de duda y aunque dos de las personas a las que acude rechazan la proposición, él continúa implacable en su búsqueda. Tal desorientación nos lleva al rompimiento sensorio-motor del que Deleuze hablaba, pues un cineasta de la escuela Clásica habría resuelto el film en diez minutos o menos, sin embargo Kiarostami se toma su tiempo mostrando el recorrido y prolongando la reacción del protagonista frente a las negativas. Un recorrido cuyo objetivo es el recorrido mismo, es la duración que genera el distanciamiento con un encadenamiento efecto – causal y entonces se comprende que el auto no va a llegar a ningún lado, y que quien lo conduce tampoco. Y de llegar (como es el caso) es por una simple casualidad, pues el objetivo del suicidio es una excusa para comenzar la acción, que pronto cesará para dar paso a la imagen-movimiento, tiempo y cristal, es decir al rompimiento representacional para la creación de una potencia inorgánica en el film, o en el pensamiento de quién la observa.

El recorrido por las teorías de Deleuze nos lleva a que una vez el Cine encuentra su identidad en las bondades de la similitud con el plano de inmanencia se es posible generar auténticos espacios vitales. A diferencia de la representación que constituye una narración clásica, una narración alterada permite una auténtica creación de entendimiento (contemplación) en cuanto el esquema

³⁰Vale anotar también que en este largometraje el director se alejó de los niños (a excepción de una escena) y el personaje protagonista era un hombre mayor.

³¹(journey sería una palabra más adecuada)

de pensamiento se ha devuelto a su origen y se ha liberado de la atadura de esquemas previamente estructurados y despojados de su originalidad. Kiarostami, entonces, reduce el conocimiento sobre el personaje a ser casi nulo³², convirtiéndolo en un espectador más del duradero recorrido. De ahí que haya momentos en que se muestre tierra cayendo por casi un minuto (develando evidentemente el carácter de movimiento en la imagen) o finalmente logre su objetivo sin haber sufrido transformación alguna. Estos largos planos y esta forma neorrealista de narrar conducen a un momento exento de finalidad, pasivo y descentrado, cargando a la obra de momentos de contemplación y no de entendimiento.

Son estos momentos contemplativos del cine el rompimiento con la representación, pues a través de ellos en que encontramos una potencia inorgánica capaz de generar una vitalidad ausente de materia. Tal característica del cine permite el acercamiento a reflexiones ontológicas del arte y sobretodo de la existencia misma del hombre. Es, por lo tanto, fundamental el conocimiento de las teorías cinematográficas y la técnica audiovisual para quien se interese en asuntos filosóficos, artísticos o comunicativos.

³² Incluso plantea la posibilidad de ser pedófilo al invitar a un joven al carro de una manera sexualmente insinuante.

IV. JACQUES RANCIERE

IV. I. EL CINE COMO PUENTE ENTRE EL ARTE Y LA COMUNICACIÓN

El recorrido hecho hasta ahora se ha planteado desde paradigmas artísticos y en ocasiones filosóficos, sin embargo para el fin de lo que se quiere acá plantear es necesario detenernos a estudiar el aspecto comunicativo del cine, pues al igual que la comunicación, el cine no se lo puede limitar a sólo una ciencia y su potencia creativa permea a diferentes campos, sintetizando sus funciones en la película como tal.

Para ello es necesario rescatar la Narración Clásica como característica irreductible de la imagen en movimiento. Fue necesario, no obstante, alejarla en la búsqueda de clarificar la ontología del cine, pues la Narración como ha sido concebida tiende a opacar los componentes que con ella coexisten. No en vano la forma más corriente que sustenta una crítica es el abordamiento de la historia que se cuenta por encima de la técnica. Pareciera, pues, que todos los elementos que conforman una obra cinematográfica tuvieran que subordinarse a la historia que se cuenta, y así lo dictan los cánones universales de la escritura del guion cinematográfico. Entonces, en principio, es nuestra misión demostrar que no hay jerarquía en la creación del cine y por lo tanto se lo tiene que entender como una obra horizontal en donde la imagen en movimiento en su naturaleza existe al mismo tiempo que la imagen movimiento que narra.

Deleuze se concentró en buscar el quiebre en la historia que se narra para así darle lugar a las situaciones ópticas y sonoras puras. Es decir, Deleuze sustrajo la Narración, en este punto sinónimo de representación, para así generar espacios de recreación. No obstante observamos que en los ejemplos usados el rompimiento de la narración nace de la narración misma. Es pues, imprescindible la narración para el Cine pues es el carácter del que va partir la negación del mismo.

Cuando escribimos sobre el cine y el surrealismo mencionamos que la no-narración existe en tanto la narración y después de estudiar a Deleuze podemos clarificar dicha afirmación. El rompimiento sensorio-motor al que alude Deleuze se da según el mismo autor mediante la “parálisis” de los personajes. Recordemos, entonces, la parálisis del conductor de “Taste of Cherry” en Kiarostami, que falto de un verdadero objetivo su misión final es deambular o “vagabundear” durante el film, descentrando así el dominio del encadenamiento causal. Ahora bien, en dicha película se evidencia un recorrido, pasivo, dubitativo, pero finalmente un recorrido. Este recorrido está dotado de un principio y un fin, y es durante el tiempo en que lo

vemos donde el director se da licencias artísticas (modernas) en la búsqueda del distanciamiento con la representación: Imágenes ópticas-sonoras puras. Existe por lo tanto una narración que va implícita en la naturaleza del cine. Esta narración ha sido el foco de ataques artísticos por su carácter representacional, pero sin un verdadero éxito pues no es posible carecer de ella para negarla.

En el surrealismo, la narración se hacía presente mediante el llamado Contenido Manifiesto, y es que a pesar de que los sueños estén dotados de nuevas significaciones encriptadas, están precisamente camufladas bajo una narración. De igual forma el Neorrealismo italiano se soportó en la frustración de personajes que no cumplían sus objetivos. Característica fundamental del drama, pues existen personajes y existen sus respectivos objetivos. Más allá del cumplimiento de ellos, para completar el círculo Narrativo, existen las piezas y por lo tanto hay una narración. El Cine Alemán y Herzog tampoco son la excepción, pues el director hizo uso de un encadenamiento efecto-causal para demostrarnos un problema idiomático.

Escribir sobre el lenguaje es quizás uno de los mayores retos que frente a un ensayo se puede asumir, pues el medio que se usa para comunicar la idea es precisamente el medio que se va a poner en tela de juicio, se va a diseccionar y de ninguna manera se puede negar, pues la paradoja de negar algo mediante su uso se hace presente. Es, entonces, el estudio acá realizado del cine comparable con el tratamiento que de Wener Herzog dio al joven Kaspar Hauser. A pesar de que dicho joven demostró que es posible la ausencia de la abstracción en el lenguaje, la única forma para enunciarlo es mediante el lenguaje abstracto. Así pues las teorías de Deleuze frente a la necesidad de suprimir la Narración en pro de la Contemplación sólo existen mediante la narración. A esto Jacques Ranciere lo denomina “La Fábula Contrariada” (Ranciere, 2001).

