

TALLER SOBRE CINEMA

ESCENARIOS PARA UN NOVO LABORATORIO DAS CIENCIAS SUBXECTIVAS



O Gran Dictador, Chaplin.

**PROXECTO
INNOVACION
PEDAGOXICA**

www.oteatroresoante.es

www.oteatroresoante.es/wiki

info@oteatroresoante.es

TALLER SOBRE CINEMA

ESCENARIOS PARA UN NOVO LABORATORIO DAS CIENCIAS SUBXECTIVAS

Curso para Universidades, Institutos, CEFORES,
Concellos, Asociacións.... 12 horas.

Vinculado a profesores de Historia, Filosofía, Lingua,
Literatura...

Trátase dun taller teórico-práctico no que ademais de catalogar o cinema e as súas imaxes visionaremos extractos de filmes e traballaremos con ferramentas web (mediawiki) para desenvolver paralelamente foros i espacios de discusión e debate sobre o visto. O propósito é sempre permitir incluso esixir ese vínculo entre cinema ou imaxe e pensamento i escrita (discurso).

Máis información e arquivos visuais do taller en www.oteatroresoante.es/wiki.

1º MÓDULO: xustificación e oportunidade dun novo Laboratorio das Ciencias Subxectivas.

1. Situación e orientación do taller.

- 1.1. Análise do parecer dos participantes: oportunidade do laboratorio, ante a influencia dos medios, o dominio da semiótica.....*
- 1.2. Presentación do proxecto O Teatro Resoante; aula virtual de filosofía, Laboratorio de Ciencias Subxectivas.
www.oteatroresoante.es.*
- 1.3. Clínica en vez de crítica da razón.*
- 1.4. Traballar a subxectividade en vez da obxectividade.*
- 1.5. Relatividade, incertidume, indeterminación... claves do paradigma contemporáneo.*
- 1.6. A noción de casi-causa.*
- 1.7. A noción de perspectiva.*
- 1.8. A traxedia grega, o proxecto romántico: intentos de reunir estas disciplinas.*
- 1.9. Carácter pedagóxico das artes contemporáneas.*

2. Textos de interese.

- 2.1. A República, Platón [texto da caverna]*
- 2.2. Sobre o porvir das nosas escolas, Nietzsche*
- 2.3. Dialéctica da Ilustración, Adorno e Horkheimer [fragmentos]*

TOTAL 1º MÓDULO: 2 HORAS

2º MÓDULO: Reflexión e análise sobre o cinema

1. A imaxe-movemento. Descrición e tipos.

- 1.1. *Tese sobre o movemento*
- 1.2. *Supostos técnicos*
- 1.3. *A montaxe*
- 1.4. *A imaxe-movemento*
 - 1.4.1. *A imaxe-percepción*
 - 1.4.2. *A imaxe-afección*
 - 1.4.2.1. *Calidades, potencias e espacios da imaxe-afección*
 - 1.4.3. *A imaxe-pulsión*
 - 1.4.4. *A imaxe-acción*
 - 1.4.4.1. *A pequena forma*
- 1.5. *A crise da imaxe-acción*

2. A imaxe-tempo. Descrición e tipos.

- 2.1. *As imaxes ópticas e sonoras puras*
- 2.2. *Ruptura da reacción sensoriomotriz*
- 2.3. *As imaxes-soño (A percepción das imaxes ópticas e sonoras):*
- 2.4. *A imaxe-cristal*
 - 2.4.1. *Os cronosignos (puntas do presente, capas do pasado)*
 - 2.4.2. *O xenesigno (as potencias do falso)*
 - 2.4.3. *Cinema-verdade*
- 2.5. *O pensamento e o cinema*
 - 2.5.1. *As pretensións clásicas, o exemplo de Eisestein*
 - 2.5.2. *A posición de Antonin Artaud*
 - 2.5.3. *A perspectiva do afora*
 - 2.5.4. *A metodoloxía de Godard*
- 2.6. *Cinema e corpo*
- 2.7. *Cinema e cerebro*
- 2.8. *Cinema e pobo*
- 2.9. *A irrupción do sonoro*
 - 2.9.1. *O audio-visual*

2.9.2. Pedagogía

2.9.3. As respectivas autonomías

2.10. Conclusiones

3. Apéndice: cine e pensamento en Cabrera (1997).

TOTAL 2º MÓDULO: 7 HORAS

3º MÓDULO: internet e ferramentas web, a configuración do espacio democrático.

- 1. A importancia da internet na descentralización do logos.**
 - 1.1. *Presentación da Wiki e a TiddlyWiki.*
 - 1.2. *A descentralización do logos.*
 - 1.3. *O texto e a escritura fronte ao paradigma do libro. O rizoma fronte á árbore.*
 - 1.4. *O foro como verdadeiro espacio democrático: ágora e para-doxa da razón.*

- 2. Taller edición de *Wiki* e *Tiddlywiki*. Elaboración e publicación na rede das nosas propias *Wikis*.**

TOTAL 3º MÓDULO: 3 HORAS

1º MODULO: xustificación e oportunidade dun novo Laboratorio de Ciencias Subxectivas.

1. Situación, orientación do taller.

1.1. Análise do parecer dos participantes: oportunidade do laboratorio, ante a influencia dos medios, o dominio da semiótica...

Non vivimos nunha sociedade en grande medida “esquizofrénica”? Ou polo menos: escindida, partida, entre as formas que ten de formarse, instruírse, educarse, organizar o seu coñecemento e as formas que ten de divertirse, evadirse, consumir ocio i espectáculo. A fisura que se abre entre ambas formas, a greta que se forma... non é perigosa? É algo que xa tratou dalgunha maneira o clásico Platón, xa no seu relato da caverna i en xeral en *A República* cando limitaba as músicas que serían aptas e non aptas para os nenos, para os máis mozos e guerreiros, para os gobernantes... Tamén o tratou directamente Nietzsche, en *O nacemento da Traxedia*, onde escribe directamente sobre o vínculo entre música e cultura, a importancia do elemento dionisiaco dentro do apolíneo e viceversa: cómo se precisa satisfacer o desexo, o enerxía libidinal do instinto ao tempo que as formas ou estruturas cognitivas. Tamén Nietzsche, en escritos menores como *Sobre o porvir das nosas escolas* acusa gravemente o influxo ineludíbel que terá unha sociedade ociosa como a nosa (a del no século XIX...) na seriedade, profundidade, solemnidade... que debería ter a educación. O tratou tamén, moi directamente, aínda que xa dende o outro lado, do lado do ocio e do espectáculo, a Escola de Frankfurt, na súa *Dialéctica da Ilustración*, coa tematización da industria cultural que caracteriza unha forma de alienación nova no capitalismo avanzado, ou tardío, ou postindustrial... Ese capitalismo que xera unha subxectividade consumista no cidadán polo mero feito de recibir unha información, produce deste xeito mercadoría na simple subxectividade, de tal xeito que esta queda capturada, enaxenada, integrada no sistema de consumo e inhabilitada para as súas capacidades e potencias máis importantes: a crítica, a reflexión, o pensar auténtico. En todos estes casos, diferentes e sucedidos na escala do tempo e da nosa tradición, resáltase unha ruptura, no seo da sociedade, entre espectáculo, ocio, evasión e coñecemento. Unha ruptura que debería de integrarse, pechase, resolverse... se queremos optar a unha formación íntegra e responsábel das comunidades. Integración na que as formas de evasión e desexo non se vexan en conflito coas formas de coñecemento e virtude. O noso pulo desexante, os pulos libidinais que inevitablemente nos constitúen seguen excluídos do coñecemento e o que é peor, satisfeitos fóra, nunha industria consumista que se nutre desta mesma partición. Nietzsche loubaba aos gregos clásicos porque concibían uns deuses que lles permitían desexar e imaxinar cousas fantásticas na súa mesma pel; deuses dos que non se excluían certos vicios ou defectos, pero que seguían a pesar diso, a ser exemplos e paradigmas de virtudes e coñecementos bos; é dicir, constructivos, formativos, fortes, nobres en todo caso...

Vemos aquí por exemplo un fragmento no que Nietzsche se queixa e acusa abertamente as costumes da xuventude na súa época; costumes e

hábitos que como sabemos non fixeron senón incrementarse neste mesmo senso:

“A precocidade erótica: unha maldición sobre todo na xuventude francesa, sobre todo a de París, que sae xa do Liceo corrompida e sucia para entrar no mundo e xa non é capaz de liberarse das cadeas dunhas inclinacións desprezables; xuventude irónica e desdeñosa consigo mesma, galeotes que posúen tódolos refinamentos (polo demais nos casos máis frecuentes, é isto un síntoma da decadencia da raza e a familia, como toda hiperirritabilidade; e, na mesma forma, do contaxio do medio; tamén o deixarse determinar polo ambiente é signo de decadencia). O alcoholismo non como instinto senón como hábito; a imitación estúpida, o covarde ou fatuo a acomodarse a un réxime dominante: ...” Aforismo 49 A vontade de poder.

1.2. Presentación do proxecto O Teatro Resoante; aula virtual de filosofía, Laboratorio de Ciencias Humanas. www.oteatroresoante.es.

O proxecto ao que se vincula este curso podédelo consultar en www.oteatroresoante.es e trata sobre todo de solucionar esta problemática: pechar, transcourir esta escisión. Trata de crear un espacio no que o desexo non sexa coartado, bloqueado, aplastado... senón precisamente o contrario: un espacio no que o desexo sexa potenciado, estimulado, iluminado, fortalecido. O cal non quere dicir que se estimule a sexualidade, a violencia, etc., como moitas veces poderíamos entender sobre todo se seguimos demasiado firmemente determinadas concepcións do desexo vinculadas a Freud... Seguindo máis filosofías contemporáneas e proclamando unha integridade da razón defendemos que o *pathos*, a emoción, a sensación.. son caracteres fundamentais da razón, que amplían, potencian e enriquecen as nosas capacidades intelectuais. Que o ser humano é tanto afectivo, ou incluso máis que exclusivamente lóxico ou analítico; e que todas esas calidades normalmente asociadas ao hemisferio dereito do cerebro son tan útiles e necesarias como as do hemisferio esquerdo: para crear e desenvolver unha personalidade total e compensada, unha personalidade que non soamente analice e decodifique, senón que tamén valore, desexe, se involucre, persuade, sexa creativa, innove... Porque o desexo é algo que mesmo crea realidade; a realidade non nos vén dada nin rematada; dacordo cos paradigmas máis contemporáneos, mais incluso seguindo coa crítica que xa comezara Kant, e logo del o idealismo... Tratamos de non reducir a razón a unha única facultade, a un único xuízo, e pensamos que a totalidade do que se dá e accesíbel a un compendio conxunto das facultades.

1.3. Clínica en vez de crítica da razón.

Por iso defendemos unha nova actitude ante a razón, que alén da crítica kantiana na que o xuízo se volvíaa externamente contra si mesmo, propónse unha sorte de clínica da razón, na que a operación vén definida máis pola

resolución dunha curva diferencial que por unha ecuación recta de primeiro ou segundo grao newtoniana. A clínica ou inclinación da razón consiste na resolución dos seus conflitos segundo e seguindo o devir que os seus propios fluxos internos manifestan, cara si mesmos. Hai unha serie de operacións que as nosas facultades poden facer e resolver en torno a si mesmas, sen chegar a unha conclusión ou resultado final que sentencie o proceso, senón máis ben definindo e modificando ese propio proceso no seu transcorrer, sen chegar a un resultado. Trátase dunha noción de xustiza máis preto do axustamento que da sentenza definitiva, onde o que importa é o propio corrixirse sobre a marcha, o que importa é unha sorte de mesura, de afinamento interno para con nós mesmos antes que un resultado ou unhas leis canónicas, que estratifiquen o proceso e o acontecer. Trátase en grande medida da xustiza da que xa falaban os presocráticos (*dykaiosiné*): xustiza como proceso, como afinamento, como axustamento, como achegamento no famoso fragmento de Heráclito (Atribúese a Heráclito un aforismo que soamente diría: “*Aproximarse*”...). Trátase do que tamén dicía Nietzsche: “*ser xusto máis non xuíz...*”

1.4. Traballar a subxectividade en vez da obxectividade.

Trátase en definitiva de traballar a subxectividade en vez do traballo da obxectividade tan tipicamente moderna. En filosofía temos estudiado dabondo o que significa e supón todo este proceso moderno de nacemento das ciencias exactas con Galileo, Newton, etc. Sabemos o que significa ese proceso de matematización da realidade a nivel epistemolóxico: un pór enfronte, un enfrontar. Unha redución do mundo entorno a unha serie de calidades matematizables, cuantificables, que en pensadores como Descartes, Galileo e Newton é ben evidente e explícito.

“A filosofía está escrita neste grandísimo libro que continuamente está aberto ante os nosos ollos (digo: o universo), mais non pode entenderse se antes non se procura entender a súa lingua e coñecer os caracteres nos cales está escrito. Este libro está escrito en lingua matemática, e os seus caracteres son triángulos, círculos e outras figuras xeométricas, sen as cales é totalmente imposíbel entenderse humanamente unha palabra, e sen as cales axitámonos vanamente nun escuro labirinto” Galileo, O ensaiador.

E así, pouco a pouco vaise establecendo o paradigma científico. Mais este paradigma moderno deixa ao marxe, e deberíamos contar xa con elo, moitas das calidades que conforman digamos que a nosa existencia, ou o noso mundo entorno (*umwelt* na linguaxe fenomenolóxica), deixan ao marxe moitas características que configuran o noso acontecer, o noso *estar no mundo* (Heidegger) cos nosos recordos e as nosas expectativas. Esta visión do mundo digamos que merma, reduce e empobrece unha visión íntegra e propia do noso porvir. O porvir e realidade tal e como nos afecta, é unha realidade, un conxunto formado por sensacións, desexos, angurias i esperanzas, medos e seguranzas, intuicións, imaxinación... E son todas estas cousas as que afectan á subxectividade.

A subxectividade como tal, non se traballa sen embargo nas nosas ciencias, na nosa educación; non temos nin semella que procuremos, ferramentas, métodos, dispositivos... que traballen e melloren a nosa

percepción destas calidades; das calidades subxectivas. Nin sequera soemos empregar as ciencias Humanas para traballar, coñecer e desenvolver estas calidades, a nosa percepción delas, senón que pola contra soemos traballar estas ciencias co modelo das ciencias exactas. Traballamos a obxectividade mesmo en filosofía (véxase os intentos da escola analítica por exemplo ou o Círculo de Viena ao respecto), en Lingua e Literatura; moitas veces seguimos demasiado o fío da gramática, cando quizais, o que importa máis é a expresión, a expresividade dunha lingua e dun estudante, antes que a súa capacidade analítica da mesma. Canto pode(mos) chegar a dicir, suxerir, imaxinar, desexar... (n)unha lingua?

Hai que traballar a subxectividade porque ela é a que configura en grande medida o que nos acontece: a maneira que temos de ver o vaso: medio cheo ou medio baleiro, a maneira que temos de afrontar, encarar unha situación, a enerxía da que dispomos, a maneira en que nos afectan as cousas, os demais, o estres, a maneira que temos de darlle a volta a isto e influír no que nos acontece, nos demais, no estres. Nun mundo cada vez máis mediático, máis relativizado, máis complexo como é o noso; co expostos que estamos ao desexo e ao consumo, co importante que é a nosa decisión e as nosas pequenas decisións incluso en aspectos macroeconómicos (isto xa é un pouco outro tema que non podemos desenvolver aquí mais que coido que doadamente déixase ver e queda insinuado...) é importantísimo que eduquemos a nosa subxectividade, que coñezamos as súas calidades e a maneira que temos de intervir nelas, con elas, a través delas... Porque son esas intensidades subxectivas nas que cada vez máis se xoga a contemporaneidade, incluso o macroeconómico e global xógase nestas micropolíticas (termo de Foucault); o famoso “pensa global e actúa local”... Mais incluso se non queremos darlle tanta dimensión ao asunto: pensemos que estamos a xogarnos a nosa mesma integridade, o noso mesmo nivel de enerxía e influencia sobre o que acontece, a nosa saúde e calidade de vida dependen de que coñezamos, desenvolvamos, fortalezcamos estes caracteres subxectivos. I é este traballo o que forma ou configura unha nova clínica da razón, en tanto que traballo interior da razón consigo mesma que devén no seu propio transcorrer.

Agora ben, o traballo da subxectividade non se pode converter tampouco nunha exaltación da mesma, do capricho, do persoal, etc. Algo que por outra banda, tamén é común na nosa sociedade. Pola contra falamos dun nivel ou plano nos que os elementos subxectivos se traballan cuanticamente na súa constitución; a constitución molecular do desexo que dirían Deleuze-Guattari e que nos leva á noción de a-subxectividade como posición de xuízo ante o subxectivo, posición de neutralidade, neutralización ou apertura ante o que acontece nas nosas sensacións, desexos, anhelos, etc. É ese punto, esa perspectiva á que se procura no proxecto e no suposto laboratorio de Ciencias Humanas que aquí se propón. Como veremos máis adiante para chegar a formar un plan(o) horizontal da opinión.

1.5. Relatividade, incertidume, indeterminación... claves do paradigma contemporáneo.

Xa no seo das propias ciencias exactas véñse esclarecendo a non exactitude total das mesmas; a partir das observacións primeiro de Einstein, coa súa Teoría da Relatividade e despois dalgúns como Heisenberg co seu Teorema da Incertidume ou o Principio de Indeterminación. Non é o noso papel agora o de analizar estas teorías nin todo o que supoñen respecto ao paradigma moderno das ciencias. Máis que nada se quere salientar esta viraxe ou cambio, este cuestionamento da obxectividade e o establecemento de novos criterios de verdade rexidos por outros principios. Moverse no paradigma do relativo, do incerto, do indeterminado... non quere dicir que non haxa verdade, nin certeza, nin determinación. Quere dicir, pola contra, que estas características atópanse dentro do propio medio, i en relación co mesmo. É dicir: non hai verdade, nin certeza, nin determinación absoluta, ao marxe dun contexto, dun espacio-tempo. Non. Pola contra, hai verdade, certeza, determinación mais dentro dunhas coordenadas espacio-temporais, nun concreto espacio-tempo que as relativiza. E polo tanto poderemos entender o prefixo in- que acompaña estas nocións non como unha negación das mesmas, senón como a esixencia de entendelas dentro dunhas condicións, en relación coas mesmas, no seo dun proceso, na interioridade dun acontecer, dun momento, unha época, unha historia... Ou ben como tamén nos di Deleuze: a teoría da relatividade non afirma a relatividade de toda verdade: senón a verdade do relativo. A verdade por tanto como aproximación, a verdade que se dá soamente dentro dun proceso, porque non cabe mirar certas calidades se non é nese contexto, baixo certas condicións.

A verdade do relativo: ás veces pode ser mais forte que a verdade do absoluto; porque non caben afirmacións absolutas nos procesos, nos acontecementos, que son clínicos, son devires... Trátase pois de in-clinarsse ante o acontecemento, introducirse no mesmo, procurar no seu seo a verdade relativa dunha perspectiva... i desta maneira podemos dicir que o mesmo paradigma que pon en crise a obxectividade absoluta das ciencias exactas alenta o traballo aproximativo e clínico das Ciencias Humanas, como ciencias pois tipicamente contemporáneas.

1.6. A noción de casi-causa, extra-ser.

Agora ben, que non haxa exactitude, nin obxectividade, non quere dicir que non haxa ningún tipo de criterio para examinar o que acontece no in-determinado. As categorías deleuzianas de casi-causa i extra-ser pódennos valer perfectamente para aclarar este punto. Se ben no paradigma moderno das ciencias exactas falamos da causa-efecto como eixo fundamental en torno ao cal desenvólvense as explicacións e leis da natureza, no paradigma da relatividade podemos falar de casi-causa i extra-ser como eixes que vinculan o acontecer non a un nivel absoluto e determinante, mais si a un nivel procesual, virtual, potencial.... Por iso; xa non falamos dunha efectuación física, que afecte ao acto, aos estados de cousas; senón dunha efectualidade a un nivel da potencia dese estado de cousas, da virtualidade, de metafísica, en certo sentido (non no sentido peiorativo...). Contra a unidireccionalidade que une no paradigma clásico a causa con o efecto, no paradigma contemporáneo da indeterminación e da incertidume a efectualidade vén marcada pola probabilidade e a multiplicidade de puntos interactivos. Trátase dun estado ou plan(o) molecular no que nós podemos intervir soamente intensivamente,

favorecendo certos procesos, estimulando, inducendo, mais nunca como causas únicas i exclusivas do que acontece. De feito, no acontecemento como tal, no acontecemento como categoría contemporánea (véxase por exemplo Heidegger) non podemos falar de causalidade no sentido forte. A casi-causa da que fala Deleuze é en grande medida esa mesma causalidade que xa Leibniz adxudicara ao seu principio de razón suficiente, marcado tamén, expresado por un diferencial: “*in-clina sen pór necesidade*” dicía Leibniz. Isto introdúcenos de cheo nun plan(o) alternativo ao estrictamente físico da natureza. Ese plan(o) que para Leibniz ou mesmo Heidegger vén marcado pola diferenca ontolóxica, e que algúns como Deleuze, sen querer falar desa diferenca denominan o plan(o) do extra-ser, onde propiamente acontece o sentido e o valor (ver *Lóxica do senso*; Deleuze:1968). Porque isto é precisamente o que nos importa: o sentido e o valor do acontecemento; qué pasa, qué está pasando, qué pode pasar, qué podemos facer co que acontece, co que nos rodea, qué posibilidades ten a nosa época, o noso instante, a nosa situación... Isto non vén determinado por unha causalidade física das cousas, senón por unha poli-causalidade in-determinada, onde inflúen un sen fin de factores, entre os cales, deberíamos atopar un punto, que se sitúa estrictamente no virtual do que acontece, é dicir, un punto que non atopamos en acto senón en potencia, no cal se acha a nosa posición ao respecto. O sentido e o valor xa foran sinalados por Nietzsche como o máis importante, o meollo dunha reflexión filosófica sobre o que acontece, unha reflexión filosófica verdadeiramente baseada no devir en vez de o ser extático e metafísico da tradición (ver *Xenealoxía da moral*, ou ben *Nietzsche e a filosofía*). Pois ese plan(o) o que trata de debuxar, configurar Deleuze, seguindo a tentativa foucaultiana, un plan(o) do acontecemento, rexido como se di por unha casi-causalidade e onde máis que haber efectos hai o que chama contraefectuación, aquela que realiza o que chama personaxe conceptual, que é o que debería facer o filósofo e que fundamenta tamén en moi grande medida esta reflexión e proposta de Laboratorio en torno ás artes escénicas e un novo modo de entender o teatro, ou mellor, a teatralidade...

1.7. A noción de perspectiva.

A noción de perspectiva xa foi tratada por outra banda por filósofos como Ortega y Gasset i en xeral polos existencialismos. No seu ensaio *A idea de principio en Leibniz*, Ortega propón a perspectiva como fundamento ontolóxico incluso da natureza, baseándose na monadoloxía de Leibniz. Soamente hai verdade e incluso cousas, dende unha situación, dende un punto de vista, dende un espacio-tempo. Esa verdade da perspectiva é máis orixinal e orixinaria que calquera outra verdade con pretensións absolutas; e mesmo a fenomenoloxía corroborará estas observacións. Non existe un punto de vista absoluto dende o que observar o acontecer das cousas. O mundo con-fórmase en palabras de Husserl intersubxectivamente. É dicir, hai unha in-finitude de puntos de vista que entretecen o plan(o) conxunto que entendemos por mundo, e que quizais nós preferimos chamar nesta proposta acontecer. E ningún dos puntos ten prioridade nin dominio sobre os outros, ou polo menos non debería tela; a priori.

1.8. A traxedia grega, o proxecto romántico: intentos de reunir estas disciplinas.

Toda esta reflexión está dalgún xeito xa contida, como en xerme, na gran traxedia grega. Tal como indicou Nietzsche, entre outros, é na traxedia onde se dan unha serie de elementos fundamentais para a comprensión da nosa cultura e a potencia da mesma, unha serie de elementos que logo virán digamos que velados, ou escurecidos pola tradición que Heidegger chama onto-teo-lóxica xudeu cristiá, é que vén caracterizada segundo este pensador (Heidegger) polo esquecemento da diferenza ontolóxica. O que posuirían os gregos, segundo esta visión, e máis concretamente a súa traxedia, sería unha reflexión sobre o acontecer, aínda que en eles quizais aínda demasiado determinada pola noción de destino. Mais certamente, na traxedia, habería unha vivencia das personaxes, alén dos actores, encarnando forzas inmensas, sobrenaturais, transcendentais... forzas que se facían así accesibles ao pobo, ao espectador, no que para algúns, como Aristóteles, chamaban a *catarse*. O que non está claro é que valor lle deron por exemplo Platón e Aristóteles a este feito; pois sabemos que Platón subordinaba as artes en xeral ao coñecemento puramente teórico vinculado á matemática e á dialéctica; e que se ben Aristóteles quixo rebaixar respecto a Platón o valor desa suposta ciencia dialéctica en prol dunha especie de metafísica, o estaxirita nunca deixou claro en qué consistiría este saber nin cómo se manifestaría. Sen embargo a discusión pódese enlazar perfectamente coa que acontece ou rexurde na nosa época renacentista: a reconsideración das artes plásticas e a técnica como métodos lexítimos para o proceso do coñecemento. Trátase en definitiva do valor que posúe o artificio, o simulacro, a máscara... como medio epistemolóxico. Pode soamente o artificio e o simulacro entorpecer e perturbar, confundir i escurecer a verdade? Ou pode pola contra potenciala. Na novela de Umberto Eco *No nome da rosa* vemos perfectamente o conflito que hai na tradición respecto a un suposto libro de Aristóteles relacionado con este tema: a risa, como parte da *catarse*, como parte do que se xera e se potencia en relación coas cousas, como aquilo propiamente humano... Sabemos por outra banda que Leonardo da Vinci, grande xenio do Renacemento tiña en gran estima ao artificio; que inventaba máquinas e mecanismos fabulosos; incluso dicían que se dedicaba á escenografía nas grandes festas e banquetes reais... "*Temos que aprender a ser Renacentistas para poder chegar logo a ser gregos*" dinos Nietzsche; porque é unha época, un momento máis próximo da nosa tradición no que o dualismo entre artificio e natureza convive aínda sen problemas, sen fisura absoluta ou definitiva. Podemos consultar tamén para elo o ensaio contemporáneo de "*A Anti Natureza*" de Clément Rosset, onde se pon de manifesto esa especie de prexuízo que salvo en raras excepcións atravesa toda a nosa tradición. Unha desas excepcións que apaixona a Rosset, e que tamén apaixonaba a Nietzsche é o caso de Lucrecio, e o seu poema de *Rerum natura*, que recolle en grande medida a filosofía materialista de Epicuro. Entre o atomismo e o materialismo Lucrecio e Epicuro propuñan un cosmos constituído por partículas completamente materiais que xeraban na súa interacción os mundo e visións metafísicas que hoxe vemos. A súa concepción integraba o azar e a necesidade por partes iguais, e a noción de destino ligada a noción de *clinamen* (precisamente inclinación ou clínica inicial) era a que permitía comprender as multiplicidades do acontecer segundo a súa casualidade interna.