Recordemos que Deleuze se valió de la parálisis de los personajes para romper la categoría de representación en el cine, no obstante para llegar a dicho momento debe pre existir la fábula en el Cine, es decir el rompimiento del sistema sensorio-motor existe en cuánto hay un sistema sensorio-motor. Dicho rompimiento es encausado por Deleuze para negar la necesidad de tal sistema, sin embargo es paradójico pues si llegase a negar esa necesidad no habría forma de comprobar que realmente se puede negar. A esto Ranciere lo llama la “Des-figuración” de la fábula. Para Ranciere los intentos de llevar el cine a los estándares del Arte Moderno han sido tan sólo alteraciones de la fábula en búsqueda de una recreación propia de las artes.

Ahora bien, dichas des-figuraciones no se han desprovisto de éxito y no en vano existen las vanguardias y el cine moderno. Incluso se lo ha reconocido en muchos círculos como el verdadero cine y continúa su trayectoria siendo merecedor de premios de los conocedores de

este arte y continúa escribiendo nombres de grandes directores para que en la posteridad los realizadores los estudien y hereden algo de su genialidad. Ranciere, por lo tanto no niega la finalidad del cine moderno y por el contrario va a analizar la necesidad de su existencia en la potencia comunicativa del cine.

Los sueños, los recuerdos, las frustraciones, el vagabundeo, las imágenes óptico-sonoras puras, el extrañamiento, entre otros, hacen parte de las des-figuraciones en búsqueda de quebrar la representación. Cada uno es potencia de la creación de una vida inorgánica en la imagen del cine, es decir una vida inmaterial que radica en la obra de arte concebida como película. Dicha noción del cine como arte moderno es invaluable y los planteamientos de teóricos como Deleuze las reafirman. Ahora bien, también es innegable la existencia de una narración en la imagen cinematográfica, pues como se ha establecido antes el carácter narrativo hace parte de la naturaleza de la imagen en movimiento. Si la existencia en el cine de alguna de las categorías mencionadas (modernidad y representación) se da en cuanto la otra se niega, pero ambas existen ¿cómo pueden estar presentes en el cine? Para Ranciere esta duda es, precisamente, la que da dinámica al cine y mediante la cual se moverá la finalidad del cine. Si es posible que existan ambas categorías en la imagen, pero estarán en una constante tensión:

“El recurso estético propio del cine es la manera en que mantienen en equilibrio dos poéticas contradictorias. Por un lado, una poética de la “representación” con una acción, un sistema, causas y efectos, personajes y formas de identificación, y por otro, una práctica estética que es una poética de la desligazón, de la puesta en suspenso de la fragmentación(...) Cada plano es dos cosas a la vez. Es la realización de un cálculo que orienta un sistema de causas y efectos y es la realización de una puesta en suspenso, de una cierta forma de distracción y de difracción” (Ranciere, citado por Arias, 2010).

Es en este punto donde el Cine hallará una identidad propia, pues no se lo puede incluir en una categoría previa, pues se ha demostrado que su carácter simbiótico de lo representacional y lo estético es único en cuanto en las demás categorías estas nociones se niegan mutuamente para dar validez a su existencia. Es, entonces, el Cine un puente entre la comunicación entendida como herramienta lingüística para la transmisión y captación de mensajes y la estética entendida como herramienta artística para la recreación de vida inorgánica. La magia del cine radica en su capacidad de recrear mediante usos representacionales.

IV. II. PUENTE: CARRETERA PERDIDA

Se criticó a David Lynch cuando realizó su película *Lost Highway*, pues su estructura poco convencional hacía pensar que lo que el director proponía era un Cine “abstracto” y poco representacional. Tal postura es comprensible, pues la primera mirada de dicha película se podría comparar con la primera vez que se ve un Pollock. Parecen, pues trazos de narraciones que no concluyen, se cruzan sin algún sentido visible y terminan cuando hasta ahora parece que empezaran. Lynch fiel a su transgresiva forma de hacer cine no respondió a tales críticas y más bien realizó un film que cabe a perfección en los estándares de Cine que se reconocen: *The straight story*. Sólo el nombre ya hablaba de su respuesta a quienes atacaban su carretera perdida. Tal película rayaba en la genialidad de quienes hacen cine representacional y, entonces valió la pena mirar nuevamente *Lost Highway* y comprender que no era una película sin fines y por el contrario esa película tan aleatoria en su forma podía contener mucho más que las “historias rectas” que la crítica tanto aclamaba.

Lost Highway se realizó en 1997 y en primera instancia se puede hablar de dos historias que confluyen en el film. La trama comienza con un saxofonista de Los Ángeles que tiene problemas con su mujer pues no la puede satisfacer sexualmente. Esta frustración lo lleva a cargarse de celos. En paralelo recibe unos videos de su casa. Cada vez más cercanos. Durante la creciente tensión entre él y su mujer, y la creciente duda de los videos que rescibe se encuentra con un misterioso personaje que parece omnipresente y le dice que él lo ha invocado. Finalmente el saxofonista termina por asesinar a su mujer en un acto inconciente y nos enteramos por uno de los videos que llegan a su hogar. Es condenado y mientras está en la celda algo ocurre. Deja de ser él y pasa a ser otro personaje.

En la nueva historia el nuevo personaje es un joven que de inmediato es sacado de prisión pues no ha cometido ningún delito. Tiene algún tipo de amnesia y sus padres no quieren contarle lo que ha sucedido. Trabajando en su taller, un día se va a encontrar con una mujer, novia de un viejo sicorrígido y temeroso, no obstante van a comenzar una relación pasional encubierta. Esta mujer es la misma mujer del primer personaje sólo que rubia. Finalmente el viejo se entera y lo va a buscar. En este momento va a aparecer nuevamente el hombre misterioso de la primera historia y juntos van a aniquilar al viejo, el joven va a pasar a ser nuevamente el saxofonista quien entrega una carta en su propio hogar y se marcha. Esta carta es la que dio inició a la película y dice que el viejo está muerto.

Seguramente podríamos acercarnos a la película con el ojo con el que se mira *Un Perro Andaluz* de Luis Buñuel, y pensar que David Lynch en este film experimenta con la narración introduciéndonos a un mundo onírico carente de un sentido racional, sin embargo el film a diferencia del corto surrealista maneja una narración mucho más estructurada en el sentido en que por largos periodos de tiempo durante la película parece estar articulando historia. Incluso del film podemos hablar de dos historias evidentemente contadas, como lo hice anteriormente. Ahora bien, la singularidad en que se cuentan estas historias nos lleva a pensar que en el subtexto de la película existe un mensaje comunicativo claro y no en vano la película ha sido objeto de diversos estudios. A continuación buscaré dar una explicación lógica al encadenamiento de sucesos que Lynch nos propone en su carretera perdida y sin embargo vale recordar que es un acercamiento objetivo y hasta cierto punto encaminado hacia la tesis que se ha venido proponiendo. Otro espectador quizás no esté de acuerdo y no encuentre concordancia en lo acá mencionado y entonces estará otorgándole el valor artístico a la obra, pues una obra de arte está completa una vez el espectador hace parte de ella.

Comenzaré por desviar la atención hacia dos personajes secundarios antes que mirar a los protagonistas. Se mencionó a un sujeto misterioso que durante la primera historia parece ser omnipresente e incluso inverosímil. Inverosímil en el sentido que la película propone un mundo bastante similar al real, donde más allá de la ficción en la historia las leyes humanas no se ven alteradas. Es por lo tanto un personaje que en evidencia sale del encadenamiento sensorio-motor en sus acciones. No sobra mencionar la famosa escena en donde este hombre de baja estatura y ojos saltones habla con el protagonista y le dice que en ese momento se encuentra en su hogar. Para comprobarlo el protagonista llama a su hogar, y enfrente del personaje oye la voz por el auricular. Es entonces una figura aleatoria que no tiene mayores pretensiones de encajar en la historia. Saltemos ahora al esposo de la mujer rubia en la segunda historia. A diferencia del tipo bajito que acabamos de describir, este hombre viejo en su misterio parece tener una construcción ideal en el argumento narrativo. Es un obstáculo en el amor del nuevo protagonista y su mujer. Entra en escena cuando ha de entrar y no posee poderes sobrenaturales. Por el contrario, el personaje parece estar obsesionado con el orden de las cosas: recordemos el momento en que en la carretera arremete en forma violenta contra un conductor que lo ha sobrepasado porque no cumple las normas de tránsito. Estos dos personajes son la representación de lo que la historia trata realmente.

El hombre misterioso se asemeja entonces al modo de no-narración en cuanto pasa por alto las reglas del drama e incluso se entromete en la segunda historia sin causa alguna. Es la representación humana de la casualidad, pues su carencia de objetivo y sus apariciones dejadas al azar terminan por afectar la trama de la película. Por otro lado encontramos al hombre viejo

que se adecúa de manera perfecta a la narración. En el episodio de la carretera el hombre insiste en que el otro conductor debería comprar un manual del conductor y seguir las reglas. Y a la final es lo que él mismo hace, seguir las reglas de un drama clásico y en ello se empeña. Las dos historias entonces se debaten entre estas dos personificaciones. Por un lado existe la búsqueda de una historia, tanto así que como espectador somos capaces de asumir que estamos viendo una película en cuanto estamos buscando conexiones causales entre las dos tramas y tenemos la capacidad de continuar apreciando el film a la espera de una resolución esclarecedora. Por otro lado la constante ruptura en la linealidad, esa búsqueda sin fin del espectador, este personaje misterioso y los hechos fuera de la verosimilitud del film hacen que la obra parezca más un experimento audiovisual que una historia cinematográfica como tal. Esta tensión, entonces, entre la Narrativa y el Ensayo Audiovisual es a lo que se refería Ranciere al hablar de la tensión en la Fábula Contrariada y podemos observarlo en los dos personajes que Lynch crea en *Lost Highway*.

V. LAS RUINAS

V. I. REFLEXIÓN CON VISTOS AL GUIÓN

Se ha hecho un recorrido por diferentes posturas frente al Cine. De cierto modo se ha abarcado un poco la historia del Cine y se ha cuestionado cuál es la finalidad de este. En última instancia se procuró abrir un espacio para que el Cine se mueva entre la necesidad comunicativa de transmitir un mensaje claro e inequívoco al espectador mientras que se da el lujo de pretender la imagen-movimiento como objeto artístico realizado para la contemplación y la reflexión. A continuación se presentará un Guión (y todo lo que éste necesita) en donde se plasma la anterior afirmación.

V. II. ESCALETA

LAS RUINAS

Escena 1

Vemos montañas con nieve. De a poco el plano se va abriendo dándonos a entender que estamos viendo por una ventana. Debajo de la ventana hay un curioso pesebre: la escena del nacimiento pertenece a un mismo juego de estatuillas, el pasto está hecho de ramas de pino y la cabaña de madera de pino. Los animales parecen juguetes, y desentonan un poco con la estética del pesebre. El plano continúa abriéndose dando entrada a un televisor donde se muestra el Tsunami que sacudió a Japón con una narración en italiano. Continúa retrocediendo la cámara y ahora entra un computador donde se ve una reunión y una señora que habla alegre hacia la pantalla. Se queda un tiempo quieto el plano donde vemos en primer plano el computador y su caluroso día, en segundo el televisor y el Tsunami, en tercero el curioso pesebre y en el plano de fondo la ventana y las montañas con nieve.

Se oye la voz de quien mira el PC despidiéndose de su madre, y la señora se despide a su vez de Juanita, deseándole una feliz navidad. Juanita se para y sale del plano. Se oye en segundo plano su voz hablando en italiano con un hombre. Se oye la voz de un niño. Juanita pasa por el plano y pide al hombre, su marido, que apague el televisor al salir. El marido pasa después de un momento y lo apaga.

Escena 2

Ya en el auto Juanito se abre la chaqueta y se quita el gorro. El esposo hace preguntas a Juanita quien responde brevemente. Mira al niño y comenta que se ha quedado dormido. Le recuerda a Francesco que deben cambiar los zapatos y él responde que

mientras él hace las compras restantes ella los cambia. A lo que Juanita asiente sin mayor entusiasmo. Se voltea entonces a observar por la ventana, mientras Francesco a sabiendas del desinterés enciende la radio.

Por la ventana pasan numerosos paisajes: Las montañas con nieve, se ven los pinos y una estación de gasolina. El locutor del radio habla y continúa la música. Ahora vemos un pueblo italiano a la orilla de una cordera. Son casas antiguas de colores vivos y construidas en orden. Finalmente vemos ruinas de lo que parece fue una fábrica. La mirada de Juanita se detiene en estas ruinas y la observa atenta. Voltea a mirar a Francesco, pero este va concentrado en la música por lo que voltea a mirarla nuevamente bastante asombrada. Las vemos alejarse mientras el carro las supera.

Escena 3

Al borde de una carretera vemos un parqueadero bastante amplio. Hay apenas pocos carros y Juanita se baja de uno de ellos. Se abriga y en seguida abre la puerta de atrás y carga y abriga al niño, que se nota dormido. Francesco se baja también y pronto llega a donde Juanita. La toma del brazo y caminan hasta la entrada del Centro Comercial. Este tiene una fachada llamativa por su grandeza y modernidad.

Escena 4

En la entrada Francesco le da las llaves del auto a Juanita y le recuerda que deben encontrarse a tiempo. Juanita las toma y entra caminando, mientras Francesco toma otro rumbo. El centro Comercial es grande y elegante. Hay adornos navideños de muy buen gusto en el lugar y los anuncios de las tiendas de moda se ven glamurosos. Juanita camina lento mientras observa lo que ve a su paso. Los hombres que pasan la miran con disimulo.

Al acercarse a un bar se ven dos jóvenes sentados en una mesa. Son guapos y están bien vestidos. Toman café y leen sus periódicos. Uno la ve y le avisa de inmediato al otro que sin reparo expresa su sorpresa y entre los dos le dicen un piropo mientras ríen fraternalmente. Daniela los mira cómplice y continúa su camino llegando al fin al almacén de zapatos.