Foi no século XIX cando Wagner propón algo que en grande medida revolucionará ou polo menos influirá moito nas seguintes tendencias do arte e a música europea. Como sabemos Wagner propón o seu concepto de obra de arte total, na que a ópera e a música ligan cunha trama case teatral que encerra unha unidade de sentido que se consuma, precisamente ao estar vinculada á emoción, o *pathos*, ou razón afectiva... O Nietzsche máis novo, de aínda uns 25 anos, de seguido queda entusiasmado coa proposta wagneriana i é cando se decide a reformular os seus coñecementos filolóxicos na obra *O nacemento de Traxedia, a partir do espírito da música*. Do que se trata é de configurar ese espazo no que as artes, sobre todo a música, máis tamén a escenografía, son parte inseparable de todo o fenómeno que é a obra, obra total de sentido, de acontecer, con claras reminiscencias mitolóxicas. Nietzsche, como sabemos, pronto rexeitará sen embargo este propósito, que lle chegará a dar incluso náuseas, e retírase ás montañas do norte de Italia, Suíza, Bélxica, de onde sairá o seu personaxe máis emblemático: o Zaratustra, personaxe que para moitos encarna de novo unha filosofía posta en movemento i en escena, pero quizais prescindindo xa dunha totalidade pechada da historia que conta.

1.9. Carácter pedagóxico das artes contemporáneas.

É que ese é seguramente a grande equivocación da tentativa wagneriana: a obra de arte total como un acontecer xa pechado e rematado, demasiado preto da mitoloxía antiga como algo acabado. Na súa contra, Zaratustra evoca tan só, non pecha portas, senón que as deixa abertas, suxire, cuestiona, ironiza, propón novos puntos de vista, e fai en definitiva estoupar a meirande parte dos soportes das conviccións do pensamento occidental... Por iso, seguramente poidamos dicir que Zaratustra deixa de ser moderno i é en grande medida xa contemporáneo. Nesta liña a tendencia das artes contemporáneas vai ser cada vez máis esa: deconstruír, reducir, renunciar aos grandes relatos, ás grandes mensaxes, minimalizar... A pintura convértese máis en pura sensación, trazo, textura, cor... A música tende ao son, ao a-melódico e a-rítmico. A danza tende tamén ao sinxelo, ao primitivo, ao instintivo e animal, deixando tamén as grandes pretensións e grandes evocacións... Máis nesta liña, as artes contemporáneas vólvense tremendamente pedagóxicas: porque dalgunha maneira miran cara o máis básico e elemental dos sentidos. Aprender de novo a mirar, a tocar, a escoitar, a moverse, a ulir... Descontextualizar formas e cores que temos asociados a determinadas causas e romper polo tanto ese aparentemente vínculo necesario co efecto. Xa non hai vínculo necesario co efecto, rómpese a causalidade directa i en vez da mesma queda aberta e suspendida a razón; suspendida no afecto, a sensación, que reflexiona sobre si mesma. A pregunta do arte contemporáneo xa non é: que é a beleza? Xa non a procura... A pregunta agora é: que é o arte? E baixo esta interrogante hai unha indagación forte e profunda (polo menos algunhas veces) cara a sensación mesma; que se abre, que se amosa, que irrompe como acontecer que vale por si mesmo. Digamos: unha sensación, un ruído, unha textura... De entre tódalas artes, a *performance* contemporánea xurde como unha intervención extraordinaria en grande medida inclasificable. A *performance* contemporánea pódese pensar como a gran alternativa que a nosa época ofrece ao proxecto wagneriano: porque é un acontecer tamén total, de sentido, máis que recorre

en vez da converxencia das artes, a súa reunión mediante a diverxencia das mesmas. Quero dicir; pódese empregar a pintura, as cores, as texturas, o son como recursos contemporáneos dunha *performance*, máis a *performance* mesma, non pechará o seu acontecer a un sentido que reúne esas artes que emprega como recursos. Deixará aberto o seu querer dicir, a maioría das veces non se entenderá apenas; xoga máis coa ruptura de esquemas, a descontextualización, a *epoché* fenomenolóxica ou a desterritorialización deleuziana... que á construción dun sentido moderno, ou incluso romántico e wagneriano. É sobre ese plan(o) de des-organización que se move a *performance* e configura por iso un espacio no que os recursos artísticos empréganse máis como casi-causas que como causas dun acontecer que non chega nunca a estar determinado.

2. Textos de interese.

2.1. A República, Platón [texto da caverna].

I - E a seguir -dixen-, compara coa seguinte escena o estado no que, con respecto á educación ou á falta dela, áchase a nosa natureza.

Imaxina unha especie de cavernosa vivenda subterránea provista dunha longa entrada, aberta á luz, que se estende ao longo de toda a caverna, e uns homes que están nela desde nenos, atados polas pernas e polo pescozo, de xeito que teñan que estarse quedos e mirar unicamente para adiante, pois as ligaduras impídenlles volver a cabeza; detrás deles, a luz dun lume que arde algo lonxe e nun plano superior, e entre o lume e os encadeados, un camiño situado en alto, ao longo do cal suponte que se construíu un tabique semellante aos que hai entre os monicrequeiros e o público, por riba dos cales exhiben estes as súas marabillas.

- Xa o vexo-dixo.

- Pois ben, ve agora, ao longo desa parediña, uns homes que transportan toda clase de obxectos, cuxa altura sobresaía a da parede, e estatuas de homes ou animais feitas de pedra e de madeira e de toda clase de materias; entre estes portadores haberá, como é natural, uns que vaian falando e outros que estean calados.

- Que estraña escena describes -dixo- e que estraños prisioneiros!

- Iguais que nós-dixen-, porque en primeiro lugar, crees que os que están así viron outra cousa de si mesmos ou dos seus compañeiros senón as sombras proxectadas polo lume sobre a parte da caverna que está fronte a eles?

- Como--dixo-, se durante toda a súa vida foron obrigados a manter inmóbiles as cabezas?

- E dos obxectos transportados? Non Terán visto o mesmo?

- Que outra cousa van ver?

- E se puidesen falar os uns cos outros, non pensas que crerían estar referíndose a aquelas sombras que vían pasar diante deles?

- Forzosamente.

- E se o cárcere tivese un eco que viñese da parte de enfronte? Pensas que, cada vez que falase algún dos que pasaban, crerían eles que o que falaba era outra cousa senón a sombra que vían pasar?

- Non, por Zeus!- dixo.

- Entón non hai dúbida -dixen eu- de que os tales non terán por real ningunha outra cousa máis que as sombras dos obxectos fabricados.

- É enteiramente forzoso-dixo.

- Examina, pois -dixen-, que pasaría se fosen liberados das súas cadeas e curados da súa ignorancia, e se, consonte natureza, ocorréselles o seguinte. Cando un deles fose desatado e obrigado a erguerse subitamente e a volver o pescozo e a andar e a mirar á luz, e cando, ao facer todo isto, sentise dor e, por causa das chispas, non fose capaz de ver aqueles obxectos cuxas sombras vía antes, que crees que contestaría se lle dixese alguén que antes non vía máis que sombras inanes e que é agora cando, achándose máis preto da realidade e volto de cara a obxectos máis reais, goza dunha visión máis verdadeira, e fórase mostrándolle os obxectos que pasan e obrigándolle a contestar ás súas preguntas acerca de que é cada un deles? Non crees que estaría perplexo e que o que antes contemplara pareceríalle máis verdadeiro que o que entón se lle mostraba?

- Moito máis-dixo.

II. - E se se lle obrigase a fixar a súa vista na luz mesma, non crees que lle doerían os ollos e que se escaparía, volvéndose para aqueles obxectos que pode contemplar, e que consideraría que estes son realmente máis claros cós que se lle mostra?

- Así é -dixo.

- E se se o levasen de alí á forza -dixen-, obrigándolle a percorrer a áspera e escarpada costa, e non o deixaran antes de arrastralo ata a luz do sol, non crees que sufriría e levaría a mal o ser arrastrado, e que, unha vez chegado á luz, tería os ollos tan cheos dela que non sería capaz de ver nin unha soa das cousas ás que agora chamamos verdadeiras?

- Non, non sería capaz -dixo-, polo momento.

- Necesitaría afacerse, creo eu, para poder chegar a ver as cousas de arriba. O que vería máis facilmente serían, ante todo, as sombras; logo, as imaxes de homes e doutros obxectos reflectidos nas augas, e máis tarde, os obxectos mesmos. E despois disto seríalle máis fácil contemplar de noite as cousas do ceo e o ceo mesmo, fixando a súa vista na luz das estrelas e a lúa, que o ver de día o sol e o que lle é propio.

- Como non?

- E por último, creo eu, sería o sol, pero non as súas imaxes reflectidas nas augas nin noutro lugar alleo a el, senón o propio sol no seu propio dominio e tal cal é en si mesmo, o que. el estaría en condicións de mirar e contemplar.

- Necesariamente -dixo.

- E despois disto, colexiría xa con respecto ao sol que é el quen produce as estacións e os anos e goberna todo o da rexión visíbel, e que é, en certo modo, o autor de todas aquelas cousas que eles vían.

- É evidente -dixo- que despois daquilo viría a pensar niso outro.

- E que? Cando se lembrase da súa anterior estancia, e da ciencia de alí e dos seus antigos compañeiros de cárcere, non crees que se consideraría feliz por escapar e que os compadecería a eles?

- Efectivamente.

- E se houberse entre eles algúns honores ou gabanzas ou recompensas que concedesen os uns a aqueloutros que, por discernir con maior penetración as sombras que pasaban e lembrar mellor de cales de entre elas eran as que adoitaban pasar diante ou detrás ou xunto con outras, fosen máis capaces que ninguén de profetizar, baseados naquilo, o que ía acontecer, crees que sentiría aquela nostalxia destas cousas ou que envexaría a quen gozasen de honores e poderes entre aqueles, ou ben que lle ocorrería o de Homero, é dicir, que preferiría decididamente "traballar a terra ao servizo doutro home sen patrimonio" ou sufrir calquera outro destino antes que vivir naquel mundo do opinábel?

- Iso é o que creo eu -dixo: que preferiría calquera outro destino antes que aquela vida.

- Agora fíxate nisto -dixen: se, volto alá embaixo, ocupase de novo o mesmo asento, non crees que se lle encherían os ollos de tebras, como a quen deixa subitamente a luz do sol?

- Certamente -dixo.

- E se tivese que competir de novo cos que permaneceran constantemente encadeados, opinando acerca das sombras aquelas que, por non habérselle asentado aínda os ollos, vería con dificultade -e non sería moi curto o tempo que necesitase para afacerse-, non daría que rir e non se diría del que, por ir arriba, volveu cos ollos estragados, e que non vale a pena intentar unha ascensión semellante? E non matarían, se atoparan maneira de botarlle man e matalo, a quen tentase desatalos e facelos subir?

- Claro que si -dixo.

III. - Pois ben -dixen-, esta imaxe hai que aplicala toda ela, oh amigo Glaucón!, ao que se dixo antes; hai que comparar a rexión revelada por medio da vista coa vivenda-cárcere, e a luz do lume que hai nela, co poder do sol. No que fai á suba ao mundo de arriba e á contemplación das cousas deste, se a comparas coa ascensión da alma ata a rexión intelixíbel non errarás con respecto a miña visión, que é o que ti desexas coñecer, e que só a divindade sabe se por acaso está no certo. En fin, velaquí o que a min me parece: no mundo intelixíbel o último que se percibe, e con traballo, é a idea do ben, pero, unha vez percibida, hai que colixir que ela é a causa de todo o recto e o belo que hai en todas as cousas; que, mentres no mundo visíbel xerou a luz e ao soberano desta, no intelixíbel é ela a soberana e productora de verdade e coñecemento, e que ten por forza que vela quen queira proceder sabiamente na súa vida privada ou pública.

- Tamén eu estou de acordo -dixo-, no grao no que podo estarlo.

2.2. Sobre o porvir das nosas escolas. Friedrich Nietzsche

“Efectivamente, no xornalismo conflúen as dúas tendencias: nel danse a mano a extensión da cultura e a redución da cultura. O xornal preséntase incluso en lugar da cultura, e quen abrigue aínda pretensións culturais, aínda que sexa como estudioso, apóiase habitualmente nese viscoso tecido conxuntivo, que establece as articulacións entre tódalas formas da vida, tódalas clases, tódalas artes, tódalas ciencias, e que é sólido e resistente como soe selo precisamente o papel de xornal. No xornal culmina a auténtica corrente cultural da nosa época, do mesmo xeito que o xornalista -escravo do momento presente- chegou a substituír ao gran xenio, o guía para tódalas épocas, o que libera do presente. Agora dígame vostede, mestre, qué esperanzas podía abrigar, nunha loita contra o desbaraxuste -que se dá por doquier- de tódalas auténticas aspiracións, dígame vostede con qué coraxe podía presentarme, como profesor illado, aínda sabendo que, apenas arroxarase una semente de cultura auténtica, pasaría por riba dela inmediata e despiadadamente a apisoadora desa pseudocultura. Pense no inútil que debe resultar hoxe o traballo máis asiduo dun profesor, que por exemplo desexe conducir a un escolar ata o mundo grego -difícil de alcanzar e infinitamente lonxe- por consideralo como a auténtica patria da cultura: todo iso será verdadeiramente inútil, cando o mesmo escolar unha hora despois colla un periódico ou unha novela de moda, ou un deses libros cultos cuxo estilo leva xa en si o desagradábel blasón da barbarie cultural actual”.

2.3. Dialéctica da Ilustración. Adorno e Horkheimer. [Fragmentos da Industria Cultural]

“A industria cultural pode vanagloriarse de ter levado a cabo con enerxía e de ter erixido en principio a, a cotío, torpe transposición do arte na esfera do consumo e de ter liberado á diversión das súas inxenuidades máis molestas e de ter mellorado a confección das mercadorías. Canto máis total chegou a ser, canto máis despiadadamente obrigou a todo o que queda fóra do xogo ou a quebrar ou a entrar na corporación, tanto máis fina e elevada volveuse, ata terminar nunha síntese de Beethoven co Casino de París¹. O seu triunfo é dobre: o que extingue fóra como verdade, pode reproducilo a pracer no seu interior como mentira. O arte “lixeiro” como tal, a distracción, non é unha forma dexenerada. Quen o acusa de traizón ao ideal da pura expresión faise ilusións sobre a sociedade” A industria cultural, 179-180.

“A diversión é a prolongación do traballo baixo o capitalismo tardío. É procurada por quen quere substraerse ao proceso de traballo mecanizado para poder estar de novo a súa altura, en condicións de afrontalo. Mais, ao mesmo tempo, a mecanización adquiriu tal poder sobre o home que disfruta do tempo libre e sobre a súa felicidade, determina tan integramente a fabricación dos produtos para a diversión, que ese suxeito xa non pode experimentar outra cousa que as copias ou reproducións do mesmo proceso de traballo. O

¹ Sala de música en París famosa pola súa suntuosa decoración.

suposto contido non é máis que unha fachada; o que deixa pegada realmente é a sucesión automática de operacións reguladas. Do proceso de traballo na fábrica e na oficina soamente é posíbel escapar adaptándose a el no ocio. Deste vicio adoece, incurablemente toda diversión. O pracer petrifícase en aburrimiento, pois para seguir sendo tal non debe custar esforzos e debe por tanto moverse estrictamente nos nas vías de asociacións habituais” 181.

“As obras de arte son ascéticas e sen pudor; a industria cultural é pornográfica e ñoña” 184.

“Divertirse significa estar de acordo [...] significa sempre que non hai que pensar, que hai que esquecer a dor, incluso alí onde se amosa [...] é liberación do pensamento en canto negación” 189.

“A industria está interesada nos homes só en canto clientes i empregados seus i, en efecto, reduciu á humanidade en xeral e a cada un dos seus elementos en particular a esta fórmula que todo o esgota. Segundo qué aspecto é determinante en cada caso, na ideoloxía sublíñase a planificación ou o azar, a técnica e a vida, a civilización ou a natureza. En canto empregados, chámaselles a atención sobre a organización racional e se lles exhorta a incorporarse a ela co san sentido común. Como clientes, en cambio, preséntaselles a través de episodios humanos privados, na pantalla ou na prensa, a liberdade de elección e a atracción do que non foi aínda clasificado. En calquera dos casos, eles non deixan de ser obxectos” 191.

2º MÓDULO: Reflexión e análise sobre o cinema

1. A imaxe-movemento. Descrición e tipos².

1.1. Tese sobre o movemento

Dende Zenón a Bergson; cal é o auténtico movemento? Como podemos cifralo, codificalo? Non se escapa o movemento como tal, xenuinamente a todo tipo de codificación? Non é a codificación como sistema de referencia aquilo alleo ao movemento? Sen embargo o cine funciona; isto quere dicir, “existe”, o entendemos, independentemente das linguas e as culturas (en principio...); e non presenta a realidade natural sen máis. Que presenta? Como consegue facer cognoscible e descifrábel as súas imaxes? O cine parece xurdir a través da imaxe movemento: aquela que nos trae simplemente o movemento, ou nos amosa na superficie esa aparencia. Para elo conecta diferentes fotogramas que a modo de puntos singulares calquera reproducen unha secuencia de movemento. O importante é que estes momentos sexan equidistantes temporalmente; mais tamén que sexan os chamados puntos calquera. Isto quere dicir: non nos valen puntos transcendentais, poses ou posturas dunha figura fixa e predeterminada. Isto non sería propiamente cine senón unha especie de mandala, se cabe, en movemento. O que interesa é que sexan momentos calquera dunha acción calquera que non describa unha forma predeterminada e pechada.

“Dá igual recompor o movemento con poses eternas ou con cortes inmóbiles: en ambos casos érrase co movemento, porque concíbese un Todo, suponse que “todo está dado”, mentres que o movemento non se realiza máis que se o todo nin está dado nin pode darse [...] entón o tempo non é senón a imaxe da eternidade, ou ben a consecuencia do conxunto, non hai lugar para o movemento real” Deleuze, Imaxe-movemento. Páx. 21.

Este é o dilema que propón Bergson en ensaios como *A evolución creadora* ou *Materia e memoria* e do que se serve Deleuze para iniciar a súa reflexión sobre o cine, reflexión que de feito xa estaba iniciada no propio Bergson. A solución que dá Bergson a este problema e que satisfai a Deleuze é a seguinte: hai que facer unha reconsideración do Todo, e da súa manifestación. Se consideramos separadamente os momentos particulares do movemento, como algo que sucede sobre eles, nunca chegaremos a unha comprensión ou síntese do problema. Soamente se consideramos o movemento xunto cos seus instantes de cambio como partes dun Todo que cambia poderemos pensar o que acontece sen problemas. Polo menos en principio. Porque para elo teremos que pensar o Todo sempre como dándose en partes, como en escorzos. Porque o Todo como tal nunca se nos pode dar. O todo é o Aberto, ao que lle corresponde cambiar sen cesar ou facer xurdir algo novo; en síntese, correspóndelle (per)durar. Todo movemento dáse ante unha conciencia que

² Todo este módulo é un desenvolvemento das teses de Gilles Deleuze expostas nos seus dous volumes sobre cinema titulados *Imaxe-movemento* e *Imaxe-tempo* respectivamente. Por iso, tódalas citas nas que non se indique o contrario refírense a estes volumes.

como tal é un punto de vista parcial e presenza tan só unha parte do Todo que se lle abre, nun anaco de tempo, que é propiamente a duración dese Todo. O problema é que nin a filosofía antiga nin a moderna ousaron pensar o Todo parcialmente, como algo dado soamente en apertura. Ata na época moderna a concepción do Todo vén marcada por un intento de reconstrucción total; máis soamente se renunciámos a esa perspectiva total podemos referir o movemento ao mesmo, ou pensar o movemento en relación co Todo. I é precisamente neste senso no que o cine se perfila segundo esta análise na ferramenta por excelencia dunha nova filosofía ou paradigma digamos que post-moderno. Na medida na que por fin temos unha ferramenta que esixe para o seu uso unha consideración parcial e aberta do Todo dándose sempre nunha duración.

Falamos entón de imaxe-movemento porque a imaxe como tal que forma o movemento (cinematográfico neste caso) é en si mesma movemento dun Todo que non deixa de cambiar. Á inversa o movemento non se compón de inmovilidades xustapostas senón ao contrario; é o (aparentemente) inmóbil non máis que unha parte do Todo que si se move.

1.2. Supostos técnicos

“o encadre é o arte de seleccionar as partes de todo tipo que entran nun conxunto. Este conxunto é un sistema pechado, relativo e artificialmente pechado. O sistema pechado determinado polo cadro pode considerarse en función dos datos que el transmite aos espectadores: é informático, e saturado ou rarificado...” (36).

O encadre pode chegar a ser empregado polos cineastas de maneiras case antagónicas: como espacio que pecha unha serie de obxectos-cousas... ou ben ao contrario como espacio aberto que no que se amosa o que ningunha perspectiva chegaría a recoller; é a noción de fóra de campo. Estes últimos son *“puntos de vista anormais que non se confunden cunha perspectiva oblicua ou cun ángulo paradoxal senón que a outra dimensión da imaxe” (32)*. Hitchcock e Renoir son exemplos respectivos destas concepcións (32, 33 *Imaxe movemento*). I é interesante ver cómo dalgunha maneira tanto o encadre pechado de Hitchcock³ como o aberto de por exemplo Renoir empregan a noción de fóra de campo. Pois é a través desa posibilidade da perspectiva exterior incluso a tódolos puntos de vista, que a imaxe pode continuamente saír de si e ampliarse, relacionarse cada vez máis e dunha maneira máis directa co todo. Pois ao fin e ao cabo amósase que o Todo non é un conxunto; que por

³ Veremos máis adiante cómo Hitchcock abre o plan(o) a base de pechalo: a base de facer entrar en cadro o máximo de elementos posibles o cadro acaba abríndose debido a que comezan a xurdir relacións e accións irreductíbeis a unha trama lineal que acontece no filme. O que crea Hitchcock é precisamente esta montaxe de tramas nas que soamente o espectador pode completar o que cada personaxe sabe independentemente de tal xeito que esa cadro tan pechado, tan saturado de informacións sobre tramas que acontecen simultaneamente ábrese de súpeto ao espectador mesmo, que se atopa inesperadamente como dentro do filme; no seu fóra de plan(o). Como veremos para Deleuze isto marcará precisamente o esgotamento da imaxe movemento e dará paso á imaxe-tempo do cine contemporáneo. Por outra banda podemos entender a videoinstalación na performance ou esa fisura da que falamos entre o cine e o teatro precisamente como o habitar ese fóra de campo que pasa a ser a sala mesma convertida así ao mesmo tempo en escenario do que acontece na pantalla.

máis que tratemos de agrupar unha serie de imaxes nunha perspectiva máis grande sempre hai algo que se escapa. Porque o todo é aberto. E ten duración e cambia e transforma os seus elementos, antes que ser el mesmo un elemento. O fóra de campo pode introducir espacio no espacio, é dicir, amosar o non-visto que existe ao carón, ao derredor... Pero máis radicalmente pode amosar a nunca completude do todo, que nunca o sistema é pechado, amosar o transespacial, o espiritual, a apertura a unha cuarta dimensión que é o tempo ou incluso unha quinta: o espírito ou a dimensión espiritual...

“a cámara sigue a un home e a unha muller que soben por unha escaleira e chegan a unha porta que o home abre; despois a cámara déixaos e retrocede nun só plan(o), costea a parede exterior do apartamento, volve a alcanzar a escaleira, báixaa mirando cara atrás, vai a dar sobre a beira rúa e se eleva polo exterior ata a ventá opaca do apartamento visto dende fóra. Este movemento que modifica a posición relativa de conxuntos inmóbiles soamente é de rigor se expresa algo que está acontecendo, un cambio nun todo que a súa vez pasa por estas modificacións: a muller a están por matar, entrara por vontade propia mais xa non pode agardar auxilio algún, o asasinato é inexorábel (Hitchcock, Frenesí)” (37)

Un mesmo plan(o) ten sempre dúas caras ou referencias ou incidencias sobre dous aspectos ou fíos argumentativos diferentes. Un deles é o de estado de cousas que describe, e segundo cómo sexa o plan(o), aperspectiva, recolle unhas dunha maneira e non outras, doutra maneira. Mais o plan(o) tamén se refire ao Todo, á maneira en que a propia duración, á propia apertura adquire outro posicionamento, varía dende outro ángulo ou noutra posición. Segundo cál sexa esta posición poden expresarse e suxerirse diferentes cousas: como puntos de vista animais, ou de elementos da natureza, facernos ver cómo vería outra persoa, outro grupo, pendurar a acción nun abismo lonxano...

Desta maneira podemos incluso asociar algúns tipos de movementos a estilos dos diferentes cineastas, segundo boten man deles. Por exemplo, Orson Welles parece empregar dous tipos de movementos: unha fuga horizontal lineal nunha sorte de gaiola deitada e estriada, calada, e o outro un trazado circular que opera en altura un picado ou contrapicado. Kurosawa recorre a un espeso trazo vertical que descende de arriba a abaixo pola pantalla mentres dous movementos laterais máis delgados atravesan de dereita a esquerda e de esquerda a dereita. En Hitchcock hai quen destacou o emprego de determinadas formas xeométricas e dinámicas para caracterizar cada un dos seus filmes: as espirais de *Vértigo*, as liñas quebradas e a contraposición branco e negro para *Psicoses*, as coordenadas cartesianas en frecha para *Coa morte nos talóns...* Pero é que incluso en Hitchcock estas relacións se poden apreciar no sentido contrario; é dicir, xa non do movemento do plan(o) con respecto ao Todo, senón do movemento do plan(o) con respecto aos obxectos parciais. Así temos espirais en obxectos parciais como o vértigo do heroe, no circuíto que este traza co seu coche, ou no rizo dos cabelos da heroína.

“Este movemento non é outra cousa que o plan(o), o mediador concreto entre un todo que ten cambios e un

conxunto que ten partes, e que non cesa de converter ao un no outro dacordo as súas dúas caras” (40)

Pois este plan(o) ao que chamamos imaxe movemento; en tanto que corte móbil da duración, coas súa dúas caras. Ás veces este movemento incorpórase a un movemento propio do filme; o dunha muchedumbre, unha bicicleta, un ascensor, no que o propio movemento da cámara simula ser ese movemento. [exemplos ...*E o mundo en marcha* de King Vidor; *O último* de Murnau; *El curso del tiempo* y *Alicia en las ciudades* de Wenders páx. 41]. Outras veces pode ser máis liberador i expresivo precisamente o contrario, que a cámara se libere dese movemento e salga do mesmo para coller un movemento e ángulo propio [Renoir, *Le crime de M. Lange*]. Ao realizar este corte móbil o plan(o) non se contenta con expresar a duración ou variación dun Todo, senón que introduce tamén o cambio nos corpos que reproduce sen deixar de varialos, transformalos en formas, ángulos e distancias. E aquí é onde máis se aprecia a diferencia coa fotografía: o cine non deixa de modificar o molde, a perspectiva, susténtase nesa mesma variación.

Desde este punto de vista entendemos os falsos raccords como unha nova potencia do fóra de campo, como unha expresión máis do aberto ou da irreductibilidade do Todo que sae á luz na imposibilidade que ten para pecharse nunha continua coherencia de plan(o)s-secuencia nun filme (49).

1.3. A montaxe

A través dos raccords, cortes e falsos raccords, xurde a montaxe destes que caracteriza a unidade do filme, a idea do mesmo (afirma por Eisentein). É a operación mediante a que cada filme desprende unha idea do tempo. O que non quere dicir que a montaxe veña ao final da gravación... pode incluso estar xa afectando e operando nos plan(o)s incluso nos cadros. Deleuze distingue 4 estilos de montaxe que definen máis ou menos 4 diferentes escolas: a tendencia orgánica da escola americana, a tendencia dialéctica da escola soviética, a tendencia cuantitativa da escola francesa de preguerra e a intensiva da escola expresionista alemana.

Griffith como representante da escola americana fai mediante a montaxe unha idea orgánica do tempo; alternando partes diferenciadas, introducindo dimensións relativas a personaxes ou situacións nos plan(o)s, empregando accións en principio distantes que converxen. O filme funciona como un organismo de partes diferenciadas que sen embargo se relacionan (por exemplo os primeiros plan(o)s de combatentes alternándose cos plan(o)s do conxunto da batalla, unha redución da escena á escala dun neno como primeiro plan(o) do pequeno asistindo ao drama en *A matanza*, os primeiros plan(o)s estupefactos da moza perseguida polo negro en *O nacemento dunha nación*, tamén o primeiro plan(o) da moza asociado en *Enoch Arden...*).

Recoñecendo o valor de Griffith o cine soviético de Einsentein formula sen embargo dúas obxeccións: as partes diferenciadas do conxunto danse por si mesmas como fenómenos independentes. Hai pobres e ricos, brancos e negros, bos e malos... é preciso entón que cando os representantes destas partes entren en oposición o fagan de forma individual, onde as motivacións colectivas encobren máis ben motivos intimamente persoais. Einsentein quere

amosar as leis intrínsecas que forman o organismo, quere percorrer os procesos mesmos que xeran estes organismos, antes que o que considera unha mera comprensión externa e burguesa do mesmo. Einsestein pensa ter chegado a esta fórmula no seu célebre *O acorazado Potemkin*. Desta maneira relaciona os elementos do filme segundo células de oposición múltiples: cuantitativa (un home – varios homes; un só disparo – varios, un buque – unha flota); cualitativa (as augas – a terra); intensiva (as tebras – a luz); dinámica (movemento ascendente – descendente, ou ben esquerda – dereita). Así quere expresar o movemento mediante estas imaxes postas en oposición. A imaxe-movemento pasa a ser célula productiva e non simple elemento da montaxe.

Nesta montaxe dialéctica que procura Einsestein o desenvolvemento das partes supoñen algo máis que un simple proceso: hai unha superación no paso dunha parte á outra, unha aspiración a conquistar novas dimensións da imaxe, saltar dunhas potencias a outras, tomar conciencia de novas perspectivas e mesmo alcanzar a conciencia revolucionaria.

Dentro da escola soviética hai varias e diferentes formas de entender a dialéctica. Pudovkin define os instantes dialécticos pola conciencia que determinados personaxes adquiren, e que fai prolongar tanto como pode ata chegar á acción (por exemplo a nai vixiando ao pai que quere roubar as pesas do reloxo, ou en *O fin de San Petersburgo*, a muller que dunha ollada avalía os elementos da situación, o policía, o vaso de té sobre a mesa, a vela fumeante, as botas do marido que chega).

Outro cineasta soviético, Dovjenko desenvolve a dialéctica segundo a idea de relación triádica entre as partes, o conxunto e o todo (63). Vertov critica aos outros tres a exclusión da natureza no movemento dialéctico: para el a propia materia entra nese proceso dialéctico...

O que podería definir a escola francesa é unha sorte de cartesianismo; pois están interesados sobre todo nunha cantidade de movemento e as relacións métricas que permiten definila. O que importa é ampliar e cuantificar esa cantidade de movemento; recurrido tanto a persoas como a animais, cousas, seres animados ou inanimados. Todo entra nunha homoxeneidade (ballet mecaniqué!!) que se pon en funcionamento. A feira de Epstein en *Coeur fidele*, o baile de L'Herbier en *Eldorado*, as farándulas de Grémillon en *Maldone*. “Os títeres, os paseantes, os reflexos dos títeres, as sombras dos paseantes, van a entrar en relacións sutilísimas de reduplicación, alternancia, retorno periódico e reacción en cadea que constitúen o conxunto ao que debe ser atribuído o movemento mecánico”(67). Tratan de levar máis lonxe a síntese dialéctica soviética de home e máquina cara unha sorte de unidade cinética, na que a máquina chega a ter paixóns humanas, pulos incluso de morte moi diferentes dunha simple marioneta animada.

Hai tamén na escola francesa un importante traballo coa luz; sobre todo cos grises que portan unha cantidade de movemento tamén. Entre a luz e a sombra non hai un conflito á maneira do expresionismo alemán ou da dialéctica soviética; senón unha alternancia cinética que xera movemento. En Grémillon a alternancia regular da luz e a sombra, móbil a causa do faro en *Gardiens du phare*, máis tamén a alternancia da cidade diúrna e a cidade nocturna de *Létange Monsieur Víctor*.

A escola do expresionismo alemán traballa o movemento da luz en intensidade, en vez da procura extensiva dos franceses. Do movemento alternativo ou en alternancia ou dialéctico, pasamos agora a unha loita intensa que comprende varias fases. A forza infinita da luz opónse ás tebras como unha forza igualmente infinita sen a cal a propia luz tampouco podería manifestarse. Non hai dualismo nin dialéctica: pois estamos fóra de toda unidade ou totalidade orgánicas. Trátase dunha continua oposición infinita tal como sucedía en Goethe e os románticos: a luz non sería nada sen o opaco que se lle opón e a fai visíbel⁴. Así o claroescuro convértese non só en matriz da montaxe, senón as veces en xerador de puntos absorbentes en profundidade onde rematan as luces da natureza: augas negruzcas e pantanosas, buraco negro nos lavabos do hotel, os subterráneos de *Metrópole* de Lang, sombras ben sumerxidas nas brumas... Trátase da vida non-orgánica das cousas: o espírito inconsciente perdido nas tebras, luz agora opaca na que o brillo da natureza xa non se diferencia da luz artificial. “*En tódolos casos o que se opón ao orgánico non é o mecánico senón o vital como poderosa xerme pregorgánico, común ao animado e o inanimado, unha materia que se alza ata a vida e unha vida que se expande pola materia*” (80).

Así o expresionismo racha tanto coa forma e o funcionalismo orgánico como co sistema de coordenadas mecánico dos franceses, irrompendo como unha forza cinética pura, un impulso vital que se prolonga nunha liña perpetuamente quebrada. Liña gótica ou setentrional, zigzag que arrastra as cousas a un sen fondo onde ela mesma pérdese ou fai remuíños sen forma. Xa non falamos de autómatas, robots, títeres... senón de sonámbulos, zombis, golems, intensidades da vida in-orgánica. Temos *O Gólem* de Wegener, *Frankenstein* e *A moza de Frankenstein* de Whale, *A lexión dos homes sen alma* de Halperin. “*É unha xeometría gótica, que constrúe o espacio en vez de describilo: xa non procede por metrización senón por prolongamento e acumulación*” (81).

Temos exemplos en Lang e en L’Herbier: triángulos afiados, e ángulos oblicuos en vez das curvas e os rectángulos das outras escolas. É a diferenza entre a vida e a morte que tenden a fundirse nos vértices, nun proceso que transforma ambos en algo novo. Proceso de intensificación, tornasol, reverberación, centelleo, destello, halo, fluorescencia, fosforescencia... tal como aparece na creación dos robots de *Metrópole* ou en *A moza de Frankenstein*. Todo isto culmina nun intenso vermello, incluso se seguimos a teoría goethiana das cores. Un vermello vivo, que consuma o finito e in-orgánica da natureza, no seu quebro infinito. E isto atopámolo en Wegener (*O Gólem*), Murnau (*Fausto*, *Nosferatu*)... É o grito, non de horror, tampouco de reconciliación romántica co inorgánico, senón de apertura ante o mesmo, vértice ideal da pirámide que non deixa de intensificarse sen base que permaneza.

Segundo Deleuze ningunha escola é superior á outra, non falamos dun progreso, etc. Cada unha delas presenta unha maneira diferente de relacionarse co Todo, co aberto do Todo, que é o tempo; e o fai mediante unha

⁴ Podemos dicir que a luz expresionista é goethiana, igual que a francesa é newtoniana en grande medida. En relación coa teoría goethiana da cor, destacará no expresionismo alemán a pura relación da luz co branco.

imaxe indirecta do mesmo, unha imaxe movemento que conta con dúas caras: unha vertida cara os conxuntos e as súas partes e outra vertida cara o todo e os seus cambios. O que si significará un cambio cualitativo na concepción da imaxe, será o paso ao que Deleuze chamará imaxe-tempo; na que hai unha relación directa desta imaxe co tempo, xa non indirecta.

1.4. A imaxe-movemento

No século XX dous filósofos tratan de resolver de distinta maneira o gran dualismo da tradición entre o idealismo e o materialismo. Falamos de Husserl e Bergson; para o primeiro a conciencia sempre é conciencia de algo; mais para o segundo a conciencia é algo. Aquí está a diferenza, xusto na cal, o cine será clave. Porque a fenomenoloxía tornarase definitivamente pre-cinematográfica na medida en que non poderá dar conta última do fenómeno do cine. A fenomenoloxía segue ancorada nun suxeito, que certamente, perdeu as esencias fixas, pero agora se refire en último termo ás existencias. Estas son en definitiva poses, posicións, nas que non entra unha imaxe-movemento, unha perspectiva non-referida, unha perspectiva que digamos viole, transgrida esa suposta percepción natural na que se funda a fenomenoloxía, esa actitude orixinaria. Efectivamente, a imaxe cinematográfica en tanto que correlato absoluto da conciencia pon en crise esta concepción, á que dificilmente a fenomenoloxía pode facerlle fronte. Tan só o tenta Merleau-Ponty cun resultado ambiguo.

Tamén ten un resultado ambiguo Bergson, sen embargo a súa concepción da conciencia como algo; toda conciencia é algo, esta maneira de superar o dualismo si que é de feito moito máis acorde co cine e a imaxe cinematográfica que irrompe. Máis incluso do que o propio Bergson admite (iso argumenta Deleuze). A nosa linguaxe distingue substantivos, calidades (adxectivos) e verbos, mais Bergson afirma que en realidade o que existe é un único plan(o) de inmanencia, sen espectadores, soamente luz en movemento, en transformación en variación que dá lugar a diferentes imaxes, sen referirse a nada. Non en van o que pretende Bergson é dar unha nova filosofía que serva de base para unha ciencia contemporánea; acorde coa teoría da relatividade, etc.

A partir pois da imaxe movemento como ese plan(o) de relación entre o todo en variación e as partes en conxuntos... xorden diferentes avatares que problematizan esta concepción para Bergson e que servirán para que Deleuze, nos fale, a pesar dos inconvintes que Bergson pon en principio ao cinema, de tres imaxes diferentes que xorden no seo na imaxe-movemento. Estas tres imaxes serán: a imaxe-percepción, a imaxe-acción, e a imaxe-afección. Cada unha delas é unha maneira que ten o todo de relativizarse unha perspectiva, de destacar un intervalo de si mesmo, é digamos que un anaco de tempo da variación do todo que se dá dende un centro de indeterminación. Efectivamente; existe para o cine a perspectiva. Mais non vai ser a perspectiva que por exemplo propón a fenomenoloxía: unha perspectiva natural, a famosa actitude natural que reivindica Husserl. Non se trata dunha perspectiva fixada no suxeito, senón un suxeito descentrado en si mesmo, arroxado ao baleiro cambiante da variación. A partir de aí debemos entender que as cousas, a materia, tamén é conciencia; ou ben que a conciencia é materia. Vemos

cousas, obxectos, porque eles tamén emiten luz, igual que a nosa materia, o noso corpo... i é ao xuntarse ambos plan(o)s que se dá o fenómeno da conciencia; na interacción do que emiten os obxectos, da súa luz, coa luz que emite o noso corpo, as nosas moléculas. Isto crea diferentes plan(o)s que en certa maneira son os que nos proporciona o cine.

Estariamos entón na imaxe-percepción: percibir non é senón ese anaco, intervalo de tempo no que se amosa de determinada maneira unha parte do todo. Como se amosa? Dinos Bergson: dunha maneira interesada, vemos as cousas segundo os nosos intereses, as nosas posibilidades, intencións. Efectivamente, e aquí di pois algo moi semellante á fenomenoloxía; sen embargo para Bergson esa conciencia non está referida en último termo a unha posición fixa... é movemento en si mesmo, variación do todo, que se dá como conciencia... Incluso poderíamos dicir: que se ve dende o lado do obxecto? Como reflicte o obxecto á luz? I efectivamente, a resposta é que o fai dunha maneira moito máis completa, dando todos os puntos de vista dos que a subxectividade soamente dá unha parte: a interesada, na que se constitúe a percepción.

A imaxe acción referirase máis que ao obxecto ás posibilidades concretas que temos nós, as subxectividades, con eses obxectos. Por eso mentres a percepción vén marcada polo espacio, a acción vén marcada polo tempo.

Por último, está a imaxe-afección, que é un intermedio entre ambas. É o intervalo do intervalo. Trátase do que se atopa entre a subxectividade que percibe e a que actúa, todas esas sensacións, pulos, tendencias que nos empurran alén das percepcións sen chegar aínda ás accións. Estas van a ser ben interesantes no cinema e directores como Buñuel xogarán enteiramente con elas.

Podemos dicir entón que temos 3 tipos de imaxes que se corresponderán en grande medida cos 3 tipos de plan(o)s: imaxe percepción – plan(o) longo; imaxe acción – plan(o) medio; e imaxe afecto – primeiro plan(o).

1.4.1. A imaxe-percepción

Vai ser difícil distinguir entre percepcións obxectivas e subxectivas. Cando o cinema nos está a mostrar o punto de vista dun personaxe e cando un punto de vista sun estado de cousas neutro? As veces hai digamos que recursos que nos sinalan que o que ve é un personaxe: por exemplo, o movemento da cámara dacordo co movemento do personaxe; ou se o personaxe ten mal a vista, a cámara mostra a imaxe borrosa (*Eldorado* de L'Herbier); mais moitas veces ata son estes recursos os que se mesturan, e vemos dende fóra do personaxe cómo a cámara fai para gravalo un movemento similar; ou vemos en imaxe borrosa ao propio personaxe coa visión danada. Ademais, moitas veces o cinema colle perspectivas que algúns denominan semisubxectivas: sen situarse propiamente no punto de vista de ningún personaxe, si que se sitúan preto de el, ou ben o acompañan de cerca (en *Tartufo ou o hipócrita* de Murnau cómo se sigue ao personaxe de costas)... Ou cámaras que se inmiscuen en puntos e vista anónimos, infiltrados entre os personaxes, pero sen chegar a identificarse con ningún.

Algúns directores propoñen ao cinema como a maneira de chegar a unha percepción obxectiva da natureza, na que o punto de vista desaparece, e xorde, moitas veces, o pobo, que contempla a súa verdadeira natureza, en si, por iso a cotío ligado á escola soviética. Eisestein, Gremillon... ven na percepción da natureza e sobre todo do mar, o lugar onde repousa o verdadeiro humano emancipado, o que en termos de Marx ten cortado o cordón umbilical que o ligaba á terra, o que se ten que desenvolver nun medio hostil, e así perfeccionar a súa técnica. O mar, como estado líquido que tamén apoia a escola francesa sería ese contínuum de materia-fluxo, onde doadamente podemos extraer a mobilidade do movemento mesmo, distinguir o movemento da cousa movida. Na terra todo movemento está entre dous puntos, mentres que na auga é o punto o que está entre dous ou máis movementos...

Mais será a través do soviético Vertov (de 2ª xeración) que se lle trate de dar unha volta máis de torca á imaxe-percepción, unha nova condición de obxectividade sobre as cousas. Trátase da imaxe que volve á materia, á terra, mais rexeitando xa a percepción normal, humana da mesma, a percepción digamos que molar; por unha percepción molecular. Entón as relacións danse tamén entre puntos, mais estes están separados, alonxados por abismos, conéctanse aleatoriamente, dous puntos calquera do universo. É o paso da imaxe percepción líquida á gaseosa, na que Vertov sepárase por exemplo de Einsestein e do lirismo francés. Amósase a potencia da materia bruta, a percepción pura, a remisión de cada gran, de cada partícula multidireccionalmente en conexión con calquera outro gran ou partícula do universo. Visión dun ollo non-humano, un ollo que se atoparía nas cousas mesmas, no seu interior, reconstruíndo, configurando a universal variación do Todo, a universal interacción, "*o que Cezanne chamaba o mundo anterior ao home*, "*alba de nós mesmos*", "*caos irisado*", "*virxindade do mundo*" (122) e que Deleuze tamén relaciona co puntillismo da pintura de Seraut.

[O problema nesta evolución da imaxe-percepción é: a que tipo de comunidade apela, este punto de vista? Nos primeiros casos de Einsestein e Gremillon parece apelar á emancipación do traballador que sobrevive no fluctuante, no alleo... O que plantexa Deleuze é que o último Vertov que influiría na escola americana, non pode apelar a unha especie de comunidade das drogas, tipo Castaneda, pero é que non hai outro pobo, outra comunidade que lle faga xustiza...]

1.4.2. A imaxe-afección

A imaxe-afecto é o primeiro plan(o) e o primeiro plan(o) non é outra cousa que o rostro. Rostro ou primeiro plan(o) en tanto que superficie de recepción i emisión de información, do que está acontecendo alén dese primeiro plan(o), no que nos rodea. No rostro están acumulados, aprisionados pequenos movementos (micromovementos) que nos informan acerca do noso estado xeral, do que nos acontece, etc. Son rasgos de rostreidad que conteñen unha potencia da nosa tendencia, do noso desexo, do noso amor-odio, de todo canto nos está acontecendo por dentro i está a punto de estoupar, de saír, de provocar... outra cousa. É o que Deleuze chama rostro intensivo, que vén caracterizado por unha serie intensiva de acumulación ou gradación ata chegar

a un salto cualitativo que o fai cambiar de calidade, a ese rostro. Mais hai outro tipo de imaxe afecto, caracterizada por outro tipo de rostro. Trátase do rostro reflexivo, caracterizado pola quietude, a inmovilidade, imperturbabilidade, inmutabilidade. É un rostro que dá qué pensar, mais non polos rasgos que o afectan e o marcan, senón polas asociacións que os espectadores facemos cara o mesmo, cara a súa interioridade, cara o seu pensamento. Un rostro impasíbel contemplando a chegada da morte, branco como un coitelo, onde nós miramos e vemos todo aquilo que poidamos relacionar con elo, que se nos estea a pasar pola cabeza a nós. Este rostro reflexivo caracterizado polo contorno cara dentro (en vez de polos rasgos) é unidade reflexante, admiración ou asombro, expresión dun conxunto de calidades en vez de potencialidades ou tendencias.

“Ata qué punto se vai pasar dun extremo ao outro nunha secuencia relativamente breve, isto o amosa a Lulú de Pabst: primeiro os dous rostros, o de Jack e o de Lulú están relaxados, sorrintes, soñadores, wonderingly; despois o rostro de Jack, por enribado hombro de Lulú, ve o coitelo i entra nunha serie de terror ascendente (“o medo vólvese paroxismo... as súas pupilas medran amplamente... o home cae no terror...”); por último o rostro de Jack disténdese, Jack acepta o seu destino e reflexa agora a morte como calidade común a súa máscara de asasino. Á disponibilidad da vítima e á chamada irresistible do instrumento (“o coitelo blade gleams...”)” (136).

En grande medida Griffith e Eisentein representan estes dous polos da imaxe-afecto, empregando máis a cotío a imaxe do rostro reflexivo Griffith e a do rostro intensivo Eisestein [os mariñeiros que se volven revolucionarios, o deus explotador...]. I esto é de feito algo do que lle acusa Eisestein a Griffith: que o seu primeiro plan(o) é unicamente subxectivo, que incumbe soamente ás condicións de visión do espectador, que permanece separado do filme e ten soamente un papel asociativo ou anticipador. Sen embargo, aínda que si que é algo predominante esta tendencia, non está totalmente separada nestes directores. Atoparemos en Griffith tamén plan(o)s de rostros intensivos (a tristeza e o medo crescendo en *Corazóns do mundo* ou *A culpa allea*; varios rostros puntuando o conxunto da batalla en *O nacemento dunha nación*) como en Eisestein plan(o)s de rostros reflexivos (a zarina Anastasia ao presentí-la morte; Alexandre Nevski heroe pensativo por excelencia).

Se vamos ao que caracteriza á imaxe afecto respecto ao resto do filme, Epstein dinos que a imaxe-afecto non é unha parte extraído do conxunto, á que lle falte ese conxunto, non ten unha lectura psiqueanalítica ou lingüística neste senso; pola contra, a imaxe-afecto produciría unha desterritorialización sobre a imaxe xa desterritorializada que é a do cinema. En efecto, alén das coordenadas espacio-temporais nas que poderíamos insertala, a imaxe-afecto remite a outro nivel de comprensión do filme, lévanos directamente a unha entidade ou sentimento-cousa: *“ese rostro dun covarde fuxindo en canto o vemos en primeiro plan(o) vemos a covardía en persoa”* (142), noutra orde de dimensións. *“En todos estes casos o primeiro plan(o) conserva o mesmo poder*

de arrancar a imaxe ás coordenadas espacio-temporais para facer xurdir o afecto puro en tanto que expresado” (143).

Por último podemos dicir que é Bergman quen leva a imaxe-afecto do rostro ao seu límite expresivo, ao deixala suspensa no baleiro; o rostro é todo menos individuación, socialización, comunicación. Di Bergman: “O noso traballo comeza co rostro humano (...). A posibilidade de achegarse ao rostro humano é a orixinalidade primeira e calidade distintiva do cinema” (147) (Bergman en *Caiers du cinema*, 1959). Desnudez do rostro máis grande que a dos corpos, inhumanidade máis grande que a animal, o veso testemuña a desnudez do rostro e inspira os micromovementsos que acumula todo o corpo. “En Os comulgantes mentres o pastor le a carta, a muller en primeiro plan di as súas frases sen escribilas, en Sonata de outono o texto da carta repártese entre aquela que a escribe, o seu marido que vai sabendo o que contén e a destinataria que aínda non a recibiu”. Desta maneira Bergman consegue, “os rostros converxen, toman uns dos outros os seus recordos e tenden a confundirse. En Persoa é inútil preguntarse se se trata de dúas persoas que se semellaban dende antes, ou que se poñen a parecerse, ou pola contra dunha soa persoa desdoblándose” (147).

No límite esa imaxe afecto pode resultar un simple signo do medo intensivo ou levar os rostros ao emborramento impasíbel na nada. Mais entre unha e a outra cousa o primeiro plan(o) como composto de desexo e asombro é o que ou ben dá vida ou ben desvía aos rostros cara o aberto e cara o vivo.

1.4.2.1. Calidades, potencias e espacios da imaxe-afección

É o rostro, a imaxe-afecto o que expresa o conxunto de calidades potencias nas súas conexións virtuais, trátase da entidade complexa na que diferentes puntos conéctanse a un nivel non real, non espacio-temporal, recolle o que Blanchot chama o “in-fectuábel” do acontecemento, aquilo que nunca se chega a actualizar no mesmo, mais que é expresado na súa parte eterna, segundo o eixo que Deleuze tamén denomina do *Aión*. Aí é onde atopamos “o brillante, o afiado, o terror, o enternecemento...” que nunca chega a ser propiamente o atopado na imaxe-acción en tanto que modificación, constatación dun estado de cousas, da súa actualización⁵.

Entre a expresividade desexante e branda do rostro e a súa expresividade inmutábel e reflexante da admiración... hai no rostro un sen fin de variacións, de pequenos desvíos, viraxes que van dunha a outra afección i entre as cales se xoga a verdadeira potencia do mesmo: que o rostro non caia

⁵ pregunta: non é acaso (non pode ser...) a imaxe-afecto a anticipación de esa tendencia ao afora que terá a continuación a imaxe tempo como xeito de consumir, esgotar, contraefectuar... o sentido do filme, do plan(o)? Non é precisamente sobre esa in-fectuabilidade sobre a que se inscribe a contra-efectuación? De feito Deleuze nos di que a imaxe afecto, o rostro, non remite, contra o que se puidera pensar, a unha individuación. Pola contra remite antes a un conxunto de singularidades intensivas que acontecen (fulguran) nesa entidade complexa que forman como afecto; diferenciándose por elo tamén do outro polo da individuación, que sería unha nada. “Son como puntos de fusión, de ebullición, de condensación, de coagulación, etc.” (152).

no baleiro, aquilo que borraría tódolos rostros e faría que ningún se reflexase xa no seu seo; un rostro morto, fixo, indiferenciado...

“Extraer a Paixón do proceso, extraer do acontecemento esa parte inesgotábel e fulgurante que desborda a súa propia actualización, “o acabamento nunca el mesmo acabado”. O afecto é como o expresado do estado de cousas, mais este expresado non remite ao estado de cousas, non remite máis que aos rostros que o expresan e que, compóndose ou separándose, danlle unha materia propia vivinte. Composto de primeiros plan(o)s curtos o filme tomou sobre si esa parte do acontecemento que non se deixa actualizar nun medio determinado” (157).

E non soamente o rostro en primeiro plan(o) pode exercer como imaxe-afecto; as veces, primeiros plan(o)s doutras cousas (brillos, texturas...) ou plan(o)s medios aos que se lles saca a perspectiva, se lles corta, se lles instaure sobre unha planitude bidimensional... estes poden funcionar e funcionan como imaxes afectos. Dreyer será exemplo paradigmático disto.

Pero incluso, a posibilidade de obter unha imaxe afección a través dun espacio calquera é tal que pode superar, segundo Deleuze, en interese, en efectución e propagación do afecto, máis que o propio rostro. Trátase da filmación do espacio calquera como pura posibilidade, virtualidade dos estados de cousas. Alén da distinción demasiado simple entre primeiro plan(o), plan(o) medio e plan(o) conxunto o espacio calquera fainos entrar *“nun sistema de emocións moito máis sutil e diferenciado, menos doado de identificar, capaz de inducir afectos non humanos” (161)*. Este sería o elemento xenético da imaxe-afección alén do seu elemento bipolar que viramos no rostro como rostro desexante/reflexante. Este elemento é unha imaxe na que unha situación, un espacio como pode ser a chuvia, ou un campo de trigo... vólvense afectivos, vólvense afectos; é dicir, amosan unha calidade do seu acontecer (o campo de trigo vólvese ilimitado: *“inmensidade amarela resplandecente”*⁶; ou a chuvia silenciosa, continua, escorréndose de folla en folla, unha gota solitaria e vacilante camiña sobre o cristal...⁷). son calidades dos estados de cousas, potencias que non remiten aos mesmos en tanto que estados de cousas, senón en tanto aos afectos que espertan, promoven, inducen, nos que podemos entrar.

Mais, como se constrúe ou se logra ese “efecto” do espacio calquera? Por exemplo: o expresionismo (podemos velo claramente en *Nosferatu*) o logra mediante sombras, que fan que as cousas e os personaxes se prolonguen cara unha sorte de abismo sen fin, ou cara unha nova claridade na que reaparecen; pero que en todo caso quebranta a relación ordinaria das cousas cara un novo xogo virtual, de potencias, de posibilidades... Outra alternativa, a abstracción lírica xoga co elemento branco rompendo cao tradición gótica expresionista do filme de terror. O espírito no se amosa como no expresionismo como froito dun combate, dunha victoria ou derrota entre luces e sombras na súa oposición ata

⁶ En *Le journal d'un curé de campagne*, Bresson

⁷ En *Chuvia* de Ivens.

o infinito; senón que se basea nunha alternativa; nun “ou ben...”⁸. O resultado na abstracción lírica é unha alternancia de termos en lugar dunha oposición; unha opción do espírito en lugar dunha loita ou un combate. Son exemplos de alternancia no lirismo abstracto: *Le journal d'un curé de campagne* ou *Lancelot du Lac* de Bresson (alternancias rítmicas), *Días de ira* e *A palabra* de Dreyer, *Capricho integral* e *A Venus rubia* de Stenberg. En ningún dos casos a solución está en ningunha das alternativas, senón no modo no que se escolle segundo se sabe ou non a condición da alternativa⁹. A través desta conciencia da alternativa e da elección o espazo ábrese á potencia espiritual do luminoso.