Escena 5

Juanita entra con su niño que se ha despertado y lo sienta en un sillón. Se ve encartada con el niño y los abrigos que trae encima. Mientras se quita el gorro que le incomoda le habla a una vendedora que pasa. Es una chica joven que con el elegante atuendo del almacén se ve cómoda. Su mirada es atenta y con poco interés escucha a Juanita que le habla del inconveniente con los zapatos. Cortante le responde que si no habrá sido ella quien los dañó. Juanita se sorprende pero haciendo caso omiso al comentario insiste en los zapatos. La chica sólo mira. Juanita los saca, entonces, de su empaque y se los entrega. La mujer los recibe con una sola mano, los mira y se los devuelve diciendo que es evidente que eso no es un problema de ellos. Juanita va a hablar. Pero entonces la chica continúa y le dice que si tiene algo verdaderamente relevante que decirle pues hay más gente esperando para ser atendida. Juanita no responde debido a la sorpresa y la chica comenta que eso suponía, tomando su silencio como un no. Se marcha.

Juanita estupefacta mira a su alrededor buscando alguna mirada cómplice, pero se encuentra con miradas distraídas e indiferentes. Ve a una mujer que observa las vitrinas, otra que arregla la vestimenta de su hijo, un hombre de espaldas en la entrada y la mujer que la atendió llegando a charlar con otra vendedora. Juanita, entonces, toma del brazo al niño y comienza a caminar pareciendo confundida. Al pasar por el hombre de la entrada el niño tropieza y lo golpea. El hombre se voltea. Es un anciano de pelo blanco. Las cejas son pobladas y sus facciones son severas. Cuando ve que es un niño mira a Juanita y con una

voz ronca y grave le dice de manera ruda que tenga más cuidado con su hijo. Juanita parpadea al sonar de su voz, pero no responde. El hombre la mira en su silencio y entonces dice que a él es al que le dicen sordo que no lo mire más y le da una palmada en la espalda invitándola a continuar su camino. Juanita se voltea y comienza a caminar.

Escena 6

Juanita camina lento y el niño va de su mano. El Centro Comercial ahora está solo, pasa por el bar donde estaban los jóvenes y lo mira, pero lo ve vacío. Se oye una voz en el altoparlante agradeciendo por las visitas y anunciando que en unos minutos va a cerrar. Los almacenes ahora están cerrando y otros ya están cerrados con sus adornos sin luces. Juanita sale finalmente del Centro Comercial.

Escena 7

Cuando llega al carro entra al niño que al ver que lo están sentando en su silla comienza a llorar. Juanita no presta atención y lo termina de acomodar. Se sienta en su puesto y se queda quieta. Mira al vacío. Se ve el parqueadero desde dentro del carro. Por el retrovisor se ve la entrada, atrás la carretera con autos pasando y detrás de ella una colina. El niño llora y Juanita sigue igual. Los carros pasan por el fondo y una que otra persona sale del Centro Comercial. Después de un rato se ve a Francesco saliendo con una pareja de amigos. Se ven riendo y Juanita los sigue con la mirada sin expresar ningún gesto. Francesco se despide y se dirige al carro. Abre el baúl, guarda las bolsas que llevaba en la mano y entra al carro.

Francesco nota de inmediato al niño llorando, entonces se voltea a consentirlo y este se calma. Pregunta a Juanita qué sucedió, ella lo mira y pausadamente que nada. Francesco aliviado le cuenta que se ha encontrado a Andrea y Nicoletta, unos amigos y que los vio muy contentos. Finaliza diciendo que la alegría de

la navidad se contagia. Al ver que Juanita apenas esboza una forzada sonrisa le pregunta de nuevo si algo pasa a lo que ella después de un momento responde que no se preocupe, que debe ser nostalgia. Francesco acepta la excusa y comienza a andar.

Escena 8

Van nuevamente por la carretera, y desde afuera vemos a Juanita mirando el paisaje que se refleja en la ventana. La tarde cae y los paisajes se tornan naranjas. Luego de un largo recorrido vemos la sorpresa en la cara de Juanita mientras mira hacia fuera. En el reflejo vemos las ruinas. Entonces pasamos a verlas desde el carro. El sol cae tras de ellas por lo que se ven como siluetas negras. Vemos una última vez la mirada de Juanita que las mira mientras sus ojos se abren. De nuevo vemos las ruinas y de a poco el plano comienza a acercarse a ellas. Ya no estamos en el carro, y ahora se oye una música mística y bella. La cámara cada vez está más cerca de ellas. Finalmente están en un primer plano y se alcanzan a notar en detalle. El plano se queda quieto un rato y muy lentamente se funde a negro.

Fin.

V. III. GUIÓN

LAS RUINAS

1. Int. Apartamento - Día

La nieve es la perfecta transición entre el azul del cielo y el verde de las montañas. El Paisaje es magnífico y parece una postal de los Alpes Suizos en invierno. Después de unos segundos comienza abrirse el plano, dándonos a entender que se mira desde una ventana. En seguida a la ventana hay un curioso pesebre sobre un bello mueble.

El pesebre es de mediano tamaño y se nota que las piezas en la escena del nacimiento pertenecen a un mismo juego. No obstante el pasto y la cabaña están contruidos con ramas de pino y los animales que acompañan parecen juguetes de un niño más que adornos.

La cámara continúa su traveling para atrás dando entrada a un moderno televisor. Está puesto un canal de noticias donde se habla en italiano sobre un Tsunami que sacudió Japón. Se ve en él las imágenes de las playas devastadas.

Finalmente entra en primer plano la pantalla de un computador donde se ve a una mujer hablando por Skype desde un apartamento lleno de gente. Es de noche pues las luces están encendidas y suena música festiva.

En el plano se alcanza a ver el apartamento que es moderno, con muebles sobrios y de colores ocre. Está en orden aunque se ve uno que otro juguete tirado en el suelo de la sala

MUJER

(Alegre)

Mi vida acá todos te mandan saludos
y te desean una feliz navidad.

VOZ DE MUJER EN OFF

Gracias Ma, Francesco, Guisepe y yo también
les mandamos un abrazo y un beso de navidad.

MADRE

(Después de un breve
silencio y con nostalgia)

Bueno Juanita mi amor entonces pasa feliz en
tu reunión, yo me voy porque me están esperando
para rezar. Te amo.

JUANITA

Y yo a ti. Chao.

Entra la mano al plano, cierra el computador y en seguida se ve
pasando al frente de la cámara. Continuamos viendo el mismo
plano mientras se oye además del televisor en italiano la voz
de un hombre y de un niño. La mujer pasa nuevamente frente al
televisor y lleva a un niño en el brazo. Se agacha y recoge un
gorro dejando ver su cara. Pasa y se ve la puerta abrir.

JUANITA

¡No olvides apagar el televisor
cuando salgas!

FRANCESCO EN OFF

(En italiano)

¡Bueno bueno!

Seguimos en el mismo plano, pasa Francesco, se agacha, recoge el
control del televisor y lo apaga. Se alcanza a ver abrigado.
Sale y cierra la puerta.

2. Int. Auto - Día

Francesco conduce y Juanita va en el asiento de al lado. Se voltea a mirar para atrás, en donde se encuentra Giuseppe en la silla especial para niños. Juanita vuelve.

JUANITA

(En italiano)

Giuseppe por fin se durmió.

FRANCESCO

(En italiano)

Vamos al Centro Comercial primero,
¿cierto?

JUANITA

(En italiano)

Sí, mientras tú compras los regalos que faltan yo voy a cambiar los zapatos de Giuseppe.

FRANCESCO

¿Qué fue lo que les pasó?

JUANITA

(Cortante)

Ya te conté. Salieron con la suela rota.

Francesco se voltea a mirarla, pero ella voltea a mirar por la ventana. Francesco enciende el radio y está sonando una canción de los ochentas italiana. Vemos los paisajes que Juanita mira: Las montañas de la primera escena con nieve en sus picos, en sus faldas bosques atestados de pinos. Más adelante pasan por una estación de gasolina y vuelven a los pasajes naturales.

Después de un recorrido por ellos se ve una fábrica abandonada. Juanita que miraba pasiva, pone especial atención a la fábrica. La fábrica pasa en una cámara lenta y una música mística no diegética silencia el sonido del radio. Juanita la observa pasar como embrujada y cuando la han dejado atrás la música se silencia y el sonido del radio vuelve al primer plano. Juanita continúa mirando el paisaje pero ahora su mirada se ve algo perdida.

3. Ext. Parqueadero - Día

Desde un plano general vemos un parqueadero amplio, pero con pocos carros. De uno una puerta se abre. Desde más cerca vemos a Juanita bajándose mientras se abriga. Cuando respira se ve su aliento como vapor. Se pone una bufanda y un gorro, además del gran abrigo que lleva sobre un bello vestido de lana. Sus botas son altas y elegantes. Abre la puerta trasera y abriga a Giuseppe para luego sacarlo cargado. Cierra.

Camina hacia el Centro Comercial. Francesco pronto se les une, pues él también estaba bajándose y abrigándose. Tomados de gancho y con Giuseppe en brazos llegan a la entrada. La fachada del Centro Comercial es grande, vistosa y moderna.

FRANCESCO

(Separándose y
en italiano)

Voy por los regalos, no te demores.

JUANITA

Vale.

FRANCESCO

(Entregándole las llaves
Y en italiano)

Nos vemos en el auto.

Francesco toma otro rumbo y Juanita entra al Centro Comercial.

4. Int. Centro Comercial - Día

Juanita camina con Giuseppe en sus brazos. El Centro Comercial es grande y espacioso. Las vitrinas son elegantes y los maniquíes lucen lujosos atuendos. Los avisos son glamurosos y están embellecidos con escasos pero finos adornos navideños. Juanita se detiene en dos vitrinas a observar las carteras y los accesorios. Continúa.

Los hombres que pasan miran de reojo a Juanita. Al pasar por un bar vemos a dos apuestos hombres que leen el periódico mientras toman un café expresso. Uno nota a Juanita.

HOMBRE 1

(Sorprendido)

Mamma mia! Che bella moretina!

HOMBRE 2

(Volteando a mirar)

Sará brasiliana!

Juanita los voltea a mirar y luego de una mirada cómplice y una sonrisa coqueta vuelve su mirada hacia adelante. Continúa su recorrido sin más distracciones hasta que llega al almacén de zapatos.

6. Int. Almacén de zapatos - Día

Juanita entra y descarga al niño sobre un sillón. Se quita los guantes y se acomoda el gorro. Ve pasar a una vendedora. Viste elegante: tacones, unos pantalones negros ajustados, una camisa blanca y un blazer oscuro encima. En el bolsillo del blazer tiene una escarapela con su nombre y el logo del almacén. Tiene el cabello recogido. Es bella y joven.

(En italiano)

JUANITA

Buenas tardes señorita.

VENDEDORA

(Mientras se voltea)

Hola, ¿qué necesitas?

JUANITA

Mire vengo para hacer un cambio.

VENDEDORA

(Extrañada)

¿De qué se trata?

JUANITA

Hace unos días compré unos zapatos
acá y cuando los desempaqué encontré
la suela de uno rota.

VENDEDORA

¿No la habrá roto ud al sacarla?

JUANITA

(Sorprendida, pero haciendo
caso omiso al comentario)
Se los voy a mostrar.

Juanita se agacha a sacar los zapatos mientras la vendedora la mira altiva y no se mueve un centímetro. Cuando le entrega el zapato, ésta lo recibe con una mano y lo mira por encima.

VENDEDORA

(Mientras se lo devuelve)

No podemos hacer nada porque evidentemente
no se trata de un error nuestro.

Juanita lo recibe sin entender muy bien la situación, parece que
fuera a hablar, pero no dice nada.

VENDEDORA

(Interrumpiendo el
intento de hablar de Juanita)

¿Va a necesitar algo en lo que sí le pueda
ayudar? Hay más gente que realmente me necesita.

Juanita no puede hablar de la sorpresa.

VENDEDORA

Lo que creí. Gracias por su visita
y que vuelva pronto.

La vendedora se da media vuelta y se marcha. Juanita sigue
sorprendida mirándola. Mira ahora hacia las personas que se
encuentran en el almacén. Se ve en cámara lenta como las miradas
de quienes están ahí la esquivan, mientras que la música mística
vuelve a sonar. Primero se ve una mujer que se está volteando
cuando siente que la miran y se pone a observar una vitrina.
Luego un hombre de espaldas recostado en la puerta de la
entrada. En seguida una mujer que forcejea con su hija para
ponerle un zapato. Finalmente vemos a la vendedora llegando a la
caja donde se encuentra con otra vendedora y comienzan a charlar
sonrientes.

La cara de Juanita es de una decepcionante sorpresa. Volvemos a
la cámara normal. Juanita guarda los zapatos, toma del brazo a
Giuseppe que se incorpora y se van caminando lento.

Al pasar por la entrada Giuseppe se tropieza y golpea al hombre
en la pierna. Este se voltea molesto y mira a Giuseppe, pasando

de inmediato su mirada a Juanita. Es un hombre viejo, de pelo canoso y corte perfecto. Sus rasgos son severos. Viste un atuendo corriente: pantalón beige, camisa a cuadros y una chaqueta abullonada.

(En italiano)

HOMBRE VIEJO

(Enfadado)

¡Señorita haber si le pone atención a su hijo
él no puede ir por ahí pegándole a quien quiera!

Juanita lo mira inexpresiva, pero parpadeando a cada fuerte expresión del viejo que tiene una voz ronca y grave. El viejo espera una respuesta, pero Juanita sólo lo mira. Pasan unos segundos.

HOMBRE VIEJO

(Incómodo)

Bueno bueno, el sordo acá soy yo.
Continúe su camino.

Con la mano, en donde tiene un anillo grande que conmemora su participación en las fuerzas militares, da una palmada en la espalda a Juanita, invitándola con la otra a mano a seguir. Juanita se voltea pusilánime y hace caso al viejo comenzando a caminar.

7. Int. Centro Comercial - Día

Juanita camina lento y lleva del brazo a Giuseppe que camina torpe.

(En italiano)

VOZ EN OFF

(Por los alto-parlantes)

Gracias por haber venido al Centro

Orio. Les deseamos una Feliz Navidad
y un pronto regreso.