Hai un terceiro procedemento do espazo calquera: a imaxe-cor. O seu carácter é absorbente e vén definido pola fórmula de Godard: “non é sangue, é vermello”. “*En oposición á imaxe simplemente matizada, a imaxe-cor non se relaciona con tal ou cal obxecto, senón que absorbe todo o que pode: é a potencia apoderándose de todo o que se pon ao seu alcance, ou a calidade común a obxectos completamente distintos*” (172). Esta capacidade absorbente vai alén dunha sinxela correspondencia entre cor e afecto (tipo verde con esperanza, etc.) senón que involucra aos estados de cousas, aos personaxes mesmos e as situacións. Exemplos deste emprego son Minnelli, Antonioni... Este último expresa especialmente a potencialidade dos espazos baleiros (en *O eclipse* por exemplo) que se ven de súpeto afectados por todo aquilo do acontecemento que non se puido chegar a actualizar, efectuar¹⁰...

Os espazos calquera son espazos baleirados, desconectados, desvinculados das súas referencias (coordenadas) espazo-temporais. Son moitos espazos de posguerra, coas cidades demolidas ou en reconstrución, terreos baldíos, barrios de chabolas, cúmulo de viguetas e de chatarra... Son os lugares que toma o neorrealismo italiano con Rossellini por exemplo: os pantanos ou a fortaleza de *Païsa* ou a fábrica de *Europa 1951*. Mais tamén a *nouvelle vague* francesa por exemplo cos apartamentos sen terminar de Godard. Porque o espazo desconectado sae se acaso con máis forza das coordenadas espazo-temporais do que o fai o rostro afectado: porque amosa precisamente o estado de cousas en relación co que non pode chegar a actualizar, co in-efectuábel do acontecemento. Ben porque o acontecemento tarda ou se demora; ben porque chega demasiado rápido.

1.4.3. A imaxe-pulsión

Dáse nos mundos orixenarios que son a un tempo comezo radical e fin absoluto: son lugares onde as pulsións operan sobre os actores que se comportan case como bestas, sen chegar a ser humanos. Non se chega a acción, pero tampouco se queda no afecto. Pobóase un mundo orixenario onde

⁸ Esta alternativa pode presentarse baixo unha forma estética ou pasional (Stenberg), ética (Dreyer) ou relixiosa (Bresson) ou incluso xogar entre estas diferentes formas.

⁹ Isto Deleuze o relaciona coa filosofía que vai de Pascal a Kierkegaard (166-168).

¹⁰ “*Hai aquí á vez unha semellanza e unha oposición con respecto a Bergman: Bergman sobrepasaba a imaxe-acción cara a instancia afectiva do primeiro plan(o) ou do rostro, que el confrontaba co baleiro. Pero, en Antonioni, o rostro desaparece ao mesmo tempo que o personaxe e a acción, e a instancia afectiva é a do espazo calquera levado, a súa vez, ata o baleiro*” (174).

as cousas acontecen, onde o acontecemento, ten un outro senso, un senso inusual. “*A pulsión non é outra cousa: é a enerxía que se apodera de anacos no mundo orixinario*” (180). Este senso inusual son os intereses fragmentados, unha partición e unha desorganización das persoas e os seus comportamentos que desbordan cara uns actos primordiais, instintivos... Xunto a Buñuel temos ao director Stroheim, ambos caracterizan o estilo do naturalismo onde se dá propiamente a imaxe-pulsión.

Estes autores crean mundos orixinarios localizados máis ou menos, en relación co mundo histórico e xeográfico, co que manteñen sempre unha relación, son unha derivación do mesmo, hai unha dependencia, unha contrastación. En Stroheim: a cima da montaña en *Blind husbands*, a cabana da meiga en *Esposas frívolas*, o palacio de *A raíña de Kelly*, a ciénaga do episodio africano do mesmo filme, o deserto ao final de *Avaricia*. En Buñuel: a xungla de estudos en *La muerte de este jardín*, o salón de *El ángel exterminador*, o deserto con columnas de *Simón del desierto*, a rocalla de *L’age d’òr*.

En xeral o que destaca Deleuze do naturalismo é terse aproximado tan ben a imaxe-tempo (185): porque no mundo orixinario, a través das pulsións accedemos a un desenvolvemento do acontecemento cun tempo propio. O mundo orixinario que crea o naturalismo é comezo e fin do tempo, e a partir do mesmo é como obtemos o tempo dos medios derivados que se suceden dese mundo orixinario. Sen embargo, acusa Deleuze: “*o que lle impedía alcanzar o tempo por si mesmo, como forma pura, era a obriga de mantelo subordinado ás coordenadas naturalistas, de facelo depender da pulsión*” (185). En efecto, o naturalismo danos unha imaxe propia do tempo mais exclusivamente a través da pulsión, o que remite sempre a instancias negativas e destructoras da mesma (degradación, desgaste, merma...) ou como moito a remite a un soño ou esquecemento do acontecido por parte dos personaxes como se non tivera pasado nada, como en *Susana, carne y demonio* de Buñuel. Morte e pulsión de morte en definitiva, que articula o naturalismo e mesmo satura os seus personaxes: de pobres a ricos, homes de ben santos varóns.

Mais Buñuel vai as veces un pouco máis alá deste peche do mundo orixinario na pulsión a través da repetición que permite saír do círculo pechado do impulso de morte. Unha repetición salvadora, liberadora, como a que fai saír aos convidados do salón de *El ángel exterminador*¹¹. Recomezar unha acción dende outro punto, que pode facer de Buñuel, segundo Deleuze un primeiro director que trata xa cunha imaxe directa do tempo, sen mediatizar por unha concepción pechada da pulsión. Aínda que iso si, remata Deleuze, isto o fai Buñuel sen saír nunca do naturalismo.

1.4.4. A imaxe-acción

Vai ser a fórmula coa que triunfará e se fará universal o cine americano. A imaxe-acción vén caracterizada por unha causa-efecto que si está incardinada nos estados de cousas. A acción encádrase neles, i enténdese a partires deles. Os personaxes tamén son definidos, e claros, sexan individuais ou colectivos. A partires de aí hai unha serie de forzas que se atopan e reaccionan entre elas

¹¹ Isto tamén o relaciona Deleuze coa repetición liberadora en Kierkegaard.

formando a acción: resultado do encontro co medio, cos outros, consigo mesma. A acción explícase a partir da situación (complexa) da que se xera e dá lugar a unha nova situación, que por tanto acota polos dous extremos á mesma. SAS (situación-acción-situación) é a fórmula da imaxe-acción i en xeral a chamada Gran Forma do cine americano. Xa non se apela ás forzas das tebras, das sombras, do destino, da natureza humana... como se facía no expresionismo ou no naturalismo. A transformación da situación, o devir do filme, que tamén o hai, vén marcado polas condicións mesmas nas que se dá. Trátase basicamente de realismo (americano).

*“Non expresa unha sorte do afecto ou un destino das pulsións, senón unha patoloxía do medio e un trastorno do comportamento. É herdeira dunha tradición literaria deslumbrante, de Fitzgerald ou de Jack London :”*Beber era un dos modos de existencia que eu levaba, un hábito dos homes entre os que vivía...”. *A degradación caracteriza ao home que frecuente medios sen lei, falso unanimismo ou falsa comunidade (...) conductas falsamente integradas (...). É o mundo dos bares en Días sin huella de Wilder, o mundo do billar en O buscavidas, de Rosen, e sobre todo o mundo criminal ligado á prohibición que vai a constituír o gran xénero do cine negro”* (208).

Catro grandes xéneros atópanse dentro deste cine americano: documental, cine psicosocial, cine negro e western. Respecto ao western está tamén solidamente asentado nesta estrutura da imaxe-acción segundo a Gran Forma: S-A-S'. Aquí gran parte da tarefa do western será a de reformular ese tránsito que hai entre as dúas situacións: a inicial e a final. Que se gaña? Que se transforma? Que e como se restablece a orde? Efectivamente hai un restablecemento da orde, levada a cabo, moitas veces por un heroe; sen embargo esa orde restablecida non é a mesma que estaba ao principio; atopámonos máis ben cunha nova orde que fai que o western adquira unha formulación ética máis que épica. O heroe colma a desviación que a situación inicial introduce no filme, e para a que pouco a pouco vaise facendo digamos que maduro, vai estando á altura... Daranos entón un novo exemplo; unha nova maneira de comprender a sociedade que se está a formar e apela normalmente á nova sociedade americana e industrial que se está a formar.

Neste senso o realismo americano vai a desenvolver unha visión monumental da historia¹² baseada no físico e no humano, tanto no medio natural como arquitectónico. Neste senso, a través dos grandes monumentos caracterízanse en paralelo a formación de grandes civilizacións, aínda distantes no tempo nas que se contraponen grandes nacións decadentes e enfermas a novas nacións sas que recollen xa a idea do soño americano. É por exemplo a maneira en que americanos como Griffith ou De Mille en filmes como Intolerancia ou Os dez mandamentos retraten as civilizacións de Babilonia e Roma respectivamente fronte aos cristiás novos e reorganizados. Este aspecto será criticado por Eisestein que reclama unha verdadeira manifestación i expresión do pobo no filme, sen limitar as súas accións e

¹² Aquí Deleuze fai alusión á clasificación que fai Nietzsche dos tres diferentes tipos de historiografías: “monumental”, “anticuaria” e “crítica” nas súas *Consideracións intempestivas*.

motivos a meros representantes casuais, que en duelos ou afrontas excepcionais preténdese que expresen todo un pobo. O que Eisestein esixirá será someter a construción monumental a unha construción “dialéctica”.

Mais a imaxe-acción tan desenvolta polo cine americano tamén permitirá que se dea no seu seo unha concepción anticuaria da historia. Esta perspectiva é a que retén da historia soamente os efectos tomados en si: guerras e enfrontamentos, combates de gladiadores, guerras de carros, torneos de cabalería... Constitúese propiamente a través da descrición minuciosa destes feitos: vastas colgadas, vestimentas, adornos, máquinas, armas ou ferramentas, xoias, obxectos privados. Aquí hai filmes como *Sansón e Dalila*, *Terra de faraóns...*

Mais aínda tratando continuamente estas dúas perspectivas da historia, os filmes americanos non deixaron de imporse case universalmente como maneira de narrar a historia dos pobos, e o que é máis admirábel, como maneira de darlle ao pobo unha ilusión positiva, un xuízo crítico incluso, unha perspectiva ética non exenta de compaixón e que anuncia sempre a nova civilización en marcha.

[A imaxe-acción recorre a unha sorte de *pegada*, que vai do interior do actor ao exterior da escena e que une o par emoción-obxecto; facendo así o signo que na imaxe-acción equivale á pulsión e o fetiche, o afecto e o rostro nas outras imaxes].

1.4.4.1. A pequena forma

Como alternativa á SAS' ou gran forma, xorde a pequena forma coa estrutura: ASA'; é dicir: acción – situación – nova acción. Con respecto á gran forma esta pequena forma é elíptica en vez de espirálica, por acontecementos en vez de estrutural i é cómica en vez de ética (aínda que sexa unha comedia non cómica senón tamén dramática). Son exemplos paradigmáticos destes filmes *Unha muller de París* de Charles Chaplin (obra da que é autor sen ser actor) i en xeral toda a obra de Lubitsch.

A forma parte dunha acción (ou un equivalente de acción; un simple xesto) que desencadea, ou infire, deixa ver, cada vez máis, unha nova situación. A situación vén marcada entón por un índice que lle provoca a acción. Agora ben, este índice pode presentarse de diferentes xeitos.

Pode presentarse en primeiro lugar como falta: posto que a situación non se dá por si mesma senón a través de algo allea á mesma, hai algo extra do que en principio carecería esa situación, e que é o que aporta a acción, e que como tal non está presente na situación mesma ou precisamente é o ausente que nós como espectadores engadimos. Por exemplo: en *Unha muller para dous* (Lubitsch) a protagonista reclama con naturalidade o dereito a vivir con dous amantes; un deles a visita unha noite de esmoquin mentres o outro o ve saír de madrugada así vestido. Pois ben: sen amosar propiamente a acción dos amantes infírese unha nova situación porque o amante observador (e nós tamén) sabe(mos) que non de calquera maneira sae un home así vestido a esas horas da casa dunha muller... Falamos neste senso de eclipse, que é o procedemento da pequena forma porque o que xera propiamente a situación é acción como tal, acción como acción, logo acción non como estado de cousas

que podamos constatar, filmar, senón precisamente o contrario: acción que se desvela, que se constata nun novo estado de cousas¹³.

O índice elíptico pode vir dado tamén pola equivocidade: na medida en que unha sutil diferenza na acción, no xesto... leva a dúas situacións completamente diferentes, completamente lonxanas (por exemplo: un home cun coitelo preto dun cadáver, é que acaba de matar á vítima ou soamente está retirando o coitelo?).

Podería semellar que a pequena forma reacciona ante a falta de presuposto. O propio Chaplin ironiza sobre *Unha muller de París* dicindo que se empregou as luces sobre o rostro non máis que para avisar a chegada do tren é porque non tiñan máis cartos... E isto non deixa de ser algo certo; con todo:

“Chamala pequena forma é en si inadecuado, e soamente o facemos para opor as dúas fórmulas da imaxe-acción: SAS’ e ASA’, é dicir, o gran organismo unívoco que engloba aos órganos e ás funcións, ou ben, pola contra, as accións e os órganos que se compoñen pouco a pouco nunha organización equívoca” (230).

Porque se a gran forma partía de situacións dende as cales nos facía ver o influxo destas nos individuos, nos comportamentos, nas accións concretas... a pequena forma fai ao contrario: dende o detalle da acción e o comportamento, dende os seus pequenos índices invoca ou induce novas situacións marcadas por estes; accións transitorias, en grande medida inconsistentes en si mesmas, abertas a acción que as orixina por unha banda e á que as resolverá pola outra¹⁴.

1.5. A crise da imaxe-acción

Podemos considerar a imaxe-afección o nivel 1 da imaxe referido ás cousas e as súas calidades. O nivel 2 sería o da imaxe-acción, referido aos movementos das cousas, ás súas interaccións, duelos, oposicións... Sen embargo nin un nin o outro nivel colman un terceiro onde se situaría propiamente e sobre todo a relación como categoría lóxica. É o nivel do sentido e do pensamento directamente, da significación ou a lei en si mesma. Segundo Deleuze, se no burlesco Langdon expresa o nivel 1, Laurel e Hardy o dous, son os irmáns Marx quen introducen e crean o nivel 3 no burlesco:

“Os tres irmáns están repartidos de tal xeito que Harpo e Chico están case sempre xuntos, e Groucho xorde pola súa banda para entrar nunha sorte de alianza cos outros dous. Tomado no conxunto indisolúbel dos 3, Harpo é o 1, o representante dos afectos celestiais, mais tamén

¹³ Hai exemplos máis sinxelos sen razoamentos como en Chaplin (*Unha muller de París*) a célebre chegada do tren que non se amosa en si mesma como acción, senón coas luces que iluminan o rostro da muller que o agarda.

¹⁴ Un grande exemplo, quizais o máis elaborado respecto á influencia e capacidade que aínda teñen os índices na situación que se xera na pequena forma, é o filme policiaco de Lang *Alén da dúbida*. Debe quedar claro en qué medida isto se contrapón a estrutura da gran forma na que a gran espiral orgánica da situación coa súa desviación propicia a acción do heroe que se pon a súa altura, e que dalgunha maneira non existe senón para resolvela.

das pulsións infernais, voracidade, sexualidade, destrucción. Chico é 2, o que se fai cargo da acción, da iniciativa, do duelo co medio, da estratexia so esforzo e da resistencia. Harpo agocha no seu inmenso impermeábel os obxectos máis dispares, pezas e anacos que poden servir para unha acción calquera; mais el mesmo non fai deles máis que un emprego afectivo e fetichista, i é Chico o que os converte en medios para cumprir a acción organizada. Groucho é por último o 3, o home das interpretacións, os actos simbólicos e as relacións abstractas. Sen embargo, cada un dos tres pertence igualmente á terceidade que xuntos compoñen. Harpo e Chico teñen unha relación tal que Chico lanza unha verba a Harpo, quen debe proporcionarlle o obxecto correspondente, nunha serie que se desnaturaliza sen cesar (como a serie flash – fish – flesh – flask – flush... en *O conflito dos Marx*); inversamente Harpo propón a Chico o enigma da linguaxe xestual cunha serie de mímicas que Chico debe adiviñar unha e outra vez para extraer delas unha proposición¹⁵. Mais Groucho leva o arte da interpretación ao seu último grao pois el é o mestre do razoamento, dos argumentos e siloxismos que van a atopar no sensentido unha expresión pura: “ou este home está morto, ou é que o meu reloxo se parou” (di tomando o pulso a Harpo en *Un día nas carreiras*)”¹⁶.

Tamén foi a tarefa de Hitchcock a introducción da imaxe mental no cinema. Pois como el mesmo argumenta, do que se trata non é de filmar a acción nin a quen a fai, senón as relacións nas que se atrapa. En Hitchcock estamos sempre ante unha interpretación, sexa no tipo de imaxe que sexa: as percepcións, os afectos, as accións... son interpretábeis. Por iso non lle fai falla amosar fóra de campo, porque a propia imaxe está cargada xa de algo que non acontece na mesma: as relacións; terceiro nivel. En *Crime perfecto*, todo o filme non é senón un continuo razoamento ao que non podemos deixar de prestar atención. En *A sogra* bástalle cun só plan(o) porque as imaxes non son senón derivados dun mesmo razoamento. Así, a constante referencia de Hitchcock non ao teatro nin á pintura; senón ao tecido. O filme é un tecido relacional por entre o cal pasa a imaxe-acción; por enriba ou por embaixo, mais sen constituír o fundamental da trama.

¹⁵ Efectivamente debería ser o arte da extracción da proposición propiamente o arte da interpretación e do sentido. Non en van Deleuze fala xa dende as súas primeiras obras (*Lóxica do sentido*) do sentido como extra-ser, que se dá propiamente na proposición e que acontece como superficie da mesma. Como vemos, no caso dos irmáns Marx esta relación e operación da creación de sentido exprésase tamén a través de cada un dos personaxes e nas súas diferencias; pois se ben Chico trata de extraer a proposición do que di Harpo, o fai dun modo soamente referencial, digamos que de traducción, de asignación de significado. Mais é Groucho a personaxe do nivel 3: do sentido e sinsentido, da interpretación e o devir.

¹⁶ Pomos esta longa cita porque pensamos que sintetiza moi ben a relación dos diferentes tipos de imaxe vistos en relación coa nova imaxe que agora se insinúa: a imaxe-tempo como expresión directa do pensamento. Neste senso é fantástica a laboura e creatividade dos irmáns Marx.

Fixémonos: en Hitchcock non se comete propiamente un crime sen máis. Sería insuficiente catalogar así os filmes de Hitchcock. Alén diso, os crime que toma das imaxes-acción policíacas entran nunha trama ou tecido de relacións. Os crimes danse a outros personaxes, intercámbianse, dóanse, devólvense... como en *Coa morte nos talóns*, claro exemplo disto. Non está só o asasino e a vítima; sempre hai un terceiro, o que propiamente abre a acción á relación de terceidade; á imaxe mental, a interpretación desa acción fóra de si mesma... [Pois este terceiro nunca será un terceiro accidental senón soporte fundamental da trama do filme].

E para isto, para que todo evoque á relación, ao terceiro nivel, fai falla por parte do director gran mestría no emprego da cámara. Para que obxectos, percepcións, afectos, accións... todo elo evoque á relación, todo sexa interpretábel segundo a trama que está acontecendo, que se está a tecer... para iso, a cámara ten que saber cómo amosar, cándo, qué... Incluso así podemos e debemos entender a oposición de Hitchcock aos Actors Studios esixindo que o actor actúe con máis sinxeleza; porque non leva o peso principal do que acontece, que acontece a un nivel relacional e mental. O peso ao estar na relación, está na cámara e nos seus xogos, nos seus plan(o)s. Como en *A ventá indiscreta*, que sabemos cómo o protagonista mancou a perna non polo que nos diga ou faga o actor, senón mediante o que a cámara amosa, mediante obxectos e afectos: fotos de coches de carreras na súa habitación, máquina de fotos rota...

“Hitchcock é o único cineasta que podía filmar e facernos perceptíbeis os pensamentos dun ou varios personaxes sen auxilio do diálogo” Truffaut, *Le cinema selon Hitchcock*.

A partir de aquí xérase o propio do *suspense*, e unha nova maneira de entender o cinema, na que o público pasa a formar parte do filme. Non en van, é o público quen primeiro coñece e sempre coñece as relacións que están a acontecer, que se están a tecer no filme¹⁷.

“Aquí Hitchcock é n autor tráxico: como sempre sucede no cinema, en Hitchcock o plan(o) ten efectivamente dúas caras, unha volta cara os personaxes, obxectos e accións en movemento, e a outra cara un todo que cambia a medida que o filme vai progresando. Mais en Hitchcock, o todo que cambia é a propia evolucións das relacións, dende o desequilibrio que estas introducen entre os personaxes ata o terríbel equilibrio que conquistan en si mesmas...” (283).

Entón o que nos está a dar Hitchcock é unha perspectiva totalmente nova; pois non soamente é un novo xeito de tratar o encadre e a montaxe; senón que a propia vinculación dese encadre i esa montaxe co todo, tal como viña suposta en toda a imaxe-movemento. Agora xa non hai unha cara volta ao todo que varía sen máis, senón un tratamento propio dese todo, un tratamento (case) directo do mesmo, na seo das imaxes movemento, no seu tecido, observábel na súa mesma superficie, non como un extra abstracto e derivado de montaxe

¹⁷ Deleuze o compara con outro dos seus “pensadores” ingleses preferidos: “Non foi soamente Lewis Carroll, todo o pensamento inglés demostrou que a teoría das relacións era a peza mestra da lóxica e podía ser á vez o máis profundo e o máis entretido” (282).

e encadre, non como unha sorte de estilo ou idea do filme, senón como a trama mesma que a articula. Isto é o que nos fai pensar nun tratamento ou vínculo directo da imaxe co todo, co pensamento, coa terceidade... i é o que pon en crise en definitiva o estatuto da imaxe-movemento.

Hitchcock consuma a imaxe-movemento que ata entón fundamentaba o cinema ao insertala na imaxe-mental ou imaxe-relación. Esta imaxe penetra e transforma todo filme, todo o resto de imaxes, non soamente as encadra. Leva ata o seu límite entón a imaxe-movemento.

Este límite ou consumación da imaxe-movemento vén coincidindo tamén cunha serie de obstáculos ou inconvintes que outros xa lle atopaban. Respecto da gran forma (SAS') non permitía unha descentralización dos feitos, sempre rexidos por unha liña principal que marcaba o desenvolvemento da situación... I en xeral impedía aos autores o seu desexo de cambiar de lugares a filmación, desfacelas la trama, non estar expostos á linealidade do argumento que moitas veces introducía incluso plan(o)s e tempos mortos entre accións non desexados¹⁸. Mais tampouco a pequena forma satisfacía plenamente as condicións que cada vez eran máis patentes no cinema; sobre todo porque cada vez era máis patente que non podíamos xogar libremente cos índices das acción e calcular o seu efecto nas situacións. O propio cinema estaba aberto ao inesperado, á improvisación, ao acontecemento; i en grande medida isto se imposibilitaba na pequena forma que tiña un plan(o) predeterminado dos efectos das accións como índices nas situacións¹⁹.

A isto hai que engadirlle os sucesos sociais, económicos, políticos, morais... que sacudiron a Europa e ao mundo coas guerras mundiais. O soño americano afundía e xunto ao mesmo acontece un ascenso xeral das minorías, diversifícase a produción de imaxes, e basicamente pérdese a confianza na imaxe-acción, no vínculo senostio-motriz que o cinema semellaba reproducir. O realismo americano cae, porque os vínculos situación-acción, acción-reacción, excitación-resposta; en suma os vínculos sensoriomotrices da imaxe acción vólvense dispersos e confusos, non funcionan tan claramente, son cuestionados. Xorde entón o cine norteamericano de posguerra, fóra de Hollywood.

Contra o cinema clásico o cinema independente de posguerra americano traballa: a realidade dispersiva e lacunar, a pululación dos personaxes de débil interferencia, a súa capacidade para converterse en principais e despois de novo en secundarios, os acontecementos como cousas que se pousan nos personaxes sen que lles pertenzan propiamente, a estrañeza ante eles. E sobre todo vaise amosando unha correlación da miseria e das malas condicións sociais e a non-esperanza, que se dá como un vínculo dentro-fóra; interior-exterior, conciencia-sociedade. O poder oculto confúndese cos seus efectos, os seus medios de comunicación de masas, radios, televisións...

¹⁸ A este respecto destaca a observación de Jean Mitry no seu libro *Esthétique et psychologie du cinéma*, Ed. Universitaires, segundo a cal guionistas como Delluc no filme *La fête espagnole* de Germaine Dulac esixen xa unha disolución dos feitos en conxuntos saturados de liñas.

¹⁹ Comolli fala da importancia do directo e da improvisación na grabación cinematográfica; Jean-Louis Comolli "*Le détour par le direct*", *Cahiers du cinéma*. Outros como Marcel L'Herbier destacan tamén a importancia do directo en relación co documental e co xornalístico como unha relación inevitable e fundamental que as formas clásicas non permiten. Véxase Noël Burch, *Marcel L'Herbier*, Seghers.

trátase da denuncia do complot fóra dunha asignación persoal do mesmo, nos propios medios.

Trátase a un tempo de crise da imaxe-acción como de crise do soño americano. Agora ben, pode o cinema contra ese poder mediático que denuncia? Non forma parte el mesmo desa maquinaria? Ante esta presión do tópico, e ante a semiótica da imaxe que EEUU tivera feito co cinema clásico (non podemos falar incluso dunha sorte de nova mitoloxía?) a crise da imaxe-acción supón o derrube de todo isto; razón pola cal, serán os países europeos os que máis doadamente e libremente se adapten a esta crise e mellor respondan a ela. Por este orde vano facendo Italia (1948), Francia (1958), Alemaña (1968).

O neorrealismo italiano (Rossellini, Fellini) incorporará novos espazos calesquera, sen coordenadas, vagabundeo dos personaxes, acontecementos non só insignificantes, senón tamén suxeitos á incertidume das súas conexións e a non-pertence a quen os fai, padece... A *nouvelle vague* francesa (Rohmer, Truffaut, Godard, ...) prosigue tamén cos vagabundeos (París-provincias, provincias-París) agora de personaxes encantadores, conmovedores, rozados tan só polos acontecementos, entre acontecementos pouco concordantes, de escura relación. O importante en todos eles será o intento de superar positivamente a restricción ao tópico, amosar que a imaxe, ademais de parodiar ese tópico, que foi o recurso americano de posguerra, podía dicir algo máis, algo de por si, unha imaxe mental autónoma, como reclama Godard. “*Do conxunto dos tópicos debe brotar unha imaxe... con que política e que consecuencias?*” (298). Para elo, o que se propón dende este cinema europeo, sobre todo dende a *nouvelle vague* é a formación dunha nova imaxe, esa imaxe de terceidade que xa introducira Hitchcock e os irmáns Marx, mais con outros matices. Se Hitchcock empregaba a imaxe mental como o tecido no que se insertaban o resto de imaxes, e nunca pretendía extraela de alí, senón deixala nesa envoltura, o que se propón dende Europa será cada vez máis o rachar con esas relacións e darlle unha nova substancia á imaxe mental, unha substancia e fundamento propio, alén do seu vínculo coas outras tres imaxes.