El Centro Comercial ahora se ve con poca gente. Algunos almacenes ya están cerrados y los otros están cerrando. Los pocos adornos navideños continúan en sus sitios pero con sus luces apagadas. Juanita pasa por el bar donde vio a los hombres, pero la mesa ahora está vacía. Ella continúa caminando y su mirada es inexpresiva. Llega a la salida.

8. Int. Auto - Día

Juanita está acomodando a Giuseppe en su silla para niños, pero él se ve incómodo y forcejea para no dejarse. Juanita sigue inmune en su trabajo y lo logra abrochar, a pesar de que el niño ha comenzado a llorar. Juanita se sienta al frente en su puesto.

Vemos el parqueadero amplio y más vacío que al principio. Por el espejo retrovisor se ve la entrada, atrás una carretera con autos pasando y detrás de ella las montañas con nieve. Juanita tiene la mirada perdida y mira hacia el frente. Gente está saliendo del Centro Comercial y caminan hacia sus autos. El lloriqueo del niño continúa.

Después de un rato vemos salir a Francesco junto a un hombre y a una mujer. Francesco lleva bolsas en sus manos y camina alegre mientras charla con la pareja. Ríen. Juanita sólo lo sigue con la mirada. Parecen despedirse. Francesco se acerca al auto, pasa derecho. Se oye cómo guarda los talegos en el baúl. Entra al auto. De inmediato nota al niño llorando, se voltea y lo acaricia.

(En italiano)

FRANCESCO

(Volviendo a Juanita)

¿Pasó algo?

JUANITA
(Pausadamente y
sin mirarlo)
No. Nada.

El niño se ha calmado.

FRANCESCO
(Despreocupado y
encendiendo el auto)
Ah bueno. Acabo de encontrarme a Andrea
y a Nicoletta. Nunca los vi tan contentos. Es que
la alegría de la navidad es muy contagiosa.

Juanita sin prestar mucha atención esboza una forzada sonrisa y
continúa mirando al frente.

FRANCESCO
(Mirándola)
¿Segura que no pasó nada? Pareces en otro planeta.

JUANITA
(Mirándolo finalmente)
No te preocupes, debe ser nostalgia por mi familia.

Juanita le sonríe tiernamente y Francesco se despreocupa
encendiendo la radio y arrancando el auto.

9. Int. Auto - Día

Ahora se ha hecho tarde y el sol cae, dando un tono naranja a
los paisajes que Juanita ya había visto y nuevamente mira. La
cámara la observa desde fuera del auto y lo que ella ve se ve
reflejado en el vidrio. El radio suena con música italiana y en

ocasiones se oye al locutor en italiano dando el paso a una nueva canción.

Luego de haber mirado montañas y pueblos llegan nuevamente a la fábrica abandonada. Juanita que había estado mirando al vacío ahora fija su mirada en la fábrica. En cámara lenta la observamos mirar la fábrica que se refleja en la ventana. Sus ojos se abren y observan muy atentos.

Ahora vemos la fábrica. La cámara parece acercarse lentamente y el movimiento hacia adelante del auto ya no se siente. La música del radio pasa a un segundo plano y luego se va fundiendo dando entrada a la música mística. La cámara esta cada vez más cerca de las ruinas, que se ven como siluetas pues atrás está el naranja sol. Ahora estamos bastante cerca y la cámara para en un plano bastante bello. Nuevamente parece una postal, pero ahora del atardecer y las ruinas. La música está en primer plano y luego de unos minutos comienza a fundirse a negra lentamente.

Créditos.

Fin.

V. IV. JUSTIFICACIÓN

“Las Ruinas” nace a partir de conversaciones con una mujer Colombia que reside en Italia, pues de allá son su esposo e hijo. Dentro de los muchos temas tocados es frecuente el tema de la distancia y el extrañamiento frente a la tierra en donde vive. A pesar que en esta época la xenofobia y la molestia frente al inmigrante se ha visto reducido, en ciertas ocasiones el sentirse diferente es usual. Surge, entonces la necesidad de por medio de una ficción generar el sentimiento de nostalgia que la mujer me transmitió en dichas conversaciones vía internet.

El altercado con la vendedora nace de una historia real de aquella mujer. La humillación e impotencia que ella cuenta, sintió cuando la vendedora no prestó atención a sus demandas y no quiso llamar a un superior la acongojaron, pues a diferencia de su reacción en una situación similar en Colombia, en Italia no quedaba sino aceptar la derrota y continuar sintiéndose absolutamente ajena y sola. A partir, pues, de esta anécdota la historia se bastó de un conflicto para su desarrollo. La parálisis que ella cuenta que sintió fue la parálisis que buscaba para mi personaje y fue necesario alrededor de ella crear un universo.

En muchas ocasiones el mundo fuera de Colombia parece ser el nuevo mundo, de donde nacen las tendencias culturales y tecnológicas, llevando a menospreciar nuestras tierras y a desear con intensidad el conocer estos paradisiacos lugares. La frustración al encontrarse con sitios más subdesarrollados que la ciudad natal en uno de estos países puede ser abrumante. Por eso se escogió para la locación una ciudad pequeña de Italia llamada, Bergamo. La ciudad está dividida por regiones y la de nuestra protagonista se llama Albino. Dicha región se caracteriza por ser un pueblo antiguo, habitado en su mayoría por adultos mayores y es rico en historia, pero pobre en tecnologías. Recordemos, además, la crisis económica en la que se encuentra sumida gran parte de Europa, incluyendo Italia, haciendo del sitio utópico un terreno mortal con los problemas que tal afirmación conlleva.

La rutina, la soledad y la frustración son el marco perfecto para que la duda frente a una mala decisión en la vida se apoderen de quien vive la situación. La belleza de Italia acompaña la narración buscando generar un contraste entre la decepción del personaje y la belleza que la naturaleza le regala. Sin embargo es una belleza que no es suya. De ahí que las ruinas sean tan importantes para ella. Las ruinas son la encarnación de lo que persiste en cuanto fue. Definitivamente ya no es, y sin embargo existe. La nostalgia de haber llegado al lugar de sus sueños, la alegría de haber formado familia y un tiempo después las ruinas de una persona que pensó haber encontrado la alegría en un sitio que no le pertenece.

V. V. PROPUESTA DE FOTOGRAFÍA

Debido a que el guion habla de nieve se supondría rodar en invierno por lo que de entrada se buscaría resaltar los azules. También sucede en el día en su mayoría permitiendo el uso de luz natural siempre y cuando se cuente con un lente de amplia apertura. Por lo tanto la iluminación no será artificial, a menos que los interiores así lo requieran, pero se buscará el uso de luz natural todo el tiempo.

La cámara estará quieta durante la gran mayoría del film. Sólo cuando Juanita, la protagonista, baja de su auto y entra al Centro Comercial se usará cámara al hombro. Luego del altercado se buscará ser más errático en dicha cámara y la poca profundidad de campo prevalecerá generando desenfoques, símbolo de la extrañeza del personaje. Cuando hay juegos de miradas, ya sea hacia las ruinas, como sucede en dos ocasiones, o en el momento en que Juanita busca miradas cómplices en el almacén se hará una cámara lenta. La cámara lenta será fluida y apenas se sentirá que es lenta, para ello se grabará a más cuadros por segundo de lo usual para así mantener la calidad en el movimiento.

Por otro lado se hará uso de travellings, uno al comienzo y otro al final. El del principio será de adelante hacia atrás (incluso cabe la posibilidad de abrir un zoom) partiendo de una imagen de naturaleza y terminando en un apartamento. En este plano se procurará ser cuidadoso en su composición, pues se mostrará cuatro paisajes a la vez (montañas en la ventana, pesebre, televisor y computador) y tendrá una larga duración. El del final a su vez será un travelling hacia adelante, y se saldrá del auto llegando a las ruinas de la fábrica, generando la sensación contrario del principio, y es salir de un ambiente humano a algo natural.

Las tomas quietas serán en el recorrido del auto. Habrá más de un plano, en ocasiones dentro del auto y en ocasiones fuera de él, pero siempre planos inmóviles.

En el film se pretenderá usar planos bastante largos (de más de un minuto) para transmitir una sensación realista, e incluso el tiempo narrativo será bastante similar al tiempo real.

Se usarán lentes de amplia apertura para facilitar el uso de la luz natural y para generar la poca profundidad de campo que en ocasiones se necesitan.

V. VI. NOTAS DEL ESCRITOR

Es fundamental el uso de luz natural, los planos largos y quietos y el buen manejo del foco en los recorridos en los que se camina.

El sonido será totalmente diégetico a excepción de un par de ocasiones que hay música incidental y están indicadas en el guion.

Los diálogos escritos en el guion son referentes en cuanto el director deberá generar el ambiente que el guion sugiere y permitir a los actores tener las conversaciones. Por lo tanto no es necesario el parlamento literal de la conversación, tan sólo es para referenciar hacia donde se quiere dirigir la conversación.

Los paisajes deben ser magníficos, y la cinematografía deberá capturarlos lo más bello posible. Cuando se menciona paisajes de postal se quiere una imagen quieta casi que fotográfica.

V. VII. REFERENTES

Recorridos en auto: Abbas Kiarostami en la mayoría de sus películas usa autos, mirar la técnica y la duración de los planos.

Parqueadero del Centro Comercial: Win Wenders en Paris, Texas hace varios planos de acarreteras con autos pasando, revisar estos planos para cuando se muestra la entrada del parqueadero con la carretera detrás.

Centro Comercial: **Fotógrafo**

Paisajes: Cuando parecen fotografías revisar Melancholia de Lars Von Trier en su secuencia final donde cada plano parece una pintura. Dolls de Takeshi Kitano es una muestra de la belleza de los colores en planos de naturaleza. Los Sueños de Kurosawa es otro buen referente cuando se habla de planos de naturaleza. El DVD de Pink Floyd Live at Pompeii tiene planos de ruinas acompañados por música, también es necesario mirarlos.

Miradas y Cámaras lentas: El principal referente en estos momentos es Wong Kar Wai. Revisar: In the Mood for Love, 2046 y My Blueberry Nights. En estos films hay momentos de tensión que son resueltos con cámaras lentas y música no diegética.

VI. REFLEXIÓN

La tesis teórica en donde se demostró según los planteamientos teóricos de ciertos autores cómo es posible mantener el carácter artístico del cine al mismo tiempo que se narra una historia nos sirve de base para dar paso a la creación del guion que anteriormente se expuso.

La historia nace como una historia clásica en cuanto se cuenta con un personaje con un objetivo. Quizás el objetivo es difuso y no se aclara literalmente, sin embargo vimos con el ejemplo de *The Taste of Cherry* que no es necesario establecer un fin claro con respecto a la búsqueda, por el contrario dicha carencia de especificidad permite al personaje desarrollarse en un nivel más íntimo, pues finalmente ¿quién tiene claridad con respecto a cuál es el fin de la vida? No obstante, en efecto hay una búsqueda que pareciera ser hallar el motivo por el que nuestra protagonista se encuentra en un ambiente tan distante a ella. La notamos lejana y aún así la constante observación del paisaje, de lo que a su alrededor existe sugiere un desequilibrio urgido de terminar.

La protagonista, Juanita, se encuentra con obstáculos en dicha búsqueda, como cualquier héroe del drama clásico. Sin embargo el sacrificio que ella ha hecho al decidir establecer su vida fuera de su país natal no le permite perder más, es por ello que cuando encuentra que su dignidad está siendo pasada por alto no es capaz de responder, pero tampoco se derrumba. Estos acontecimientos, al igual que a los protagonistas del neorealismo italiano, la superan y la presuponen en un estado de no-acción. Una vez ella ha sido quebrada no queda sino continuar su silenciosa búsqueda por medio de la ventana. Ese afuera del carro, del apartamento pareciera ser su salvación, no obstante el bello paisaje es tan ajeno a ella como el italiano que se oye durante toda la historia.

Es en este momento donde podemos situar a Juanita en el puesto del espectador, pues junto a él no queda más por hacer que contemplar la irónica belleza de lo que es magnífico pero no nos pertenece. La tensión que Ranciere mencionaba en su *Fábula Contrariada* se encuentra finalmente en las ruinas de la Fábrica Abandonada. Dicho espacio llama la atención de Juanita, pues el misticismo de un espacio donde se halla el rastro de la vida que fue, pero abandonó encargando al tiempo de su desaparición se asemeja a la parálisis en la que ella está. Es pues el tiempo el que ahora tomará lugar, pues no queda sino esperar que la soledad que de ella se ha apoderado erosioné su cuerpo como lo hizo con las paredes y los lugares vacíos de la fábrica otorgándole una imagen digna de contemplación y admiración.

La imagen óptico-sonora pura entonces tiene cabida, pues es preciso mediante la aproximación plástica del cine crear planos dignos de admiración por la potencia vital que en ellos habita. Acompañado de bella música, los planos largos muy pronto alejaran al espectador de la historia de Juanita, llevándolo a reflexiones incluso de su propia existencia enriqueciendo la experiencia cinematográfica.

VII. CONCLUSIONES

Durante la escritura de esta tesis en ningún momento se pretendió dar juicios de valor, pero sí se buscó resaltar las virtudes de un Cine que ocasionalmente es encasillado en categorías limitadoras como podrían ser el Cine Arte, Abstracto o de Autor. Partimos desde la creación del fenómeno “Imagen-Movimiento” para develar la característica fundamental del Cine y es precisamente aquella de generar la ilusión de movimiento. Pudimos afirmar que tal característica permite que el cine albergue innumerables potencias creativas para los realizadores.

Se estableció que la escuela norteamericana de Cine se decidió por la dramaturgia Clásica y a partir de ella se estableció un lenguaje cinematográfico desde la escritura del guion hasta las técnicas de rodaje. El fin de este tipo de Cine se categorizó como representativo, pues ayudados de la teoría de organicidad planteada por Artístoteles se esclareció cómo un Narrativa Clásica es orgánica en cuanto se asemeja a los paradigmas vitales del hombre, haciendo de la historia clásica, sea cuál sea su contenido, una representación del modo de vida del humano.