2. A imaxe-tempo. Descrición e tipos.

2.1. As imaxes ópticas e sonoras puras

Efectivamente; mentres moitos vían o neorrealismo italiano sinxelamente como unha escola temática (social), Bazin, entre outros reclama para este cinema unha serie de criterios formais, estéticos. Basicamente o que se está xogando é a irrupción dunha nova imaxe, imaxe mental independente xa da imaxe acción, trátase dun cinema de vidente, de pensamento, o que xorde. Temos filmes característicos como *Ladrón de bicicletas*, *Alemaña ano cero*, *Stromboli*, *Europa 1951*, *Querereite sempre...*

Esta nova imaxe que xorde, a diferenza da imaxe sensorio-motriz do cinema de acción, é o que Deleuze denomina imaxes ópticas e sonoras. A obxección que se lle pon pode ser obvia: “pero é que sempre o cinema empregou imaxes ópticas e sonoras, que ía empregar senón?”. Mais o que se quere dicir é diferente. O que acontece é que agora as imaxes non nos amosan personaxes reaccionando e interactuando cos fenómenos que lle acontecen. Agora os personaxes pasan a ser máis testemuñas de acontecementos doutra índole que xa non lles pertencen. Porque son acontecementos que os desbordan, e que digamos non suceden nese mesmo plan(o) no que podería dirixirse ao personaxe. As calidades ópticas e sonoras vólvense en si mesma o obxectivo da imaxe, ante as cales, o personaxe é máis ben outro espectador, case, “*máis que actuar, rexistra. Máis que comprometerse nunha acción, abandónase a unha visión*” (13).

Se Hitchcock xa introducía ao espectador no filme, o facía a expensas da imaxe-acción e a imaxe-movemento; conservando o seu estatuto, o facía valer aínda que insertado, intercalado, tecido... no complexo de relacións mentais, interpretativas, significativas, etc. O que agora se propón é unha imaxe mental e significativa, máis con total independencia xa; digamos que emancipada da acción, sen referirse a unha trama, ata tal punto que a noción de personaxe e protagonistas do filme varía, como estamos a ver.

“Osseione, de Visconti, é un filme ao que con todo dereito se considera precursor do neorrealismo; e o primeiro que ao espectador é esa heroína vestida de negro e posuída por unha sensualidade case alucinatoria. Ten máis de visionaria, de sonámbula, que de seductora ou namorada (como posteriormente, a condesa de Senso)” (14)

Por iso, ademais das condicións sinaladas para a crise da imaxe-acción (forma do vagabundo, propagación de tópicos, acontecementos sen protagonistas, i en xeral debilitamento das reaccións sensorio-motores...) hai unha positividade que caracteriza a este novo cinema europeo de posguerra que xorde. A relación entre a realidade e a imaxe xa non é o prolongamento motor senón máis ben unha nova relación onírica, unha emancipación dos sentidos. As puras situacións estéticas (estésicas?) ópticas e sonoras emerxen cun novo significado, unha significatividade que vale por si soa, que pode prescindir dunha trama ou argumento que narrar, non se subordinan á acción. É pola contra a acción e a trama a que se subordina a estas situacións ópticas e sonoras, que padecen, practicamente do mesmo xeito os actores e personaxes do filme como os espectadores “fóra” del.

“Teremos que falar dunha nova raza de signos, os “opsignos” e os “sonsignos”. E un xa non dubida de que estes novos signos remiten a imaxes moi diversas. Trátase unhas veces da banalidade cotiá e outras das circunstancias excepcionais ou das circunstancias-límite. Mais, sobre todo, unhas veces son imaxes subxectivas, recordos de infancia, soños ou fantasías auditivos e visuais onde o personaxe non actúa sen verse actuar, espectador compracente do rol que el mesmo desempeña, ao xeito de Fellini; outras, como en Antonioni, son imaxes obxectivas á maneira dun atestado...” (17).

Mais esta distinción inicial que oscila entre situacións cotiás e situacións límites como resortes das imaxes ópticas e sonoras puras; así como a distinción entre o resorte subxectivo (Fellini) e obxectivo (Antonioni) tenderá a desaparecer. Pois precisamente teríamos que dicir que a imaxe mental consiste na fusión destas diferencias; alí onde non tanto se confunden, senón máis ben non cómpre sequera distinguir unha cousa da outra, pois poden ser intercambiábeis. Segundo Deleuze trátase dunha *“indiscernibilidade entre os polos (obxectivo e subxectivo, real e imaxinario) que non confusión”*. Os opsignos e os sonsignos non deixan de comunicar os polos entre si²⁰.

A maneira de chegar ao adentro é o afora, o obxectivo; e a maneira de chegar ao afora é o adentro, o subxectivo. Godard di: *“Como presentar o adentro? Pois ben, xustamente permanecendo prudentemente afora”*²¹. Algo que o xaponés Ozu iniciou por propia conta, explotando as imaxes de naturezas mortas. As cousas son filmadas ao marxe da súa imaxe-acción como calidades estéticas puras, na forma inmutábel do tempo, en relación directa co mesmo.

Os *sonsignos* e os *opsignos* permiten captar o intolerábel, o insoportábel... alén da nosa reacción ante elo como nervios, violencia, etc. O poderoso, o belo tamén, todo aquilo que desborda a reacción sensoriomotriz, o excesivamente xusto ou inxusto... o extraser que acontece alén das causalidades físicas. Aí é onde entra o espectador, onde se lle fai partícipe. Fixémonos que por moita violencia que se amosase na imaxe-acción, ao remitir sempre esta ao interior dunha trama, ao ter unha función no seo do filme, afogaba sempre a súa apelación directa ao espectador, a súa forza para facerse por si mesma intolerábel e si subsumida no conxunto no que se emprega. A imaxe-tempo sitúanos por isto, obrigatoriamente no nivel do visionario, tanto a actores (personaxes) como a espectadores.

Precisamente o insoportábel e intolerábel do acontecemento, a súa parte inefectuábel, aquela que queda digamos que intacta, pura posibilidade e potencia sen desenvolver... esa é a propia destes “novos” actores e personaxes. Vén máis que fan, algúns o tachan de inactivos, incluso os marxistas os acusan de pasivos, negativos, burgueses, neuróticos, marxinais... É significativo que neorrealismo acudira a actores non-profesionais moitas veces, na procura dos médiums capaces de gardar longos silencios, ou manter conversacións calesquera máis que responder ou continuar un diálogo...

²⁰ Claro exemplo: *Noites brancas* de Visconti.

²¹ *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Belfond, págs. 309, 394-395.

O importante é instalarse nese intolerábel, nese insoportábel (sen espesor) no que consiste verdadeiramente o senso e a significatividade, o mental e o pensamento.

Para isto hai que saír do tópico; lembremos a tese de Bergson: non recibimos unha información sen máis, senón que a seleccionamos e destacamos segundo as nosas preferencias e intereses. Así construímos os tópicos e as funcións coas que estamos acostumados a (sobre)vivir na nosa vida cotiá. Sen embargo é detrás delas, entre elas, tras esas seguridades e tópicos construídos, tras de esas conductas-reaccións aprehendidas e asumidas... tras de todo iso está o baleiro e o abismo que nos asusta, o desorde e o intolerábel do que acontece, a forza bruta e molecular descoñecida. A imaxe óptica e sonora, contra a imaxe-tópico, aparecerá como imaxe completa fronte ao fraccionario interese ao que estamos acostumados; ou outras moitas veces, como estamos acostumados a que o tópico sexa pleno, a tratalo como pleno e completo, a imaxe óptica e sonora procederá por división, facer baleiro, supresión... para reatoparse, paradoxicamente, por outra banda, de novo co enteiro, co todo²².

“Para vencer non basta certamente con parodiar ao tópico, nin tampouco con facerlle buracos e baleiralo. Non basta con perturbar nexos sensoriomotores. Hai que “unir” á imaxe óptica-sonora forzas inmensas que non son as dunha conciencia simplemente intelectual, nin sequera social, senón as dunha profunda intuición vital” (37).

Porque non basta con ter imaxes ópticas e sonoras para que digamos estas sirvan e teñan sentido... para elo tense que abrir estas imaxes en tres posíbeis, aínda que relacionadas direccións: 1. cara o tempo, pois establecen como dicimos unha relación directa co mesmo. 2. facerse lexíbeis en si mesmas: na medida na que inauguran o nivel da visión e o visionario (actor ou espectador) fronte á acción, este logro implica unha lexibilidade, incluso unha pedagogía da imaxe. 3. Entre o obxectivo e o subxectivo, entre o real e o imaxinario, a cámara xa non obedece aos movementos dos personaxes nin das cousas; filma propiamente relacións mentais e de sentido entre o que acontece, unha sorte de conciencia-cámara que xa presentira Hitchcock. Desta maneira, *opsignos* e *sonsignos* non valen en si mesmos como imaxes tempo ou imaxes de pensamento senón na medida na que remiten a *cronosignos*, *lectosignos* e *noosignos*.

2.2. Ruptura da reacción sensoriomotriz

A subordinación do tempo ao movemento na imaxe-movemento tal como a vimos ao principio, esixe a captación dun movemento normal, isto é, un movemento que o espectador identifique, recoñeza, segundo centros de revolución, equilibrio de forzas, gravidade dos móbiles. Sen embargo cando o movemento se fai anormal ou aberrante esta subordinación se troca, e o tempo pasa a un primeiro plan(o) da imaxe, pasa a ser unha referencia por si mesmo (pois xa non a é o movemento que está rarificado).

²² Por aquí volvemos de novo a ver cómo estamos a falar do que dende un principio chamamos relación directa co todo, que será (ou é) o tempo.

“O que o movemento aberrante revela é o tempo como todo, como “apertura infinita” como anterioridade sobre todo movemento normal definido pola motricidade: cómpre que o tempo sexa anterior ao desenvolvemento regulado de toda acción, que haxa “un nacemento do mundo que non estea ligado perfectamente á experiencia da nosa motricidade e que o máis remoto da imaxe estea separado de todo movemento dos corpos”²³. Se o movemento normal subordina ao tempo, do que nos dá unha representación indirecta, o movemento aberrante dá fe dunha anterioridade do tempo que el nos presenta directamente, dende o fondo da desproporción das escalas, da disipación dos centros, do falso-raccord das propias imaxes” (59).

E Deleuze compara esta transición do cinema clásico ao moderno coa transición que sofre a filosofía, o pensamento ou a metafísica a través de Kant. O intento de salvar as aparencias, que no cinema sería ese intento de xustificar ou agochar – lexitimar o movemento aberrante, vólvese en condición de posibilidade despois de Kant; isto é, no cinema moderno.

“Precisábase todo o cinema moderno para ler todo o cinema como feito xa de movementos aberrantes e de falsos-raccords. A imaxe-tempo directa é a pantasma que sempre acosou ao cinema, mais se precisaba o cinema moderno para darlle un corpo a esa pantasma. Esta imaxe é virtual, opostamente á actualidade da imaxe-movemento. Non obstante que o virtual se opoña ao actual non significa que se opoña ao real, ao contrario. Ata poderase dicir que a imaxe-tempo supón a montaxe tanto como o facía a representación indirecta. Mais a montaxe cambiou de sentido, cobra unha nova función: en lugar de recaer sobre as imaxes-movemento, das que desprende unha imaxe indirecta do tempo, recae sobre a imaxe-tempo desprendendo de ela as relacións de tempo das que o movemento aberrante non fai máis que depender. Segundo un termo de Lapoujade, a montaxe volveuse “mostraxe” (64).

2.3. As imaxes-soño

Se a imaxe percepción nos involucra directamente nunha acción que suxería (vemos unha cadeira para sentarnos, a vaca percibe a herba para comela...) as imaxes ópticas e sonoras puras diciamos que rompían con estes vínculos funcionais aos que estamos acostumados. Agora ben, que tipo de percepción facemos delas? Aonde nos levan se non son ao seu uso-función orgánica? Certamente, como veremos estas imaxes remiten máis ben que a un uso ou actualización da súa función, a unha virtualidade, ao subxectivo, ao imaxinario, á narración, ao mental... Proporcionan precisamente esa ponte entre o real e o virtual, prescindindo do acto ou do actual. O vermello (non ten porqué ser do sangue pode ser... dun vestido, en tanto que imaxe óptica) pódemos evocar

²³ Jean-Louis Schefer, *L'home ordinaire du cinéma*, Cahiers du cinéma-Gallimard.

intensidade, emoción, pánico... en vez do que percibiríamos como imaxe-percepción: ir a poñelo.

A imaxe óptica e sonora rompe o vínculo sensoriomotriz e non se encadea co movemento; encadéase co virtual e habilita un novo espacio, unha nova rexión ou territorio de pensamento, onde entra o tempo. Territorio que mora a subxectividade, no que soamente se pode instalar a subxectividade, nun senso novísimo da mesma. Coincide ou enlaza co que Bergson chama imaxe-recordo.

O importante da imaxe-recordo e a súa “función” no mecanismo da imaxe-tempo é efectivamente o de romper a causalidade sensoriomotriz e lineal da acción. Agora ben, non vale para elo a simple evocación do recordo, como moitas veces a modo de *flash-back* se introduce no cinema. Non vale se ese *flash-back* resulta simplemente aclaratorio, se inserta nunha causalidade que segue sendo lineal, non trastoca e remove os fundamentos do que acontece. Pola contra, o circuíto que ten que abrir a verdadeira ou boa imaxe-recordo é o dun novo territorio que xorde, en lugar de eliminar o enigma remítenos e devólvenos a novos enigmas, máis profundos aínda. Un recordo que serva para engadir máis tensión ao presente, que aumente a súa elipse en lugar de eliminala, que se acople ou amplifique a resonancia do acontecemento como incerteza no presente.

Por iso o recordo vale máis, como elemento de virtualidade que aquí estamos tratando, como circuíto de non-causalidade... en tanto que fracasa, en tanto que non chega a atopar unha imaxe fixa, unha solución. Entón aumenta a sensación de *déjà-vu*, unha sensación de pasado en xeral, fantasías ou escenas teatrais. Non son as imaxes-recordo en tanto que “recoñecemento atento as que nos dan o xusto correlato da imaxe óptica-sonora, senón máis ben os trastornos da memoria e o fracaso do recoñecemento” (80).

“Elo explica que o cinema europeo moi cedo teña recorrido a un conxunto de fenómenos: amnesia, hipnose, alucinación, delirio, visión dos moribundos e sobre todo pesadelos e soños. Este foi un aspecto importante do cinema soviético e das súas variábeis alianzas co futurismo, o constructivismo, o formalismo; do expresionismo alemán e as súas variábeis alianzas coa psiquiatría ou a psicanálise; ou da escola francesa e as súas variábeis alianzas co surrealismo. O cinema europeo atopaba así un medio para rachar cos límites “americanos” da imaxe acción e tamén para alcanzar un misterio do tempo, para unir a imaxe, o pensamento e a cámara nunha mesma “subxectividade automática”, contrapóndose á concepción dos americanos, demasiado obxectiva” (80-81).

O que caracteriza á imaxe-soño fronte a imaxe-recordo é que aquela non é fixa, e que se ben se actualiza nun presente, non o fai senón a costa de virtualizar ese mijsmo presente, que se poderá volver a actualizar mediante outro soño, fantasía... nun circuíto que nunca cesa de virtualizarse-actualizarse, onde nada se sostén nin é definitivo. Gertrud de Dreyer é un exemplo paradigmático disto.

Tamén cabe sinalar cómo a comedia musical empregará o soño e a ilusión a través da cal o mundo transfórmase en decorado. O importante aquí é ver cómo o baile, a música... serve de ponte entre o actual do mundo e unha virtualidade latente.

2.4. A imaxe-cristal

Se ben opsignos e sonsignos prolónganse en soños, imaxinacións, ilusións... que dan lugar ao que chamamos imaxes-soño: i estas son virtuais respecto a imaxes actuais coas que forman circuítos... cabe a posibilidade que estes circuítos se fagan moi pequenos, mínimos, ata o punto de que se faga indiscerníbel nos mesmos o actual do virtual. Isto xa pasaba coas imaxes-soño, sobre todo nas boas, podíamos apreciar unha zona de indiscernibilidade na que o actual e o virtual, o soño e a realidade, non se distinguían. Agora, o que a imaxe-cristal propón é un só plan(o) no que ese circuítos xa queda pechado como espacio indiscerníbel; unha imaxe con dúas caras: actual e virtual ao tempo.

Importante: as dúas caras da imaxe-cristal non se con-funden. Tórnanse indiscerníbeis, intercambiábeis, son un dereito e un revés perfectamente reversíbeis, o que quere dicir que unha pode substituír á outra e viceversa. Agora ben, nunca se confunden ou mesturan unha coa outra²⁴.

Se analizamos con precisión esta resonancia da imaxe-cristal, veremos cómo o seu desdoblamento remite dunha maneira especial ao presente. Pensemos no recordo: non conviven ao tempo dous tipos de presentes? Falamos do presente en acto xunto ao cal se instala un pasado pero como presente, é dicir, que dalgunha maneira nos é presente. Se consideramos entón este recordo como presente, é dicir, o pasado, ou o soño, ou a ilusión... en tanto que remiten e incluso están no presente... que obtemos? Nunca unha imaxe que poidamos datar no pasado (ou no soño) respecto ao presente, non cronoloxicamente, non a podemos fixar; pola contra hai convivencia, simultaneidade, efecto dunha sobre a outra, continuamente, en circuítos, bucle.

Vemos entón un continuo desdoblamento do tempo no cristal; en principio o cristal non reflexaba o tempo, máis acaba aparecendo nunha especie de loita contra si mesmo, na súa fractura. Cronos contra non-Cronos. En todo momento teríamos a posibilidade de sermos conscientes do pasado que virtualmente nos acompaña, o pasado que actualizamos constantemente no noso presente e facemos valer.

“A imaxe cristal é o punto de indiscernibilidade das dúas imaxes distintas, a actual e a virtual, mentres o que se ve no cristal é o tempo en persoa, un pouco de tempo en estado puro...” (114).

“As grandes teses de Bergson sobre o tempo preséntanse do seguinte modo: o pasado coexiste co presente que el foi; o pasado consérvase en si mesmo como pasado en xeral (non-cronolóxico); o tempo desdóbrase a cada

²⁴ *La dama de Shangai* de Welles é probablemente o mellor exemplo de imaxe-cristal no cinema.

instante en presente e pasado, presente que pasa e pasado que se conserva” (115).

! ese pasado que entra no presente a través do cristal é unha virtualidade, que o enche, sen deixar nada fóra, nunha resonancia completa, fórmase un circuíto pechado. É a posibilidade que ten o cinema de albergar dentro de si o teatral. Non coma un teatro filmado, senón coma unha teatralidade que habita a imaxe. É o punto no cal os personaxes adquiren outro rol, un novo rol pura e totalmente virtual, ilusorio, diferente ao do filme, ábrese unha ponte que permite un mundo diferente dentro do mundo do filme. Aquí podemos ter unha alusión moi interesante para o concepto de performance ou vídeo-instalación contemporánea. Sería a través desta imaxe-cristal e o habitar que permite a imaxe dentro de si unha vez que se lle abre o camiño a unha espacialidade interior e virtual²⁵.

Destaca en Renoir a maneira que ten de fisurar o cristal, o circuíto actual-virtual. En filmes como *As regras do xogo* Renoir ten diferentes grupos de personaxes que se reflicten noutros: homes/animais, vivos/autómatas, amos/criados... opoñendo así o plan(o) típico da escena cinematográfica a unha profundidade teatral da mesma, que envolve aos personaxes, que os fai entrar en roles escindidos xa do seu control digamos que como actores. É dicir, os personaxes entréganse todos á profundidade teatral e virtual da escena, a un mundo escénico pechado, separado, escindido da actualidade. Sen embargo, a mestría de Renoir chegará precisamente ao romper ese circuíto, ao permitir que certo personaxe atravesese ese circuíto, e dende a profundidade, quede se imaxe no espello. Será o personaxe que traia un pedazo de presente, de realidade inmediata, gañador que *“rebasa a fronteira do teatro e ingresa na vida”* (120). No filme *As regras do xogo* será segundo Deleuze o personaxe do gardamontes que irumpe a pesares das prohibicións, que persigue ao cazador fuxitivo, que asasina por erro ao aviador... El é quen estoupa o cristal en anacos deixando saír o seu contido.

“Nos seus momentos pesimistas Renoir dubida que poida haber un gañador: entón soamente están os disparos do garda facendo estoupar o cristal, como en As regras do xogo, ou os remuíños do río inflado baixo a tormenta e salpicado pola chuvia en Partie de campagne. Mais acorde co seu temperamento, Renoir aposta por unha ganancia: no interior do cristal fórmase algo que logrará saír pola fisura e expandirse con liberdade” (120)²⁶.

²⁵ Este é un tema que vai alén dos estudos de Deleuze mais que motivan case na súa totalidade a nosa adicación aos mesmos. Evidentemente cando Deleuze escribe isto (1980 ou antes) aínda estaban moi incipientes as propostas *performativas* en relación ás vídeo-instalacións.

²⁶ Percorrer esta liña, rachar deste maneira o cristal e facelo anacos, pódese comprender como o percorrer ese entre ou camiño que queda entre o Espectáculo e o Público, cara o Pensamento, cara un espacio libre e liberado do arranxo despótico, do monopolio. Trátase de vir do fondo, da fondura do Espectáculo e da escena, pero ser capaz de chegar ao outro lado libre de reflexos, atravesar a representación. En O Teatro Resoante isto é claro tamén con respecto ás dimensións que entran en interacción: Historia da Filosofía – Escena (artes); e soamente entre as dúas, sen quedarse no reflexo podemos atravesar e desembocar na vida, na problemática dun tema transversal. En concreto, en *A caverna de Platón* (www.oteatroresoante.es), por exemplo, consistiría en non quedarse nin con a filosofía de Platón, tal como foi na súa época, etc. Nin tampouco quedarse coa instalación ou *performance* como algo artístico e

Cómpre saír do cristal. O cristal soamente retén a morte. Onde remata o teatro e comeza a vida? O interesante do teatro é esa fondura inicial. Trátase de abrir un punto de fuga na zona de indiscernibilidade que comprendía o actual-virtual. No cristal quedarán os roles mortos, típicos, conxeados, coagulados, prefabricados... E sen embargo van ser precisos eses roles, esa fondura inicial da que fuxir, para poder fuxir, para poder deixar o rol e o pasado atrás. Abríndose ao por-vir como tal.

Noutros autores como Fellini este problema do cristal transfórmase en vez de cómo saír do mesmo en cómo entrar nel. É a noción de cristal como algo que non cesa de medrar, de formarse, de articularse... en Fellini, a partir de *As noites de Cabiria* todo o problema redúcese ás entradas, xa non se trata de saír, esquécense os puntos de fuga, e o propio Espectáculo é vida, sen diferenza entre público e actores, sen bastidores, sen escenario...

Por último estaría o cristal en descomposición, característico de Visconti. Esta descomposición do cristal vén marcada por: o mundo cristalino dos aristócratas, coa súa descomposición interna; unha perspectiva da Historia vista a través deste cristal; o demasiado tarde do tempo perdido, que se recobra sen embargo a través do arte e a elegancia²⁷.

2.4.1. Os cronosignos (puntas do presente, capas do pasado)

Directamente extraído da concepción de Bergson podemos considerar dous imaxes-tempo diferentes: a dos pasados que se conservan e as dos presentes que pasan. Son como dúas facianas coexistentes do mesmo tempo; ambas perspectivas sempre válidas, incluso simultaneamente, aínda que cada unha delas serve para dar unha concepción íntegra do tempo directo.

Sen embargo unha e outra se relacionan: os presentes non pasarían se non o fixesen en tanto que pasados, cada vez máis contraídos, segundo o debuxo do cono que fai Bergson. Do mesmo xeito, os pasados non se conservarían se non remitisen ao contínuum dun presente que dura, ou permanece, que se ensancha ou dilata no tempo.

cun valor (Espectacular) per se. Entre ambas, o que se trata e rachar o vínculo personaxes históricos – teatro, e na fondura que iso orixina, atravesar e rachar o cristal e liberar as cargas nun tema: precisamente neste primeiro, os medios de comunicación e o seu arranxo nas nosas vidas.

²⁷ NOTA: Outro recurso que se relacionará coa teatralidade dentro do filme, e polo tanto cunha virtualidade e temporalidade propia será a profundidade de campo (147-150). Cineastas como Renoir ou Welles farán da profundidade de campo un elemento incluso temporal no cinema, que instalado no cinema clásico remite xa a imaxe-tempo. A profundidade como dimensión temporal, é algo que xa xustificaron no seu momento tanto Bergson como Merleau-Ponty. Trátase dunha comunicación dos diferentes plan(o)s (o primeiro, o medio e o do fondo) segundo diagonais ou brechas que poñen en relación as accións e as insertan en capas diferentes co cal as subordinan a un tempo. A profundidade como tal sería o pasado. Cidadán Kane será un exemplo deste emprego. Dinos Deleuze, que esta profundidade de campo non nos dá exactamente un recordo, en senón unha invitación a recordar. E se neste Taller queremos levar as teses sobre o cinema alén do horizonte mesmo que manexaba Deleuze, ata o horizonte máis contemporáneo da *performance* e a vídeo-instalación, non cabe menos que relacionar esta dimensión da profundidade, esta “invitación a recordar” que acontece coa profundidade respecto ao primeiro plan(o), coa función que operará a propia escena *performativa* respecto ao plan(o) da imaxe, sempre que esta se proxecta nun espazo non exclusivamente cinematográfico, tal como acontece na *performance* ou vídeo-instalación.

Segundo as capas do pasado temos zonas diferentes, capas, territorios aos que podemos ir a buscar o acontecemento: infancia, adolescencia, madurez... Segundo as puntas do presente o acontecemento afúndese verticalmente no presente segundo acentos, puntos de vista diferentes que nunca coinciden en si mesmos: ao mesmo tempo o presente é o que pasa, pero en tanto que acaba de pasar e incluso en tanto que vai pasar pero aínda non pasou. Respecto ao primeiro caso (as capas do pasado) temos un claro exemplo en Fellini: "*Estamos construídos de memoria, somos á vez a infancia, a adolescencia, a vellez e a madurez*"²⁸. As puntas do presente, os seus acentos responden máis á fórmula de San Agostiño de Hipona: hai "*un presente do futuro, un presente do presente, un presente do pasado*" todos eles implicados no acontecemento. No cinema o seu máis claro paradigma o atopamos nos filmes de Robbe-Grillet.

Robbe-Grillet en filmes como *O ano pasado en Marieband*, *L'immortelle*, *Trans-Europ Express*, *L'home qui ment...* son filmes centrados nun acontecemento que se disipa, se desminte, é substituído continuamente, recreado, bifurcado... A acción como tal non acontece, non o fai sucesivamente, perde o seu vínculo sensorio-motriz e forma por iso unha imaxe-tempo directa. A narración xa non é dunha acción coa súa causa-efecto habitual senón un presente distribuído, entre os personaxes e os puntos de vista, de tal xeito que tódolos personaxes conforman individualmente unha lectura plausíbel, máis que no seu conxunto, forma unha combinación imposible; o que provoca que o acontecemento como tal se manteña no inexplicábel, fóra por tanto do vínculo sensorio-motor, no extra-ser ou no plan(o) da casi-causa e por tanto no nivel da imaxe-tempo.