En paralelo se hizo un corto recuento histórico de la evolución del Arte llegando a la necesidad que tiene este de romper la representación para dar paso a la recreación, pues como quedó establecido la ruptura con la institucionalidad le dio al Arte una potencia creacional digna de explotación. Así pues el Arte buscó separarse de las estructuras estereotípicas de concepción y muy pronto encontró en la imagen-movimiento una herramienta bastante práctica para dichos fines.

Desde este punto se buscó hacer un recorrido por diferentes vanguardias del Arte que hicieron uso del Cine: El surrealismo, el neorrealismo y la nueva ola de Cine (ya sea francesa, alemana o iraní). Se apoyó el recorrido con ejemplos de películas representativas de dichos movimientos. Durante el mismo se procuró sustentar teóricamente la intencionalidad de cada movimiento encadenándolo con la tesis principal de la ruptura de la representación en el Cine.

La película alemana de Werner Herzog: *Kaspar Hauser* sirvió para referirnos a las rupturas que existen incluso frente al lenguaje mismo. Una vez en el neorrealismo Gilles Deleuze fue fundamental para dar un sustento filosófico a la necesidad de abordar las potencias alternativas (diferentes a la Narrativa Clásica) del Cine y para comprender aún mejor por qué la Narrativa Clásica se puede entender como representación. El filósofo francés asemejó el Cine con el modo de crear pensamientos y argumento que la imagen-movimiento es la única técnica que tiene la

capacidad de generar vitalidad por sí misma en cuanto puede carecer del sujeto dando una identidad absoluta a la imagen.

Para que Deleuze llegase a tales afirmaciones le fue necesario buscar la forma de reducir el carácter Narrativo del Cine, buscando a como diera lugar la negación del mismo, no obstante otro filósofo Francés, Jacques Rancière demostró la imposibilidad de separar la Narración del Cine. Argumentó, pues, que la potencia creacional del Cine existe en cuanto hay una constante tensión entre la imagen que Narra y la imagen que se Contempla.

La conclusión a la que se llegó es que la Narrativa Clásica en cuanto representativa es clara comunicacionalmente en cuanto el mensaje entre el emisor y el receptor es transmitido mediante un canal sin pretensiones distintas a las de ser un canal en sí. Es por lo tanto, que el Cine Clásico cuenta con un código universalmente establecido en forma y contenido. Por otro lado el Cine concebido como arte se distancia de la comunicación en cuanto el Cine no pretende ser un canal y más bien es un emisor y canal al tiempo con identidad propia sin la necesidad de enviar un mensaje contundente y por el contrario permitiendo al receptor asumir el mensaje a su gusto. Ahora bien las dos posturas coexisten en la imagen-movimiento, permitiendo al Cine tener una característica única en cuanto representa y recrea a la vez.

El guion que acompañó al trabajo es un ejemplo escrito por el mismo autor demostrando cómo tomando paradigmas de la Narrativa Clásica puede haber cabida para elementos no representativos y desde el otro lado, cómo una creación no representacional desde el Cine permite la existencia de una Narrativa Clásica en tensión con la imagen por la imagen.

VIII. REFERENCIAS

VIII. I. BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ, Enrique. *La imagen del pensamiento en Gilles Deleuze; Tensiones entre cine y filosofía*. Revista Observaciones Filosóficas - Nº 5 / 2007

ARIAS, Juan Carlos. *La vida que resiste en la imagen- Cine, política y acontecimiento*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá. (2010)

ARISTÓTELES, O. *La Poética*. Edición electrónica de www.philosophia.cl . En línea. Disponible en: <http://www.philosophia.cl/biblioteca/aristoteles/poetica.pdf> . Consulta (28/11/2012)

BRETÓN, André. RAMONEDA, Arturo. *Primer Manifiesto del surrealismo (1924)*. En: *Antología de la Literatura Española del siglo XX*. Madrid. SGEL. 1988

DELEUZE, Gilles. *Conversaciones*. Edición electrónica de www.philosophia.cl . En línea. Disponible en: <http://www.philosophia.cl/biblioteca/Deleuze/Deleuze%20-%20Conversaciones.pdf> . Consulta (22/03/2013)

DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós. 1984

DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo – estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós. 1984. En línea. Disponible en: http://www.upv.es/laboluz/leer/books/Deleuze_Gilles_La_imagen_tiempo.pdf . Consulta (14/04/2013)

Especial Abbas Kiarostami. En línea. Disponible en: <http://www.canaltcm.com/2013/04/26/especial-abbas-kiarostami/> . Consulta (26/04/2013)

GÓMEZ, J.(2008) *¿Quién mató a Kaspar Hauser?* En línea. Disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2008/12/20/actualidad/1229727603_850215.html . Consultado (03/25/2013)

LAPLANCHE, Jean. PONTALIS, Jean-Bertrand. Diccionario de Psicoanálisis. Traducción: Fernando Gimeno Cervantes. Página 82. Barcelona: Editorial Paidós.

LÓPEZ, A. *Reflexiones sobre la poética de Aristóteles*. En línea. Disponible en: http://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas53/08_Eire.pdf . Consultado (25/02/2013)

RANCIÈRE, Jacques. *La Fábula Cinematográfica*. París. Editions du Seuil. 2001. Traducción: Carles Roche. En línea. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/75165615/Ranciere-Jacques-La-fabula-cinematografica-2001-ed-Paidos-2005> . Consulta (20/02/2013)

SHAHIN, Parham. *A Talk with the Artist: Abbas Kiarostami in Conversation*. Synoptique. Retrieved 2007

VIII. II. FILMOGRAFÍA

DUCHAMP, Marcel. *Anemic Cinema*. En línea. Disponible en : <http://www.youtube.com/watch?v=dXINTf8kXCc> Consulta (16/02/2013)

GRIFFITH, D. W. *The Birth of a Nation*. USA: Republic Pictures Home Video (DVD)
HERZOG, Wener. *Jeder für sich und Gott gegen alle*. Australia: Umbrella Entertainment 2005. (DVD)

KIAROSTAMI, Abbas. *Taste of cherry* 1977

KIAROSTAMI, Abbas. *The Bread and Alley*. En línea. Disponible en: : <http://www.canaltcm.com/2013/04/26/especial-abbas-kiarostami/> . Consulta (28/04/2013)

LEGER, F. *Le Ballet Mechanique*. En línea. Disponible en : http://www.youtube.com/watch?v=H_bboH9p1Ys . Consulta (16/02/2013)

LUMIERE, August. LUMIERE, Louis. *La sortie des ouvriers des usines Lumière à Lyon* Monplaisir. USA : Kino Video (DVD)

LUMIERE, August. LUMIERE, Louis. L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat. USA : Kino Video (DVD)

VIII. III. OBRAS DE ARTE

DUCHAMP, Marcel. Desnudo bajando una escalera. 1912. (Pintura)

DUCHAMP, Marcel. La Fuente. 1917

MAGRITTE, René. La traición de las imágenes, 1929 (pintura)

VELÁZQUEZ, D. Las Meninas; 1656 (Pintura)