"En O ano pasado en Marieband, é X o que coñeceu a A (e por tanto A non se lembra ou minte), e é A a que non coñece a X (e por tanto X ou se equivoca ou a engana). Finalmente os tres personaxes corresponden aos tres presentes diferentes, mais de tal xeito que "complican" o inexplicábel en lugar de aclaralo, de tal xeito que o fan existir en lugar de suprimilo: o que X vive nun presente do pasado, A o vive nun presente do futuro, a tal extremo que a diferenza segrega ou supón un presente de presente (o terceiro, o marido), todos implicados uns nos outros" (139).

A través da profundidade de campo Welles en *Cidadán Kane* crea dimensión do recordo, da memoria; capas do pasado con respecto aos primeiros plan(o)s nas que cada personaxe ou testemuña do asasinato de Kane dará a súa perspectiva. Efectivamente Welles sitúase así tamén no intersticio da imaxe-tempo; pois aínda que emprega a imaxe-movemento e a montaxe como elementos fundamentais do filme organízalas de tal xeito que as fai ou relacionar en dimensións non-cronolóxicas do tempo; as sitúa nas profundidades do recordo, no que constituirá unha das primeiras imaxe-tempo directas. Respecto a elas, a morte de Kane é o baleiro no que todas concorren, e onde digamos todas se volven in-eficaces.

²⁸ Evidentemente o filme *Amarcord* de Fellini é un claro exemplo desta comprensión, e todo o filme unha imaxe-cristal deste tipo.

Isto leva moitas veces a lecturas pesimistas en Welles, entramos na temporalidade como crise permanente: “*A base mesma da existencia é trágica. O home non vive, como se nos repite, unha crise pasaxeira. Todo é crise dende sempre*”²⁹. Así en O cuarto mandamento as diferentes capas converxen nun baleiro sen morte, que é o baleiro da cidade mesma, pasado tempo, onde ninguén tan xa gañas nin motivos para recordar. En *A dama de Shangai* o baleiro onde converxen as imaxes-recordo de Welles son máis ben imaxes-delirio dunha personalidade escindida. Incluso irá alén desta posición en *Míster Arkadin* amosando xa non a inutilidade de toda evocación, senón a imposibilidade da mesma, o devir-imposíbel da evocación, un estado do tempo máis fundamental se cabe. É dicir, que para Welles, poderíamos concluír, ou ben a evocación da imaxe-recordo converxe nun presente baleiro, o presente da morte; ou ben, o recordo é tan difuso por si mesmo, que a súa materia non permite a estrutura nin a consistencia, dislócase entón a evocación, dispérsase nunha substancia non estratificada, especie de “*materia primeira, inmensa e aterradora, como universal devir*” (157).

Xorde así un tratamento especial do elemento Terra en Welles; non como elemento transcendente, senón como xustiza inmanente, en consonancia coa comprensión presocrática da xustiza: un proceso retributivo continuo. Veremos cómo os heroes de Welles teñen unha relación especial coa terra; todos morren boca abaixo, en buracos de terra, os monstros primitivos de *A dama de Shangai*, os decorados de *Macbeth*.

Respecto a estas innovacións de Welles seguramente sexa Resnais o seu discípulo máis independente e creativo, o que merece máis atención, o que a súa vez máis innovou con respecto ao propio Welles. Se en Welles tódolos estratos ou capas do pasado estaban aínda referidas a un punto fixo e central (tipo a morte de Kane, ou a voz en off como narración...) este punto fixo desaparece en Resnais que pon ao presente a flotar, incerto, dispersado no ir e vir dos personaxes ou xa absorbido polo pasado. A confrontación das capas realizase directamente e cada unha pode servir de presente relativo a outra; mais ningunha é fixa.

“Resnais comezara por unha memoria colectiva, a dos campos de concentración nazis, a de Guernica, a da Biblioteca nacional. Mais el descubre o paradoxo dunha memoria de dous, dunha memoria de varios: os diferentes niveles de pasado xa non remiten a un mesmo personaxe, a unha mesma familia ou a un mesmo grupo, senón a personaxes completamente distintos, alugares non-comunicantes que compoñen unha memoria mundial” (159).

Resnais segue desta maneira o proceso contrario a Robbe-Grillet (puntas de presente...) para chegar a un mesmo resultado: facer desaparecer os puntos fixos aos que remitirían emerxencias diferentes de imaxes-tempo; xa sexan as das capas do pasado, ou as dos acentos do presente.

O importante desta simultaneidade de capas ou de acentos serán as comunicacións entre diferentes niveis, transversais entre varias capas tecendo

²⁹ Frase que se lle atribúe a Welles en *Notes sur les fonctions de la mort dans l'univers de Welles*, Michael Esteve.

entre elas relacións non-localizábeis. Delas é de onde se desprende un novo tempo non-cronolóxico mais si continuo. Ademais é deste xeito como as capas do pasado poden falarnos aínda do porvir; na medida en que a relación entre elas forma tecidos excepcionais, diferentes ao pasado mesmo, paradoxais, hipnóticos, delirantes; e son estes os que nos sitúan ante o vindeiro.

Logo a través do pasado podemos triunfar sobre o mesmo. Triunfar sobre o pasado como recordo, como degradación, como viaxe de ida e volta. Os filmes de Resnais serán exemplos disto: pois é o pasado en tanto que pasado, o pasado puro, o que permite e pon en marcha un sen fin de facultades mentais que non se fixan nunha imaxe estratificada do acontecido: xunto ao recordo xorden o esquecemento, o falso recordo, a imaxinación, o proxecto, o xuízo. Quizais ata toda a hermenéutica a poidamos entender neste senso. Os personaxes de Resnais se sitúan, instálanse no pasado, e segundo en qué capa o fagan terán unhas sensacións e emocións e non outras. Os sentimentos pasan a ser entón personaxes.

Resnais forma así un cinema mental, un teatro mental, onde o que entra en xogo propiamente é o Pensamento. El mesmo non deixa de repetir que o que lle interesa é o que acontece no cerebro, os mecanismos cerebrais, mecanismos monstruosos, caóticos, creadores... Trátase dunha proposta que semella moito á paranoia crítica de Dalí e pódenos facer pensar na propia esquizoanálise de Deleuze-Guattari. Ao preocuparse polos sentimentos, ao instalarse neles, ao facer deles mesmos as personaxes ou vectores que poboan so seus filmes, Resnais vai alén do actor e da personaxe como unidade e traza plan(o)s de sentido no que o espectador pode ver, observar, directamente a transformación do Pensamento, digamos que en abstracto. Esta inmediatez do sentimento como contínuum fascina á crítica en vez de distanciala, un pouco como propuña Bretch.

Dalgunha maneira ao que nos obriga Resnais é a trazar as relacións non-localizábeis entre sentimentos de diferentes capas que nos amosa. O Pensamento como tal vese esixido a esa operación. Esixido a darlle esa continuidade transversal. Por iso, non soamente tempo desbordan os filmes de Resnais, senón tamén Pensamento, cerebro; na medida en que nos esixe movernos e constituírnos unha nova topoloxía mental.

2.4.2. O xenesigno (as potencias do falso)

Contra o réxime orgánico (ou cinético) no que o imaxinario e virtual se admite tan só como oposición ao actual, legal, causal, lóxica; no réxime cristalino ou crónico actual e virtual forman un circuíto, real e imaxinario, corren tras de si, intercambian os seus roles e fanse indiscerníbeis (tal é o punto de partida de *O Teatro Resoante* www.oteatroresoante.es). Ademais a relación co tempo é distinta, pois mentres no réxime orgánico está subordinado ao movemento e á acción, no réxime cristalino a acción pasa a depender de situacións ópticas e sonoras puras, xa non se trata de ve-la acción, senón ver qué é o que pasa na situación, o que acontece... do que se desprende unha relación directa co tempo. Estas dúas características da imaxe-tempo xa as víamos respecto da imaxe-movemento; agora ben, cómpre engadir unha terceira. No réxime cristalino o espacio deixa de ser hodolóxico (e tamén euclidiano) e os falsos raccords en lugar de ser anomalías do movemento pasan a ser o esencial do

mesmo. Pérdense as relacións e tensións sensoriomotrices, deixa de haber metas, obstáculos, medios, nin sequera rodeos. “*Non hai dimensións respecto das cales se ordenaría un conxunto único*”³⁰. Deleuze fálanos de “*espacios riemanianos en Bresson, non neorrealismo, na nouvelle vague, na escola de Nova Iorque, de espacios cuánticos en Robbe-Grillet, de espacios cristalizados en Herzog e Tarkovski*” (175)³¹.

“Dicimos por exemplo que hai espacio riemaniano cando o axuste das partes non está predeterminado, senón que pode realizarse de múltiples maneiras; é un espacio desconectado, puramente óptico, sonoro, ou incluso táctil (ao xeito de Bresson). Están tamén os espacios baleiros, amorfos, que perden as súas coordenadas euclidianas, á maneira de Ozu ou de Antonioni. Están os espacios cristalizados, cando as paisaxes vólvense alucinatorias nun medio que só retén xermolos cristalinos e materias cristalizábeis” (175).

O que implican estes espacios son relacións non localizábeis nas que o tempo tamén intervén. O tempo deixa de ser cronolóxico e transfórmase en crónico. Pois nel hai máis un padecer de situacións ópticas e sonoras puras que un transcorrer dunha acción que entra en crise.

Agora ben, de todas estas características xorde unha cuarta que é propiamente á da potencia do falso. Potencia do falso en relación coa noción directa do tempo que emerxe. Ao pasar a depender do tempo o acontecemento, e non da acción causa-efecto, deixamos de ter un único criterio de verosimilitude, pois digamos que o devir transformase en potencia. O paradoxo da batalla naval que xa apareceu como unha sorte de sofisma na Antiga Grecia³², Leibniz é o primeiro que o soluciona ampliando as nocións de posibilidade e imposibilidade coas de composibilidade e imposibilidade de diferentes mundos (posíbeis) que segundo el coexisten. O que hai en xogo é toda unha noción do devir e das súas potencias, toda unha noción da metafísica e da comprensión do ser que Leibniz é o primeiro que a abre á polivocidade de sentidos; ou mellor, que non remite a razón dos acontecementos (mundanos) a unha unidade ou orde determinada e excluín-te, senón que os abre, os devires e os aconteceres a súa potencia inmanente, razón suficiente, coa que describen unha curva de variación infinitesimal respecto a si mesma. A potencia do falso está larvaria en Leibniz por isto, porque aínda hai unha oposición de fondo entre o racional e o irracional que expresa Leibniz como: o mellor dos mundos posíbeis, a harmonía preestablecida, etc. Será Nietzsche finalmente quen libere estas últimas trabas e faga do irracional mesmo, do deliberadamente falso, potencia creadora de verdade, abrindo o abismo do pensamento ao eterno retorno, onde soamente el con respecto a si mesmo é razón e coherencia.

³⁰ Simondon, *O individuo e a súa xénese psico-biolóxica*, P.U.F.

³¹ Co risco asumido por parte de Deleuze de poder caer na simple metáfora do concepto científico, ou ben no que esixiría unha aplicación traballosa, argumenta que é válida a comparación ou extrapolación dos conceptos científicos, neste caso, ao cinema, cando estes por si mesmos poden remitir a outros ámbitos, sen necesidade de metáfora nin de aplicación.

³² O paradoxo é o seguinte: se é verdade que unha batalla naval pode producirse mañá, cómo evitar unha das dúas consecuencias seguintes: ou ben o imposible procede do posible (o que quere dicir: se a batalla ten lugar xa non pode ser que non teña lugar) ou ben o pasado non é necesariamente verdadeiro (porque se a batalla chega a acontecer certamente no momento presente é posible que non aconteza).

No cinema de Robbe-Grillet o falso opera deste xeito: o pasado non é necesariamente verdadeiro, e do posíbel procede o imposíbel. Como no relato de Borges: nun mundo dous personaxes se coñecen, noutro non se coñecen, noutro o primeiro coñece ao segundo, e por fin noutro o segundo é o que coñece ao primeiro. Ou ben dous personaxes traizóanse, só un traizoa ao outro, non se traizoa ningún, ou un e outro son o mesmo que se traizoa baixo diferentes nomes. “*A formación do cristal, a forza do tempo e a potencia do falso son estrictamente complementarias*” dinos Deleuze (178) “*e non cesan de implicarse como novas coordenadas da imaxe*”.

Na narración falsificante, fronte a narración verídica da imaxe-acción (baseada no heroe, xuízo, coherencia...) os personaxes perden a súa identidade (EU=EU), a súa fórmula pasa a ser algo así como “Eu é outro”. As relacións entre culpábeis, testemuñas, investigacións tende a imbricarse (como no caso de *Stavisky* de Resnais). As súas relacións e potencias remiten unhas a outra, pasan dunhas a outras; “o home verídico acaba comprendendo que nunca deixou de mentir” dinos Nietzsche. O falsario dilúese nunha trama que non deixa de descubrir novos falsarios (“así sexa o Estado”); aos que resposta, entre os que sinxelamente se sitúa.

“*O home verídico formará parte da cadea, nun extremo como o artista, no outro extremo enésima potencia do falso. E a narración non terá outro contido que a exposición destes falsarios, o seu deslizamento dun a outro, as súas metamorfoses mutuas*” (181).

Deleuze destaca na escrita o último libro de *Así falou Zaratustra* e a novela de Melville *O home de confianza e as súas máscaras* como exemplos dos personaxes falsarios. No escrito de Nietzsche comprobamos cómo efectivamente o grito derradeiro do “home superior” pasa polo adiviño, os dous reis, o home da sanguixuela, o mago, o derradeiro papa, o home máis feo, o mendigo voluntario e a sombra. Cada un deles vaise presentando como máis falsario aínda que o anterior, se cabe; cada un vai amosando un extremo máis, unha zona nova da desesperanza. Esta desesperanza é tamén a que marca a tendencia crónica desta narrativa.

E aquí é precisamente onde podemos sinalar unha diferenza, unha separación da nouvelle vague respecto ao neorrealismo italiano. Pois se o neorrealismo invocaba xa personaxes alleos aos seus acontecementos, en lugares calesqueira, cara situacións ópticas e sonoras puras que nos daban unha imaxe-pensamento en relación directa co tempo, etc. o que aínda conservaba era esa exclusividade do verídico, unha narración que só parcialmente desenvolvía toda a súa potencia.

Seguramente é Orson Welles o primeiro en desenvolver no cinema esta potencia do falso. En filmes como *Fraude* os críticos acusaron xa este aspecto. Podemos entendela como un nietzscheanismo: o home verídico non existe como tal, agocha outros propósitos, outros intereses, a verdade xorde como máscara doutra máis profunda: a verdade de poder; o home verídico agocha outro home; unha vinganza.

Este relativismo da verdade e a súa vinculación a un xuízo digamos que propiamente humano, incardinado no espacio-tempo, etc. Xa podíamos apreciálo en filmes como os de Lang (*Mabuse* ou *M. O vampiro de Dusseldorf*). Neste último apreciamos claramente cómo a xustiza remata sendo un asunto

humano que non ten tanto que ver cuns valores eternos, celestiais, supremos, inalterábeis... Cando é o hampa o que decide a sorte do asasino segundo criterios moi relativos, que non por elo menos certos.

Deleuze sempre defende que hai unha verdade do relativo moi potente, que é diferente a un relativismo da verdade. Dende aí é de onde suxeita os “fundamentos” da moral nietzscheana: a xenealoxía da moral é tanto un cálculo diferencial dos valores morais como o valor do diferencial ou do relativo na moral³³.

“O sistema do xuízo, pois, sofre unha gran transformación, porque pasa ás condicións que determinan as relacións das que dependen as aparencias: Lang inventa un relativismo ao Protágoras, onde o xuízo expresa o punto de vista “mellor”, é dicir, a relación baixo a cal as aparencias teñen unha posibilidade de volveirse en proveito dun individuo ou dunha humanidade de valor máis elevado (o xuízo como “vinganza” ou desprazamento das aparencias)” (187).

O que pasa é que Welles iría incluso alén de Lang en certo senso pois nin sequera sobreviviría nos seus filmes o réxime da aparencia. Sendo por isto máis nietzscheano aínda, ou verdadeiramente nietzscheano, nos filmes de Welles (como en *A dama de Shangai* ou *O proceso...*) todo ideal de verdade derrúbase ata tal punto que non nos queda ningún criterio para xulgar aos personaxes que terminan sendo totalmente inxulgábeis. Neste sentido é no que é maximamente nietzscheano. Pois na estela deste Welles amosa que unha vez derrubado o mundo da verdade abólese ao mesmo tempo o mundo das aparencias.

Welles entón remite ao “carácter” do mesmo xeito que Nietzsche remitía á “vontade de poder” como forzas que interactúan en relación, nun novo plan(o) (tamén no sentido de dimensión) que elas mesmas forman. Isto preséntao Welles a través do seu emprego dos plan(o)s e das súas interaccións entre plan(o)s curtos, plan(o)s secuencia, contraplan(o)s...

O que importa é polo tanto esa relación entre as forzas, o actuar sobre a relación e non sobre valores predeterminados do que é ou debería ser a vida, a moral, a virtude, as cousas... Xorde entón o afecto como avaliación inmanente en lugar de o xuízo como valor transcendente: é máis importante amar ou de;testar antes que xulgar. Así é a teoría nietzscheana da moral; e así o amosa Welles en filmes como *Míster Arkadin*: ponnos o exemplo da ra que obedece ás leis e confía no pacto fronte ao escorpión, animal enfermo de si mesmo ao que o seu carácter ou pulo lévao á propia morte. Ningún dos dous entón sobrevive, ningún chega ata a outra beira. A accede a cruzar co escorpión enriba porque se convence de que este non lle vai picar mentres o leve porque senón afogaríase el tamén. O seu carácter lévaa a confiar no pacto. O escorpión non pode resistir a picar á ra mentres esta o leva, tamén debido ao seu carácter, enfermizo de si, autodestructivo.

Podemos dicir que os caracteres (ou as “vontades de poder”) que non son capaces de transformarse, transmutarse, etc. Perecen a causa de si mesmas. Pois por moita cantidade de forza que poidan acumular a súa vontade

³³ En *Diferencia y Repetición*.

rematará sendo unha vontade de dominio, de morte, que acaba consigo mesma, que non pode trocar o seu horizonte i entrar no plan(o) de inmanencia da inter-acción. A primeira forma de vontade é nobre; esta última é vil.

A vontade de poder nobre, o carácter nobre, o presenta Welles no seu personaxe preferido: o de Falstaff; ou tamén no seu proxecto de Don Quijote. Son estes os personaxes que elevan a potencia do falso á enésima potencia. Poden semellar lamentábeis ou “superados pola Historia”, mais son eles os que “superan á Historia” en tanto que algo fixo, en tanto que curso pechado e a abren a un novo devir fantástico, xeneroso, dadivoso, inocente.

“O que Welles ve en Falstaff e Don Quijote é a bondade da vida en si mesma, unha estraña bondade que leva ao ser vivinte á creación. Por todo isto pode falarse dun nietzscheanismo auténtico ou espontáneo en Welles” (192).

Sen embargo o máis importante de Welles pode ser a maneira na que falsea o movemento das cámaras. Dálle un valor total ao falso movemento desprendéndoo de todo centro verdadeiro (excluinte), pois soamente aquel movemento que non conserve ningún tipo de referencia ao verídico, ningunha referencia que o suxeite dentro ou fóra de si, soamente ese movemento deixa de subordinar ao tempo, e permite pola contra xurdir dentro de si un novo tempo, tamén fundamentalmente descentrado. *“Welles semella ser o primeiro en ter aberto esta brecha pola que ían a introducirse, con medios completamente distintos, o neorealismo e a nouvelle vague” (193).*

Sen embargo si que hai algún tipo de centro en Welles; é un centro óptico, de perspectiva, un centro dende onde se proxecta e de onde xorden as perspectivas dos diferentes personaxes. A isto habería que engadirlle a maneira na que Welles emprega tamén unha sorte de “teoría das sombras”, para rematar así unha nova “arquitectura da visión”, que sería ao realismo da imaxe-movemento e a imaxe-acción o que o barroco e o perspectivismo ao cientifismo verídico do século XVII. Entre ambas poderíamos dicir que Welles revoluciona o paradigma do cinema clásico e dá paso ao moderno. Novos puntos de vista ópticos, xunto con plan(o)s secuencias con profundidade de campo (*“volumes e relevés, praias de sombra de onde saen os corpos e onde entran, as oposicións e combinacións do claro e o escuro, os violentos listados que afectan aos corpos cando corren por un espacio de claraboia” (194).* Habería que ver ata qué punto isto non supón unha sorte de neoexpresionismo pola maneira de xogar entre luces e sombras xeometricamente, mais alén dos presupostos morais do bo e do verdadeiro, que Welles desfai por completo.

Welles impón a partir de *A dama de Shangai* un só e único personaxe: o personaxe falsario que reúne toda a potencia da “aparencia”. Mais este personaxe non existe por iso mesmo se non é a través das súas metamorfoses, *“unha serie de potencias que son os seus expoñentes”*. E temos de novo exemplos no trío infernal de *A dama de Shangai*, os éstranos personaxes-relevos de *Míster Arkadin*, cadeas que unen aos personaxes en *Sede de mal*, transformacións ilimitadas nos personaxes de *O proceso*, o percorrido do falso que atravesa ao rei, ao seu fillo e Falstaff, os tres impostores, usurpadores, culminando na escena na que os roles intercámbianse. Por último quizais a culminación da obra de Welles; o seu filme *Fraude*.

2.4.3. Cinema-verdade

Se ben no cinema clásico tendíase a unha diferenciación entre narración e descrición é tamén a partires de Welles que esta diferenciación, aínda que presente, comeza a diluírse. A narración é a instancia que remite á acción (a imaxe-acción) mentres que a descrición remitía aos estados de cousas. Polarizábase entón a cámara entre o obxectivo e o subxectivo. Ou ben unha cámara que vía cousas externas e estabamos ante a descrición; ou ben unha cámara que filmaba o que vía un personaxe, e adoptaba entón unha posición subxectiva. Sen embargo, cada vez máis irá interesando unha posición intermedia: entre o obxectivo e o subxectivo; entre a descrición e a narración. Esta será a forma do relato.

O que se procurará entón será un relato no que a posición da cámara tenderá a ser tamén subxectiva, polo mero feito de ser cámara. Isto é, non hai unha posición exclusiva do cineasta que caracterizaría ese cinema-prosa; fronte a este Pasolini por exemplo falaba dun cinema-poesía, onde a cámara entraba nunha relación de “simulación” coa maneira de ver do personaxe. O relato perde a súa pretensión de veracidade e transfórmase nun pseudo-relato, nun poema, nun relato que simula ou máis ben nunha simulación de relato. Dinos Pasolini: “*pseudo-relatos escritos na lingua da poesía*”, un novo cinema capaz de “*facer sentir a cámara*”³⁴ fronte ao cinema clásico e prosaico que pechaba a poesía dentro da prosa esquecendo a potencialidade da cámara. Deleuze quéixase do estudio de Pasolini por centrar a súa análise en Antonioni, Bertolucci e Godard, e descoidar a transformación do relato xa antes; en Lang e Welles (por exemplo en *Unha historia inmortal*, de Welles).

O problema é o cinema que por ter capacidade de ficción (mediante a cámara e as técnicas audiovisuais en xeral) trata de facer “verídica” esta ficción, caendo entón máis aínda na representación, e anulando así a potencia plena do cinema como creador de realidade. Neste senso Deleuze destaca as propostas dos anos 60 co cinema independente de directo de Cassavetes e de Shirley Clarke, o “cinema do vivido” de Pierre Perrault, o “cinema-verdade” de Jean Rouch. A ficción como tal é inseparábel dunha veneración: como na relixión, na sociedade, no cinema, nos sistemas de imaxes... contra isto facía falla non o real, nin unha suposta verdade máis profunda, senón a potencia do falso en tanto que todo é xa falso, a conciencia desa potencia, e o recurso da fábula como única ferramenta de combati-lo.

Entre os filmes de Perrault que así funcionan temos: o delfín branco de *Pour la suite du monde*, el caribú do *Pais de la terre sans arbres*, a besta luminosa, o Dioniso de *La vete lumineuse*. Entre a realidade e a ficción dos personaxes, a través dos seus rasgos obxectivos e subxectivos, o que emerge é un monstro indeterminado, unha lenda que converte o relato en memoria e contribúe así á invención do seu pobo. Digamos que os personaxes son “ficcionalis” sen ser por elo seres de ficción. Acádase segundo Deleuze a inversa que de partida: xa non un cinema-verdade senón a verdade do cinema.

Este cinema con estes personaxes exprésase xa en Rouché, en *Les maitres fous*, cando os personaxes do rito, posuídos, ebrios, botando espuma

³⁴ Pasolini, *L'expérience hérétique*, páxs. 147-154.

pola boca, en trance son amosados antes na súa realidade cotiá como camareiros, desmontadores, braceiros... e volverán a selo de novo despois da cerimonia. O importante é o tránsito dun estado ao outro, no seo do personaxe; o tránsito da narración obxectiva e a subxectiva, o circuíto indiscerníbel que forman os dous polos. O personaxe está vinculado de tal xeito e por igual ao pasado e ao presente que é así que forma unha nova imaxe-tempo directa. “O personaxe non deixa de facerse outro, e xa non é separábel dese devir que se confunde cun pobo” (204).

Para estes cineastas (Rouch, Perrault) do cinema-verdade a célebre fórmula do documental: “o cómodo do documental é que un sabe quen é e a quen filma” deixa de ter validez. Importa abrir eses circuítos de indiscernibilidade polo que se producen colectividade novas, un *nosoutros* que comprende tanto a actores e cineastas como a espectadores. Atopamos no cinema-directo o que Pasolini tentara case dende a outra banda: un cinema-poesía. Para iso fai falta tempo, hai que deixar tempo, para que interactúa o que o espectador agarda do cineasta co que o cineasta ou actor lle poden dar ao público. Nese intersticio, nesa fronteira, hai terreos comúns que cómpre explorar. Claro, que este é o dominio puro da improvisación.

“A fronteira soamente se pode captar cando é fuxidiza, cando xa non se sabe por onde pasa, entre o Branco e o Negro, mais tamén entre o filme e o non filme: o filme estará sempre fóra das súas marcas, en ruptura coa “boa distancia”, sempre desbordando “a zona reservada” onde se quixera soste entre o espacio e o tempo”³⁵ (207).

Trátase de colocar aos personaxes entre un antes e un despois, precisamente no tránsito, na transformación, no devir. Obrigalos a devir. Precipitalos sobre a súa non-identidade. Godard tamén practicará isto en filmes como *Masculin féminin*, ou *France tour détour deux enfants*. De onde vimos. A onde vamos. Sempre estamos nun entre que podemos e debemos habitar. Trátase dunha terceira imaxe-tempo que reúne antes e despois nun só instante, nun mesmo devir no que se integran cineasta e personaxe, obxectivo e subxectivo, o falsario e a súa potencia... E como nas outras imaxes-tempo, a indiscernibilidade que produce no seu interior non impide a distinción no seu seo dos signos: opsignos e sonsignos, narracións falsificantes, relatos, simulacións...

2.5. O pensamento e o cinema

Co cinema, xa na súa época clásica, semella que se inaugura unha nova época de pensamento. Pois se ata entón as artes insinuaban o pensamento, a súa posta en marcha, o seu movemento, o facían soamente como posibilidade, non o esixían. Co cinema, semella que as cousas cambian: que hai un choque a nivel intelectual provocado pola imaxe-movemento que obriga ao seu correlato pensamento a espertar, activarse, reaccionar. Neste senso apareceu o cinema como o novo gran arte de “masas”, capaz de converter as masas, de sacalas

³⁵ A este respecto Deleuze cita a Jean-Louis Comolli, *Cahiers du cinema*, nº 205, páx. 38. Onde se fala sobre a fronteira e a imposibilidade de determinala e manter unha “zona reservada”.

do seu estatuto pasivo, inerte... cara unha posición, activa, pensante, accesíbel a todo o mundo.

Sen embargo, tamén os grandes cineastas clásicos viron e advertiron no seu momento os perigos: que se empregase mal o cinema, que se cubrixe de abstraccións meramente experimentais, de “pallasadas formalistas”, de figuracións comerciais, do sexo e da sangre... Que se fixese, en definitiva, do (noo)choque unha mera violencia figurativa, substitutiva, un mero impacto motor, mecánico, que non se afundise en nós, que non activase verdadeiramente o cerebro e movese estruturas de pensamento, que non afectase ao sistema de pensamento, senón tan só, superficialmente, como a quen lle fan un ruído ou algo molesto preto.

2.5.1. As pretensións clásicas, o exemplo de Eisestein

Por exemplo Eisestein estudiou e analizou concienzudamente o choque e a oposición das imaxes entre si, que el desenvolvía na súa dialéctica. Para el: “o choque ten un efecto sobre o espírito, fórzoa a pensar, e a pensar o Todo” (211). E ese todo pénsao a través da montaxe. O pensamento como produto, non como suma das imaxes; non como efecto lóxico ou analítico, senón como efecto dinámico, “sobre o córtex enteiro”. Pero a este proceso síguelle un segundo: o que vai do Todo de novo á imaxe-movemento; do orgánico de novo ao patético, do intelectual, de novo ao emocional, da montaxe de novo, á imaxe-movemento concreta. Agora o todo funciona como instante inconsciente que se concreta nas imaxes-movemento particulares, que se expande e se estende por elas afectivamente, ebriamente, atopando rasgos de expresión, visuais, sonoros, sincronizados ou non, zigzags de formas, elementos de acción, xestos e siluetas...

Deste xeito Eisestein pretendía do cinema un arte popular revolucionario. Soamente co cinema, cun bo cinema construído segundo os esquemas dialécticos, poderíamos espertar ao “autómata dialéctico”. Este sería quen de elevar as imaxes-movemento ao máis alto grao de conciencia e de aí baixar de novo, adentrarse logo, nas partes concretas do filme a través do inconsciente. O conxunto forma un Saber á maneira hegeliana que reúne imaxe e concepto como dous movementos que cada un vai cara o outro.

Mais a isto súmalle Eisestein un terceiro momento. Será propiamente a imaxe-acción, a relación do home-natureza, a unidade sensoriomotriz elevada á enésima potencia. Como nos di Bazin³⁶ a imaxe cinematográfica, fronte á imaxe teatral vai de afora cara dentro, da Natureza ao personaxe. E cando o personaxe comunica cara afora o fai como paisaxe, crea nova natureza, que deste xeito volve sobre os individuos sobre os espectadores. É así como Eisentein argumenta que pasamos da masa ao dividuo, prescindindo do individuo. “Alcanzar o Dividuo, individuar a unha masa en canto tal, en vez de deixala na homoxeneidade cualitativa ou de reducila a unha divisibilidade cuantitativa” (217).

Con todo os stalinistas reprochanlle a Eisestein que non atende ao heroe persoal e concreto, coas súas emocións, etc. Incluso conscientes delas.

³⁶ Bazin, *Qu'est-ce que le cinema?* Ed. Du Cerf, páxs. 156-163.

Eisestein procurará efectivamente na súa segunda etapa heroes verdadeiramente dramáticos como *Iván o Terríbel*, *Alexandre Nevsky*... mais sen deixar de conservar a adquisición precedente: a non indiferencia da Natureza, a individuación das masas. Ante todo o que non quería Eisestein era caer nos heroes persoais e as accións dramáticas do cinema americano.

E así Eisestein repróchalle sobre todo a Griffith: 1. ter concibido mal o todo por aterse a unha diversidade das imaxes sen rozar as oposicións constituíntes; 2. ter composto mal as figuras por non alcanzar as verdadeiras metáforas ou harmónicas; 3. ter reducido a acción a un melodrama por limitarse a un heroe persoal captado nunha situación psicolóxica antes que social. Quizais sexa esta última característica a que nós máis vemos... Mais o que non podemos negar é que o cinema americano, a súa maneira, conseguiu sen embargo activar estas mesma tres categorías. El é capaz de ir da situación á acción e viceversa, a través de actos de comprensión cara o todo ou ben por inferencia na pequena forma cara o que non estaba dado.

Se volvemos a Hitchcock vemos precisamente como isto xa acontecía: da imaxe á relación e da relación á imaxe. O que pasa é que o elemento desencadéante xa non é o choque dialéctico como para os soviéticos, senón máis, se cabe, en relación co carácter inglés, lóxico e de sentido, o paso dunhas imaxes a outras virá determinado polo "suspense".

Sen embargo, por que este cinema clásico fracasou? Podemos pensar que foi porque se fixeron mediocres os filmes, e isto ao exporse á produción industrial, esgotou ou cubriu rapidamente tódalas outras posibilidades, arruinounas. Mais hai outras razóns que outros expoñen con moito fundamento. Trátase da relación que quizais dende un principio houbo entre imaxe-acción e Estado; propaganda de Estado. Trátase dun fascismo da produción que ten como fondo os campos de concentración. Paul Virilio destaca como o propio campo de batalla convértese en escena ao empregar o poder tanto a loxística das armas como a das imaxes e os sons. A fotografía, a imaxe, o cinema pasan a ser acoplados coas armas. Será o que Baudrillard bautizará como era do Espectáculo ou do simulacro...

2.5.2. A posición de Antonin Artaud

É importante examinar o caso de Artaud. En principio pon dous escollos á evolución do cinema segundo o que se practicaba naquela época. Estas son: o cinema experimental abstracto e o cinema figurativo comercial de Hollywood. Contra isto Artaud defende a imaxe como activadora do pensamento, dun pensamento que ten por función o sempre nacer, o nacemento mesmo, e a partir de aí, devolvernos ás imaxes. Engade Artaud que o soño tal como se trata no surrealismo europeo é interesante mais non suficiente para o cinema. O soño é unha solución demasiado sinxela para o problema que supón o pensamento.

O que Artaud avoga por experimentar é a conexión entre consciente e inconsciente á hora de elaborar as imaxes. Neste punto Artaud sinala ao cinema como o que pode espertar por fin o oculto do pensamento, nel pode consistir o seu "traballo puro", aflorar unha capacidade apenas presente na

nosa tradición. Pois o pensamento como tal é unha cousa estraña ao longo do tempo.

Sen embargo, o que vai destacar Artaud sobre esta conexión ou circuíto consciente-inconsciente (que ao cabo xa estaba nos clásicos como Eisestein) é a potencia do cinema como impotencia; a potencia deste paradoxo. Efectivamente: Artaud constata que o cinema é unha máquina de captura, que atrapa o correlato do pensamento, que lle esixe unha determinada atención, que incide sobre os mecanismos (choque) do pensamento. Agora ben, isto é para Artaud, ademais dun obstáculo e un problema unha virtude que cabe explorar e fructificar. Doutro xeito: o bo do cinema sería o revelar a impotencia do pensar, tan presente no cinema como no propio pensamento.

Así os personaxes dos guións de Artaud (o vampiro de 32, o tolo de *La révolte du boucher* e sobre todo o suicida de *Les dix-huit secondes*) son heroes que perden a súa capacidade de alcanzar pensamentos. Están condenados a pasar ante secuencias de imaxes, en exceso, contradictorias, que lle rouban o espírito. O autómatas espiritual xa non sería aquel dependente das leis loxico-analíticas que infire sen control... Sería o polo contrario, aquel petrificado, momia, paralizado, hipnotizado... O sublime do pensamento pasa a ser a súa inmovilidade, permanencia aterradora, eternidade baleira.

E se ben isto se podía emparentar co expresionismo (ou ao surrealismo); en tanto que roubo da personalidade, desdoblamento, alucinación, esquizofrenia galopante... a perspectiva de Artaud engádelle un punto máis. Pois o pensamento como tal non se opón á represión, ao inconsciente, ao soño, á sexualidade ou á morte; senón que estas instancias sinalan precisamente o inevitábel do mesmo, de novo, a súa impotencia. Nesto está quizais moi preto o surrealismo, ao que se achega Artaud, mais tampouco o surrealismo chega a cifrar o pensamento como esa impotencia, esa ausencia, ese baleiro do in-efectuábel³⁷³⁸. Pois é contra ese “revés dos pensamentos”, ese envés da mecánica que incluso os soños tropezan, rebotan e rachan.

Se o cinema para Eisestein tiña a virtude de poder pensar o Todo, con Artaud acontece o contrario: o cinema permite abrila fenda, introducir a fisura, un buraco nas aparencias.

“Diríase que Artaud dá volta ao argumento de Eisestein: se é certo que o pensamento depende dun choque que o fai nacer (o nervio, a medula), o pensamento non pode pensar máis que unha soa cousa, “o feito de que non pensamos aínda”, a impotencia para pensar o todo como para pensarse a si mesmo, pensamento sempre petrificado, dislocado, derrubado” (224).

³⁷ Moi interesante ao respecto semella o ensaio de Veronique Taquín, *Por unha teoría do patético cinematográfico*, París VIII.

³⁸ Todo isto ten ademais moito que ver coa lectura que facemos no proxecto *O Teatro Resoante* (ibid.) sobre a inmovilidade en *A caverna de Platón*: pois alí é precisamente onde se dá o pensar como captura e a saída que propomos á caverna en tanto que afora liberado é tamén unha certa inmovilidade, unha apelación a ese imposíbel, a ese inasinábel... que sería a comunicación do afora aos outros presos. Efectivamente, o preso-liberto, o preso liberado que ten contemplado as Ideas volve dentro da caverna, á escuridade dos pensamentos mecanizados i é incapaz de contar/narrar o acontecido. Antes o tomarán por tolo e incluso tentarán matalo. O único xeito que se propón na instalación con relación ao afora será a inmovilidade, o instante aberto, o in-efectuado na actualización do acontecemento.

E isto é algo que despois denunciará Heidegger: “O *gravísimo* é que *aínda non pensamos; nin aínda agora, a pesar de que o estado do mundo dá cada vez máis que pensar. (...) O gravísimo da nosa época é que aínda non pensamos*”³⁹. É aí onde precisamente Blanchot dá a razón a Artaud como anterior ao propio Heidegger; el sinalou primeiro ao “impoder do pensamento” como aquilo que forza a pensar, a inexistencia dun todo que podería ser pensado é o que nos esixe pensar.

Artaud perfílase entón como un grande precursor do que estamos a chamar cinema moderno (ou contemporáneo) e a súa imaxe-tempo. Se esta caracterízase pola emancipación con respecto á acción sensoriomotriz é porque apela a ese corpo descoñecido, a ese corpo inmóbil, apegado á mecánica do noso pensamento, ese corpo agazapado detrás da nosa cabeza, “ludión dentro de nós”, que tan só podemos tocar se traspasamos o noso propio corpo, o corpo consciente, cara a fisura do pensamento, o non-pensado e descoñecido da nosa mecánica. Artaud provoca estas situacións nas que o pensamento vese obrigado a procurar unha sutil saída. De aí é de onde xorden as situacións ópticas e sonoras puras, os sonsignos e opsignos.

Hai aquí un anti-idealismo, ou un anti-platonismo na proposta de Artaud que se manifestaría no cinema. Pois non cabe a proclama dunha xustiza, nin dun ben supremo, todo formas que o pensamento non pode pensar. Ao contrario, o que se lle debe facer ao pensamento é encrucillalo, deixalo sen saída, enfrontalo ao intolerábel. Mais ese intolerábel non se contrapón ou non se le en relación a unha xustiza ou tolerancia porvir; pola contra é a fisura mesma, alí onde sae á luz a potencia desa impotencia⁴⁰.

2.5.3. A perspectiva do afora

Fronte a unha visión teoremática do saber, que parte de premisas e chega a conclusións, Deleuze propón unha concepción problemática, na que a cuestión e a non solución son tendencias que estimulan ese saber e sobre todo que o poboan con elementos, puntos, proxeccións... dun afora. A dedución dun problema pon o impensado no saber, dálle o revés ao pensamento, o afora cava nel. Curiosamente Pasolini é un exemplo paradigmático que pon en marcha o problemático a pesar do título do seu filme: *Teorema*.

O problema vén sendo como o vértice dun cono que no outro lado proxecta o plan(o) das imaxes. Xa non hai entre elas relación de metáfora nin metonimia... senón proxección dun punto ausente, traído de fóra. Segundo nos situemos no punto mesmo ou nos plan(o)s de proxección obteremos ben as profundidades de Welles (1º caso), ben as superficies que aluden a problemas de Dreyer (2º caso). Mais é importante ver en qué medida ambas perspectivas gardan algo en común: a focalización saltou fóra da imaxe. O que tamén pasa en Kurosawa: os personaxes non deixan de procurar os datos dun problema aínda máis profundo que a situación na que están tomados... En xeral, son

³⁹ Heidegger, *Que significa pensar?*.

⁴⁰ Algúns relacionan estas propostas de Artaud co cinema, sobre todo o último, de Dreyer. Filmes como *A bruxa vampiro*, ou *A palabra*, nos que ensalza a figura da momia, incapaz de pensar, petrificada ante o acontecemento. Incluso en *Gertrud* Deleuze sinala numerosos signos deste proceso de momificación dos personaxes: a heroína petrificada ante o acontecemento, que xorde sempre como intolerábel, que racha os vínculos sensoriomotrices e vai cara o pensamento.

todas as técnicas que nos levan á imaxe-tempo; que poñen ao pensamento fóra de si mesmo, fóra do saber, fóra da acción.

A momia, petrificada ante a imposibilidade do exterior, ante o intolerábel da súa situación, reacciona de diferentes xeitos en Dreyer, en Rohmer, en Bresson:

“A momia de Dreyer estaba separada dun mundo exterior demasiado ríxido, demasiado pesado ou demasiado superficial: de calquera maneira, estaba penetrada de sentimentos, dun exceso de sentimento, que ela non podía nin debía expresar ao exterior senón que se revelaría a partir do afora máis profundo. En Rohmer, a momia dá paso a unha marioneta, ao mesmo tempo que os sentimentos dan paso a unha “idea”, obsesiva, que vai a inspirala dende fóra sen perxuízo de abandonala para devolvela á vida. Con Bresson o que aparece é un terceiro estado onde o autómatas é puro, privado tanto de ideas como de sentimentos, reducido ao automatismo de xestos cotiás segmentarizados, mais dotado de autonomía: é o que Bresson chama o “modelo” propio do cinema, Vixiámbulo auténtico, por oposición ao actor de teatro” (239).

É nese automatismo intelectual onde o personaxe se baleira o suficiente como para poder entrar en contacto co puro afora, con forzas e enerxías imprevistas, desconcertantes, impensábeis. Agora ben, en que se diferencia este afora do novo cinema co todo-aberto que falabamos en relación co cinema clásico? O afora, a diferencia do aberto do cinema clásico, non se constitúe por un fóra de campo, non se constitúe pola imposibilidade de amosar todo o movemento, por conformarse cun intervalo dunha total variación... Non. O afora caracterízase por darlle un baleiro absoluto que sostén ás imaxes. De pasar ao outro lado dunha lóxica das mesmas cara o insoportábel mesmo para o pensamento, cara a súa contradición ou paradoxo.

2.5.4. A metodoloxía de Godard

Neste punto é salientábel a metodoloxía de Godard. É Godard quen introduce o intersticio como tal, como fisura, saíndose do asociacionismo que había no cinema clásico. Dada unha imaxe, non se trata de procurar unha nova que se asocie coa primeira (o que sería montaxe) senón de procurar entre elas unha diferenciación. Dado un potencial, hai que escoller outro, non calquera, senón aquel que estableza unha diferenza de potencial, que produza un terceiro ou algo novo. Con Godard a fisura vólvese primeira, a ruptura, substitúe á cadea, á asociación, etc. Emerxe o entre como baleiro, nada, afora.

Godard conxura así todo o cinema do Un. Do que se trata é de facer ver o intersticio, facer ver a diferenza na secuencia, sexan os tipos de imaxe que sexan. En vez dun cinema do Un=Ser=é temos un cinema da “dispersión do Afora” que di Blanchot, ou o “vértigo do espaciamento”. Os baleiros que se atopan entre as imaxes non son lagoas puntuais que o todo da naración-

secuencia poida sortear... senón a propia nada do filme que se vai despregando, pouco a pouco, vaise estendendo por todo o filme⁴¹.

O corte ou intersticio de Godard non forma parte de ningunha das imaxes que separa. Ao contrario, permanece ao marxe, como marxe mesmo que vai adquirindo en si mesmo unha entidade, ata unha continuidade propia. E aquí é onde dalgunha maneira o cinema moderno recupera unha nova noción de montaxe. Xa non entre puntos racionais e relacións conmensurábeis como trataban Eisestein, etc. Senón a través de puntos irracionais e relacións non-cronolóxicas.

O que impregna agora ao filme como todo é o “inevocábel” de Welles, o “inexplicábel” de Robbe-Grillet, o “indecidíbel” de Resnais, o “imposíbel” de Marguerite Duras, o “incomensurábel” de Godard. En definitiva, unha forza do afora, do non-pensado.

O importante é o que a imaxe “desencadea”; non un fío ou trama que responda a unidade dun guión, dunha montaxe ao uso... xa non hai monólogo interior que garanta unidade de mundo, personaxes, autor. Pola contra hai ruptura, dispersión, confusión destas identidades, zonas de cambio, indiscernibilidade⁴².

I en certa medida é a partir destas nocións de estilo indirecto libre como Godard forxa o seu método. O que fai Godard e incluír ao mesmo tempo no filme (ou senón o filme como todo) varios xéneros coas súas series correspondentes. Os xéneros serían así limítrofes e operarían por transicións, intersticios entre eles. Como o importante e o que remarca Godard é a transición, o xénero non vale positivamente, o filme enteiro non pasa de ser “o límite de imaxes que non lle pertencen mais que el reflexa en si” (246). É dicir, o xénero non subsume á imaxe, senón viceversa.

Así por exemplo en *Une femme est une femme* o musical non xorde máis que en determinados momentos do filme, como algo que afecta casualmente aos heroes, que bailan e danzan para eles, non para un público⁴³. Temos tamén o caso da escena de café de *Banda aparte*, ou a do pinar de *Pierrot le fou* tránsito do xénero vagabundeo [*balade*] ao xénero balada [*ballade*].

⁴¹ Coa chegada do sonoro o intersticio vaise tamén instalar aí mesmo: entre o visual e o sonoro. O sonoro vai posibilitar entón estas novas formas ao cinema segundo unha imaxe-tempo antes que perfeccionar a reprodución sensoriomotor da imaxe-acción (aínda que evidentemente tamén se fará este emprego so sonoro que algúns como Artaud criticarán sen reparo).

⁴² O monólogo interior deixa paso na reflexión de Pasolini ao que chama estilo indirecto libre. Ver Pasolini, *L'expérience herétique*, páxs. 146-147. Xa van varias veces que Deleuze nos recorda esta proposta de Pasolini á que podemos pensar que lle ve moitas posibilidades. O que Pasolini suxire, e pon en práctica sería unha subxectividade con distancia pero libre, na que entra a alteridade, a diversidade, a deformidade, etc. Semella por tanto que esa distancia non esixiría obxectividade ao tempo que a subxectividade non sería tampouco definitiva, non remitiría a unha unidade-identidade do ver e o mirar.

⁴³ Disto tamén pode ser un exemplo característico, ou máis refinado e elaborado o filme contemporáneo de Lars Von Trier *Bailando na escuridade*, no que as escenas musicais, cantadas e bailadas entran entrecortadas, desconectadas... coas accións principias; dun xeito ben interesante e que tamén cabería analizar.

A través dos xéneros Godard danos entón outra reflexión sobre as imaxes que pasan por eles; precisamente por iso, porque dá a sensación de que as imaxes e o filme pasan polos xéneros sen verse subsumidas, subordinadas ou pechadas no mesmo, senón con certo desfase ou incompletude respecto dese xénero. Este xénero dura ata que chega outro, outra serie... Así vai construíndo como categorías, case siloxísticas, case aristotélicas coas que se diría que xoga a compor o filme.

*“Godard vai dos problemas ás categorías sen perxuízo de que as categorías volvan plantexarlle un problema. Por exemplo, a estrutura de *Sauve qui peut (la vie)*: as catro grandes categorías, “o Imaxinario”, “o Medo”, “o Comercio”, “a Música”, remiten a un novo problema, “que é a paixón?”, “a paixón non é iso...”, que será o obxecto do filme seguinte” (247)*

Por iso dicimos que estas categorías en Godard non se chegan a fixar. Redistribúense, reorganízanse, reinvéntanse con cada filme. Normalmente en Godard veñen marcadas pola verba e a palabra escrita, mentres que as series sobre as que acontecen estas categorías márcanse coas imaxes. Respecto a estas non son categorías pechadas, senón insinuación de problemas que introducen a reflexión na imaxe. Mais isto ata tal punto que as veces o que queda en cuestión é o propio xénero: xéneros estéticos, a epopeia, o teatro, a novela, o baile, o propio cinema... póñense en cuestión.

Moitas veces isto acontece a través de personaxes célebres que interveñen nos seus filmes: os pensadores Jean-Pierre Melville en *Ao final da escapada*, Brice Parain en *Vibre Sa vie*, Jeanson en *La Chinoise*, burlescos como Devos ou a raíña do Líbano en *Pierrot le fou...* Outras veces acontece a través das cores, que lle dan a Godard a razón de diferentes categorías. En filmes como *Os carabineiros* non temos unha reflexión máis a favor ou en contra da guerra, senón toda unha descomposición en categorías que se mesturan e que en si mesmas sosteñen o filme: poden ser cousas (exércitos de mar, terra ou aire), ideas (ocupación, campaña, resistencia), sentimentos (violencia, desbandada, ausencia de paixón, irrisión, desorde, sorpresa, baleiro) ou ben fenómenos precisos (ruído, silencio).

Facer pasar o filme polos xéneros; algo así como desterritorializar a imaxe con sentidos que a sobrevoan, que a atravesan, sen chegar a pechala nin a esgotala.

2.6. Cinema e corpo

O corpo cotiá nunca está en presente; sempre en pasado ou en futuro, agarda ou desexa, nunca coincide co pensamento. Hai tamén un corpo cerimonial que pode ser paradoxal, gracioso, glorioso... Mais pode haber un terceiro corpo, que será o corpo do protagonista, mestre de cerimonias, que vai alén incluso do cerimonial, que recolle os xestos, os tons da voz... como algo absoluto, de absoluto sentido, e que nos dá así un novo valor. Achega ou sintetiza o cinema e o teatro ao darnos verdadeiramente a través da pantalla, un corpo.

O cinema experimental e o cinema underground trataron con estes dous corpos: o corpo cotiá e o corpo cerimonial. Son célebres os ensaios de Warhol filmando seis horas e media a un home que durme en plan(o) fixo, tres cuartos

de hora sobre o home que come un champiñón. Sen embargo van ser máis interesantes os pasos, as pontes que nos levan dun ao outro. Das actitudes ou posturas aos xestos. I estes xestos como expresións, coordinacións, puntos ou instantes que articulan as actitudes de onde veñen e cara onde van os personaxes poden ter un lectura propia.

Instalarse no xesto: e aí a clave para desenvolver un cinema do corpo. Por iso é que Cassavetes nos di que os personaxes non deben vir da historia ou da intriga senón que a historia debe ser provocada polos personaxes. Efectivamente: dos personaxes e das súas enerxías, ben comprendidas, ben traballadas... deben xurdir os “gestus”⁴⁴, o espectáculo, a teatralización, o filme.

O que se propón entón é unha lóxica dos corpos, encadeada polos xestos e as actitudes. Así dinos Comolli: os personaxes “constitúense xesto por xesto e palabra por palabra, a medida que o filme avanza; fábrícanse eles mesmos, e a rodaxe actúa sobre eles como un revelador, cada progreso do filme permite un novo progreso do seu comportamento, coincidindo exactamente a súa duración propia coa do filme”⁴⁵. O espectáculo máis que contar unha historia permite desenvolver, dá lugar a novas transformacións corporais. Así os filmes de Cassavetes *Unha muller baixo a influencia* ou *Gloria*. Para Cassavetes a vida soamente non basta; soamente o espectáculo é creación. Sen embargo o espectáculo debe emanar dos personaxes vivos, e non ao revés.

A *nouvelle vague* desenvolverá tamén esta idea de subordinar espacios e decorados en función dos corpos, dos seus movementos, actitudes, etc. “Os corpos que se abrazan e se pegan, enlázanse e golpéanse, animan grandes escenas como en *Prénom Carmen*, onde os dous amantes intentan atraparse en portas ou ventás. Non é só que os corpos se golpeen entre si, ademais a cámara golpéase contra os corpos. Cada corpo ten non soamente o seu espacio, senón tamén a súa luz, en *Passion*. O corpo é sonoro tanto como visíbel. Tódolos compoñentes da imaxe reagrupanse no corpo. A fórmula coa que Daney define lci et ailleurs, restituír as imaxes aos corpos sobre os que foron tomadas, é válida para todo o cinema de Godard e da *nouvelle vague*.” (256).

Como podería o cinema falar dun corpo, traballar cun corpo, amosar un corpo cando se o comparamos por exemplo co teatro ten en principio todas as de perder? En que sentido podería gañar ou amosar un corpo novo? Quizais na medida na que o cinema propón un cambio de perspectiva, rompe coa perspectiva natural, ofrece sempre o plan(o) contra o volume... quizais aí poidamos falar dunha nova e interesante perspectiva cultural. O cinema soamente amosa graos: partículas arroxadas contra o plan(o); pero non hai aí precisamente unha forte alusión á materialidade? Non estamos ante un fenómeno que pode por si mesmo replantexarnos a orixinalidade dos corpos, precisamente pola maneira que ten el de rexistralos? De novo estamos moi preto do fenómeno da hiperrealidade; mais seguro que algo de certo hai tamén.

⁴⁴ Arcaísmo introducido por Bertold Brecht para referirse ao que segundo el debería ser a esencia do teatro: unha “demostración crítica do xesto”, unha “coordinación dos xestos”. Brecht, “Musique et gestus” en *Ecrits sur le theatre*. Arche.

⁴⁵ Comolli, *Cahiers du cinema* n° 205, outubro 1968.

No feito de que acreditemos con novo valor un espacio, un corpo, unha natureza... polo mero feito de velo a través do filme, da pantalla, da gravación...

2.7. Cinema e cerebro

Segundo Deleuze, habería un cinema moderno do corpo fronte a outro cinema tamén moderno do cerebro. Ambos complementáanse. Non se opoñen. Parten de sitios diferentes, mais poden chegar incluso a conciliarse.

“Hai tanto concreto e abstracto dun lado como do outro: hai tanto sentimento ou intensidade, paixón, nun cinema de cerebro como nun cinema de corpo. Godard funda un cinema do corpo, Resnais un cinema do cerebro” (270).

Un exemplo de cinema xuntar cinema do cerebro e cinema do corpo sería Antonioni; para quen o cerebro chega a ser na nosa época tipicamente moderno, sen embargo, son os corpos, febres e cansados os que non alcanzan estar a súa altura. En Kubrick atopámonos cun cinema claramente cerebral: chega ata unha identidade entre mundo e cerebro. A gran mesa circular e luminosa de *Dr. Stragenlove*; o ordenador xigante de *2001 a odisea do espacio*; o mundo-cerebro de *A laranxa mecánica*. Sen embargo esta identidade en Kubrick marca un límite. Non é o todo do conxunto. Hai un afora que permanece: as galaxias, o futuro, a incógnita sobre a evolución, un sobrenatural ou misterio que fai estoupar o mundo. E tamén hai un adentro: o involutivo, a psicoloxía profunda, o pasado.. Ambos se enfróntanse ao mundo racional, a ese mundo-cerebro sistemático, organizado. Son ameazas que o atravesan; en *O resplandor*: *“¿como decidir que vén de dentro e que vén de fóra percepcións extrasensoriais ou proxeccións alucinatorias?” (273)* Quizais en *2001* haxa unha reconciliación final deste quebro que sería ese feto e a propia esfera da terra, nunha nova relación inconmensurábel que convertería a morte nunha nova vida.

Resnais caracterízase por empregar tamén un adentro e un afora ao cerebro entre os que desenvolve unha zona intermedia, de indescernibilidade, onde aparece propiamente o mundo-cerebro. Ese mundo-cerebro viría encarnado pola memoria: entre a morte clínica e a morte natural, personaxes que veñen da morte, con disfuncións sensoriomotores, espazos habitados por seres de pensamento: filósofos, pensadores...

“O filósofo volveu de entre os mortos e retorna a eles. Despois de Platón, esta foi a fórmula viva da filosofía. Cando dicimos que os personaxes de Resnais son filósofos, non queremos dicir, por suposto, que estes personaxes falen de filosofía, nin que Resnais “aplique” ao cinema ideas filosóficas, senón que el inventa un cinema de filosofía, un cinema do pensamento, completamente novo na historia do cinema, completamente vivo na historia da filosofía, contraendo xunto cos seus colaboradores irremprazábel un raro matrimonio entre a filosofía e o cinema” (276).

Entre as dúas mortes, morte do interior (memoria) e morte do exterior (realidade) constrúese un (curto)circuíto que é ao mesmo tempo vida do cosmos e vida do cerebro. Ese tempo da vida dará lugar ás paixóns, ao afecto, ao sentimento, o amor como función mental.

Se Eisestein representa o paradigma do cinema pensamento do período clásico, Resnais amosa que hai un cinema pensamento diferente para o cinema moderno e contemporáneo. Nin sequera Bergson estaría aínda nesta concepción; aínda concibe o cerebro como instante do Todo, que é aberto, baleiro certamente, mais segue sendo un absoluto determinado. O indeterminado agora será un espacio relativo que xorde no cerebro como tránsito entre un adentro e un afora absolutos. O espacio do cerebro será unha topoloxía de carácter probabilístico e semi-fortuito. Entón pode xurdir unha idea do cerebro como sistema acentrado; o noso cerebro non como centro de control, senón como extremo ou lugar excesivo das paixóns, dos problemas, das enfermidades. Alí onde estas propiamente se manifestan con toda a súa intensidade. En palabras de Artaud, cómpre recobrar a súa actitude para “recomezar a súa resurrección da morte”.

Non vale polo tanto falar dun todo interior aínda sendo aberto... hai un afora máis violento que irrompe nese adentro e o arrastra cara el. Non vale unha asociación horizontal das imaxes parciais segunda a montaxe que relaciona... hai que facer dos cortes, das interrupcións un valor absoluto, que inversamente subordinan ás asociacións horizontais como sentido.

Isto fai referencia a unha “inspiración neopsicanalítica”: pois constrúe a partir do lapsus, do acto errado; mais alén da psicanálise leva a interrupción por si mesma, a constituír un senso non absoluto, non significativo.

O cinema clásico viña marcado polos cortes racionais que encadeaban diferentes accións sensoriomotores. Marcábanse así relacións conmensurábeis entre as series de imaxes que daban unha rítmica e unha harmonía ao tempo na asociación ao tempo que a abrían a unha expresión indirecta do Todo en variación. Sen embargo, no cinema moderno a imaxe como tal está desencadeada. O corte vale por si mesmo. O corte non forma parte de ningunha das dúas series, senón que pasa a valer por si mesmo. Corte irracional que determina relacións non conmensurábeis entre as imaxes. O importante en todo isto é o punto no que os encadeamentos se subordinan aos cortes, e pasan a ser reencadeamentos do mesmo; e non viceversa (é dicir que aínda habendo cortes estes se subordinan, aparecen como lagoas entre os encadeamentos principais, como no cinema clásico).

“O afora ou o envés das imaxes substituíron ao todo, ao tempo que o intersticio ou o corte substituíu á asociación” (284).

En último termo poderíamos considerar o último cinema abstracto como a consumación deste cinema do cerebro; cando fai da pantalla branca ou negra o intersticio do adentro e do afora máis absoluto. Un corte que xa non soamente non forma parte das series entre as que se inserta, senón que ademais sexa capaz de absorber tódalas imaxes, facerse pantalla, copresencia de dereito e revés, dentro-fóra, recibir-proxectar, cerebro cosmos. Instante do non-sistema, intermedio inorgánico.

2.8. Cinema e pobo

O que caracteriza ao cinema moderno fronte ao clásico é a ausencia do pobo. O pobo é evocado, existe dalgunha maneira, como pobo porvir, mais non aparece propiamente máis que como ausencia, evocación. Todo o contrario ao

que pasaba por exemplo en Eisestein (*O vello e o novo*, ou en *Iván o terríbel*) ou en Pudovkin. Mais tamén no cinema americano de King Vidor, Kapra ou Ford que ben no western, ben no drama social testemuñan a presenza dun pobo, que está aí, real antes de ser actual, ideal sen ser abstracto. O cinema pensábase na época clásica (antes e durante a guerra) como arte revolucionario capaz de mobilizar as masas, capaz de facer das masas un suxeito.

A intervención nazi de Hitler, que propuña como as masas non como simple suxeito, senón como suxeito soxuzgado; a ruptura do estalinismo co unanimismo dos pobos, impondo a unidade tiránica dun só partido; a descomposición da sociedade americana, que xa non era ese crisol de pobos pasados e xermolo de porvir... fai que nestas tres grandes potencias pase a desaparecer o pobo. O pobo é a ausencia, o que falta, non existe aínda, é precisamente iso: unha indeterminación inexistente.

Do que se trata é de non dirixirse a un pobo suposto senón contribuír a súa invención. É desta maneira cómo artistas como Kafka ou Klee reivindicaban a posición dos creadores do terceiro mundo: a súa imposibilidade de non escribir, a imposibilidade de facelo dende a perspectiva das grandes nacións, a imposibilidade de escribir en inglés...

Isto tamén se amosaba na maneira na que o cinema clásico mantiña a separación entre o público e o privado: como dúas esferas que non se interfíren, separadas. A familia era un espacio previo á sociedade e á política, dende a que poder situarse cara afora cando un o vise conveniente. Temos os exemplos de *A nai* de Pudovkin, que descobre o verdadeiro obxecto do combate do seu fillo e toma o seu relevo. Ou en *As uvas da ira* de Ford, a nai ve claro ata certo momento i é relevada polo fillo cando as condicións cambian.

No cinema moderno acontece todo o contrario. As relacións familiares xeran de por si situacións sociais e políticas diferentes. Temos casos moi claros en filmes como *Yol* ou *O rebaño* de Güney. Ou na obra de Glauber Rocha na que se amosa a contraposición do pobo arcaico/capitalista, na que os mitos antigos, profetismo e bandidismo forman o envés da situación moderna en *Deus e o díaño na terra do sol*.

O importante é para Deleuze que entón o chamamento ao pobo xa non pasa por unha "toma de conciencia". Pola contra trátase propiamente dunha axitación, dun pór todo en trance: "*ao pobo e aos seus amos, á cámara mesma, empurrar todo á aberración, para comunicar as violencias entre si tanto como para facer pasar o asunto privado ao político e o político ao privado*" (289). Outras veces, como en Perrault, máis que de pór en trance podemos falar de pór en crise.

Dunha maneira ou da outra, do que se trata é da imposibilidade de amosar a evolución e a revolución típicas do cinema clásico. Comolli demostra por exemplo en *L'ombre rouge* a dobre imposibilidade de formar un grupo e de fuxir del.

O pobo do cinema moderno e contemporáneo vai ser cada vez máis unha minoría; pois soamente a minoría sae da proxección de unidade tiránica, é na minoría onde o político e o privado se solapan... É o caso do cinema negro americano despois dos anos 70: retrocede aos ghettos, quédase máis acá da

conciencia de clase, non dá unha identidade positiva ao Negro, senón que multiplica os seus tipos e caracteres, segundo estados emocionais e pulsionais quebrados... (Chrales Burnett, Robert Gardner, Haile Gerima, Charles Lane). Algo semellante pasa co cinema árabe (Chahine, *La memoria*; Khleifi *La memoire fertile*)⁴⁶. Poderíamos dicir incluso que é nas pequenas nacións nas que o propio individuo se volve pobo, comunica co pobo, que son as súas moléculas, as súas arterias. Un mundo parcelado e un eu roto non deixan de intercambiarse.

Segundo xa Kafka, e como despois fan Perrault, Rocha... o autor minoritario pode ser un perfecto catalizador e xermolo colectivo. Porque non ten ese afán de personalidade, ou individualismo, porque é perfectamente permeábel aos sufrimentos do seu pobo, e mesmo a súa condición de formar parte dun pobo case analfabeto o sitúao máis na calidade da potencia que do acto. Cómpre que estes autores non tratan de personalizar, privatizar os seus pensamentos, senón facelos pasar por personaxes reais, non-ficticios e poñelos a ficcionar, servirse deles como intercesores⁴⁷. “*O autor dá un paso cara os personaxes, mais os personaxes dan un paso cara o autor: dobre devir*” (293).

2.9. A irrupción do sonoro

O que o sonoro introduce respecto ao cinema mudo é algo así como un novo nivel do filme. É o nivel da interacción, que acontece propiamente dun xeito proposicional. A interacción, non é nin acción nin reacción, nin tampouco estrutura previa. É algo que se xera dentro do propio filme, segundo as condicións das que se parte. Interaccións que xeran algo así como rimas entre escenas, e da que *M, o vampiro de Dusseldorf* de Lang é un claro exemplo: cando se vai pasando do texto escrito no xornal, á lectura pública, á discusión nunha casa sobre a culpabilidade, á detención dun tipo na rúa por un mal entendido... É dalgunha maneira a dimensión do rumor⁴⁸, onde se xera a interacción. Interacción que vai alén do escrito, que parte do escrito en certo modo, máis que o sobrepasa, desborda, etc..

Desta maneira a interacción sitúase por riba das condicións que a posibilitan; o que non quere dicir que non haxa condicións, senón que non se reduce a elas, que as condicións i estruturas do filme e do guión non a esgotan. Desta maneira a interacción mantense problemática incluso no curso das accións que a forman. O que marca definitivamente unha separación do cinema co teatro.

⁴⁶ Kafka xa falaba da potencia da memoria nas pequenas nacións fronte as grandes: “A memoria dunha nación pequena non é máis curta que a dunha grande, ela traballa máis a fondo o material existente” en (Deleuze 292).

⁴⁷ O noso proxecto O Teatro Resoante é un claro exemplo destas condicións. O facemos dende unha cultura minoritaria: a galega ; e a través de personaxes reais que nos interceden; no primeiro caso a través de Platón e o seu famoso relato da caverna.

⁴⁸ O rumor, en tanto que acto de fala que se volve autónomo, que prescinde das persoas determinadas, é o que abre no campo da imaxe unha problemática máis ampla e capaz.

“O cinema mudo realizaba unha repartición da imaxe visíbel e da palabra lexíbel. Mais, cando a palabra faise oír, diríase que fai ver algo novo, e que a imaxe visíbel, desnaturalizada, comeza a facerse lexíbel pola súa conta, en tanto visíbel ou visual. Dende ese momento adquire valores problemáticos ou unha certa equivocidade que o cinema mudo non tiña. O que o acto de fala fai ver, a interacción, sempre pode ser mal descifrado, mal lido, mal visto de aí todo un ascenso da mentira, do engano que se cumpre na imaxe visual” (303).

Semella que o teatro e ata a novela foron incapaces para recoller a conversación por si mesma. Requírense estrañas asociacións, baleiros, ritmos que non atopamos nas estruturas prefixadas de novelas e de teatro. Claro que na mesma medida, o cinema para facerse propio, caerá moi a cotío, nos malos filmes, no simple diálogo filmado.

Serán mestres do tratamento da conversación os directores da comedia americana: Capra, Cukor, Mac Carey, Haws... que introducen subconversacións, desorientacións, velocidades, demencias... nas conversacións cotiás.

Entón o aspecto sonoro do filme comeza a formar un continuo, que vai dende os ruídos, aos sons, ás palabras, á música... Un continuo que se abre paso, camiño en medio da imaxe visual. Algo que tamén lle era imposible ao teatro, pois de entrada non pode modular nin xogar cos volumes e intensidades sonoras (en principio) como fai o cinema.

Agora ben, ao mesmo tempo, verase o verdadeiro problema do sonoro: o de non redundar o seu sentido coa imaxe visual. Terá que diferenciarse e sobre todo non solaparse, non redundarse, pois antes cómpre suprimir a imaxe, se xa vén explicada por un son⁴⁹. Isto levará ao sonoro a manter unha nova relación moi interesante co fóra de campo⁵⁰. Relación que novo marcará unha diferenza co teatro. Será esta unha cuarta dimensión do cinema, que derivará no que chamamos hoxe voz en off: do que non se ve.

Igual que a imaxe do mudo, a voz e o son poden entrar de diferentes xeitos como fóra de campo. Poden facelo dun xeito homoxéneo, complementando o que se ve na imaxe visual segundo unha dimensión anexa ou próxima á imaxe que se ve (é dicir, algo que emite un son e non se ve pero está ao carón da imaxe...) ou pode situarse heteroxeneamente no fóra de campo, facendo alusión a un non visto na imaxe mais por estar noutra dimensión, incomensurable, irreductible á imaxe⁵¹.

⁴⁹ Así o afirma explicitamente Bresson en *Notes sur le cinématographe*, Gallimard. Paxs. 60-62.

⁵⁰ Así o constata incluso o manifesto soviético de 1928 feito por Eisestein, Pudovkin, Alexandroff: o ruído das botas é tanto máis interesante canto que non se as ve. Terá un éxito singular o filme *Baixo os teitos de París* de René Clair cando o mozo e a chica proseguen a súa conversa deitados na escuridade, con tódalas luces apagadas...

⁵¹ As veces pasa dun modo de fóra de campo ao outro e viceversa. Como en *O eclipse* de Antonioni: “a música que rodea primeiro aos namorados no parque revela proceder dun pianista que non se ve, mais que está ao carón; o son en off cambia así de estatuto, pasa dun fóra de campo ao outro, e despois volve a pasar en sentido inverso, cando continúa facéndose oír lonxe do parque, seguindo aos namorados pola rúa” (313)

“É innegábel que o cinema mudo incluía xa unha música, improvisada ou programada. Mais esta música atopábase sometida a unha certa necesidade de “corresponder” coa imaxe visual, ou de servir a fins descritivos, ilustrativos, narrativos, actuando como unha forma de título intermedio. Cando o cinema se fai sonoro e parlante a música queda en certo modo emancipada, e pode cobrar voo” (314).

En que consiste esa emancipación da música e o son respecto da imaxe visual? Se Eisestein seguiu máis a Hegel e á conmensurabilidade (apelaba a unha medida interna da imaxe que habería que expresar musicalmente) Deleuze proponnos seguir a Nietzsche (polo menos ao Nietzsche de *O nacemento da traxedia*) para comprender o equilibrio ou a harmonía apolodionisiaca que suporía a imaxe audiovisual. En principio o cinema é apolíneo na medida en que emprega a imaxe, que é cálculo conmensurábel. Mais é a música, o arte dionisiaco por excelencia, que irrompe no conmensurábel do cinema e aporta unha relación directa co todo, unha relación sen medida que nos achega a un Querer sen fondo máis que a un movemento.

Hans Eisler critica a Eisestein defendendo o musical como non-movemento na imaxe, senón como estimulante do mesmo, como un querer do mesmo⁵². Dábanos así multitude de exemplos desta “distancia patética” entre música e imaxe: *“unha música rápida e incisiva para unha imaxe pasiva e deprimente, a tenrura ou a serenidade dunha barcarola como espírito do lugar en relación cos sucesos violentos que nel se producen, un himno da solidariedade para imaxes de opresión...” (317)*. Aínda que cabe anotar que esta emancipación da música respecto da imaxe nunca se daría se a imaxe non estivera, nunca se daría sen imaxe.

2.9.1. O audio-visual

A voz e a conversación emprégase no cinema moderno con autonomía, escindida da imaxe, non para facela simplemente sonora, senón que se quere marcar a súa liberación con respecto aos encadeamentos sensoriomotrices. O cinema faise entón verdadeiramente audio-visual.

Trátase da aparición dun estilo de narración que poderíamos chamar indirecto-libre. Que é isto? Algo intermedio entre o indirecto do mudo e un suposto directo do sonoro. Un devir nalgún punto intermedio. En Bresson os personaxes dialogan como se o seu texto non lles pertencera, estraños ás súas verbas, procurando unha “literalidade” da voz. En Perrault, pola contra, co seu cinema-directo o acto de fala tórnase acto de fabulación, acto moral de conto, acto suprahistórico de lenda. A conversa alude por tanto ao que non está, ao imaxinario ou fantástico, o rumor ou a mentira.

En correspondencia á emancipación do son as imaxes deixan ver aínda máis as súas desconexións, os baleiros dos seus espacios, digamos que déixanse ver en contraposición ao son, os elementos “mudos” da imaxe. Son os desertos nas cidades alemantas, os desertos de Pasolini, os de Antonioni; *“capas desertas do noso propio tempo que sepultan as nosas propias*

⁵² Adorno y Eisler, *Musique de cinema*, Arche, páx. 87.

pantasma, ás capas lacunares que se xustapoñen segundo orientacións e conexións variábeis” (322). Son tamén as fragmentacións de Bresson que empalman ou encadean anacos de espazo onde cada un se pecha pola súa conta. En Rohmer é o corpo feminino sufrindo fragmentacións. Tamén Perrault, Resnais, Straub... amosan de diferentes xeitos baleiros, mundos desaparecidos, paisaxes lacunares nos que se insinúa o que sucedeu, quizais noutra época.

Estes espazos baleiros ou desconectados... certamente non os podemos considerar así simplemente. Son máis. Obrigan a unha reflexión sobre o seu significado. Vólvense sobre si mesmos. Non lles falta estrictamente nada. Son completos. Pois sitúanse noutro lado que na soa percepción; noutro lado que o desencadeamento sensoriomotor. Obrigan a percibir a percepción, obrigan a ler a imaxe, asocian ao plan(o) descriptivo outro imaxinativo, memorístico ou cognitivo.

Nisto consiste propiamente o que poderíamos chamar lectura da imaxe visual: darlle a volta, acudir ao seu revés, facer do baleiro un cheo, encher, reencadear en lugar de encadear, unha nova Analítica da imaxe.

“O acto de fala aéreo crea o acontecemento, mais sempre posto ao través sobre capas visuais tectónicas: son dúas traxectorias que se cruzan. Crea o acontecemento, mais nun espazo baleiro de acontecemento. O que define ao cinema moderno é un “ir e vir entre a palabra e a imaxe” que deberá inventar a súa propia relación” (326).

2.9.2. Pedagogía

Este novo feito de ler a imaxe vai requirir toda unha pedagogía do mesmo. Si temos en Rossellini unha sorte de dobre pinza, dobre método que renova e ensina un novo xeito de tratar os actos de fala e as cousas; por separado. Respecto aos actos de fala será unha especie de nova xerga, novo linguaxe, nova expresión de personaxes históricos: Sócrates, Pascal, Luís XIV, Cristo, San Agostiño... Respecto ás cousas serán obxectos artesanais // *Messia*, unha nova escultura en *Agostino d’Ippona*, o mercado ateniense, os traxes de Luís XIV... Unha sorte de estrutura bipolar ou dobre articulación ao modo do Foucault de *As palabras e as cousas*; un método que en grande medida herdará Godard.

Do que se trata é de ver cómo se abre unha diverxencia imaxe-son; e aprender a ler o espazo que xorde na imaxe, decatarse de que hai que interpretalo. Aínda que moitas veces a relación que xorda entre un e outro sexa de oposición, interrupción, corte, ruptura. Aparecen así novos presentes por anticipación ou retrogradación, nunha imaxe-tempo directa, *“ou ben organizan unha serie de potencias, retrogradable ou progresiva, baixo o signo do falso”* (330).

Dende esta separación o audio-visual pode tomar como referencia perfectamente o par real/imaxinario, en vez do par verdadeiro/falso. Para elo haberá que desfacerse tamén da relación que na primeira fase do sonoro adxudicaba á voz e ao son un fóra de campo, relativo ou absoluto respecto ao visual. Soamente fóra desta relación a voz podería coller autonomía, designar

un imaxinario, ou unha realidade en contraposición á imaxe, é dicir, facer valerse as dúas na súa heteroxeneidade e digamos que rivalidade⁵³.

Dalgún xeito as nocións de fóra de campo e voz en off pertencen aínda a unha relación determinada, de dependencia ou subordinación entre elas, que poboaba aínda a primeira imaxe visual do parlante. Cando a ruptura faise efectiva acontece que se autonomizan as dúas a un tempo; a imaxe xa non pretende ser un todo, renuncia a súa exterioridade, queda liberada do que dependía dela. Paralelamente a imaxe sonora podemos dicir que ata conquista un encadre ata entón soamente imaxinado para a imaxe visual. Calquera cousa: voz, son, palabra, silencio, respiración... pode servir para encadrar un acontecemento sonoro, para articulalo, compoñelo.

2.9.3. As respectivas autonomías

Entón temos tres tipos de vínculo do son coa imaxe:

“O cinema invitábanos a distinguir actos de fala interactivos, sobre todo no son ine no son off relativo; actos de fala reflexivos, sobre todo no son off absoluto; por último actos de fala máis misteriosos, actos de fabulación, “flagrantes delitos de facer lenda”, que serían puros en canto que serían autónomos e xa non pertencerían á imaxe visual” (333).

A pregunta entón é cómo darlle esta autonomía, cómo arrancar, extraer a voz da imaxe e facer dela un acto de fala independente. Este acto debe ser sacado do seu soporte lido: sacado do guión, do texto, do libro, das cartas ou documentos. Esta é unha loita: contra a resistencia do texto de deixarse arrancar o acto de fala; e a do acto de fala por facerse autónomo, por non caer de novo no texto, no documento⁵⁴. Por iso debe ser o acto de fala *“económico e infrecuente, infinitamente paciente para imporse aquilo que lle resiste, mais extremadamente violento para ser el mesmo unha resistencia, un acto de resistencia” (336).*

Ao mesmo tempo que o acto de fala resiste e debe ser resistencia, tamén se constitúe unha resistencia na imaxe visual. É a resistencia e incluso persistencia ou insistencia do pasado no presente, a permanencia, a inalteridade da materia ou do material. A constatación no baleiro, no lacunar, o ruído xordo do que se ve e non pode saír de si, desa dimensión visual. Todo isto supón tamén unha resistencia, que se amosa cando nos filmes as cartas, os libros, os documentos, as lápidas, etc. Non se conseguen facer desaparecer. Permanecen, no seu silencio, transformados agora en paisaxes. Mais antes que iso, ou sobre todo, é a terra como arqueoloxía, como profundidade, afundimento constante e continuo, imposibilidade de estratificar o material e profundo nunha soa última capa; é a despertenza radical da terra a

⁵³ A voz en off *“cesou de velo todo, volveuse dubidosa, insegura, ambigua, como en L’homme qui ment de Robbe-Grillet ou en India Song de Marguerite Duras, porque rachou as súas amarras coas imaxes visuais que lle delegaban a omnipotencia da que elas carecían. A voz en off perde omnipotencia, mais gaña autonomía” 331.*

⁵⁴ Pode ser arrancar un acto de fala ou tamén arrancar a música, facer dela unha sorte de acto de fala como no filme de Straub: *Crónica de Ana Magdalena*. A voz suposta de Anna fainos escoltar as cartas do propio Bach e as testemuñas dos seus fillos ata o punto de que ela fala como Bach escribía e falaba, accedendo con elo a unha sorte de estilo indirecto libre.

calquera axenciamento, a afirmación definitiva da súa desterritorialización. Esta era: a emerxencia dos espazos baleiros e desconectados na imaxe visual.

Dúas traxectorias, dúas resistencias. A partir delas é como a imaxe visual, a historia baixo a terra cobra valor estético emotivo pleno e o acto de fala ascende cara o sol, alcanza un sentido político intenso.

Deleuze estudia o filme dos Straub sobre *Moisés e Aarón*: o primeiro representa a lei, o acto de fala do ceo, o sol, a promesa do pobo xudeu... Mais Aarón irá atopando tamén o seu lugar: a terra prometida, sen pobo, baleira, desterritorializada, a que nunca será dominada, tiranizada. Hai ao mesmo tempo un acontecer en alza que marca o acto de fala como un acontecer encuberto, estético, emotivo e potencial, que é a terra coas súas capas sobre as que se edificou a profundidade do presente. Que se dá entre as dúas imaxes, na súa diverxencia? Non hai simplemente unha ausencia de relación, senón unha relación de "incomensurabilidade" moi precisa.

A escisión do audio-visual ten unha ligazón non totalizábel, unha relación incomensurábel ou irracional específica, precisa. É a relación que Marguerite Duras establece en *India Song*: personaxes que manteñen a boca pechada incluso cando falan dende o outro lado, de tal xeito que o que din xa está en pretérito perfecto mentres o baile forma unha capa de terra morta, noutro lugar... Esta autora comezará filmando casa: como espazos para habitar, falar e calar, entrar e saír, crear o acontecemento e sepultalo... Mais terá que ir deixando estas casas, para atopar a verdadeira potencia do espazo calquera. Filmará entón a praia-mar que reunía aos personaxes que fuxían, nunha historia que se tornaba inatribuíbel. Unha historia que xa non ten lugar (imaxe sonora) para uns lugares que xa non teñen historia (imaxe visual).

2.10. Conclusións

O cinema non se pode considerar nin unha semioloxía nin unha semiótica: a primeira reduce tódalas imaxes a linguaxe, pecha todo dentro da linguaxe e non lle dá autonomía ás imaxes, nin polo tanto ao cinema. A segunda pola contra leva todo o linguaxe a depender das imaxes, desprende todo linguaxe das imaxes, o que tampouco ten por qué ser. Entre ambas posicións o cinema parece que nos dá unha inmediatez especial do pensamento, unha inmediatez que nada ten que ver coa linguaxe (logos), ou polo menos que pode prescindir dela, pois interfere a outro nivel. Este nivel de inmediatez fainos pensar inevitablemente no automatismo e nos autómatas. Que tipo de autómatas e de automatismos xera o cinema?

Este debate, esta reflexión acerca da autonomía da máquina, acerca da potencia do autómatas, está recollido sobre todo no cinema alemán: no expresionismo. Certo que tamén na escola americana e soviética hai trato coas máquinas mais non ao nivel do que se fai en Alemaña. O paradigma do home-máquina no que o maquinismo pode chegar incluso ata o corazón do home que esperte en si as máis primitivas potencias e faga del un autómatas tamén psicolóxico... Cortellos de sonámbulos e alucinados, magnetizadores magnetizados do expresionismo, dende *O gabinete do doutor Caligari* ata *O testamento do Dr. Mabuse* pasando por *Metrópole* e o seu robot.

Quizais neste senso o cinema alemán teña o mérito de presaxiar como ningún outro o que pouco despois chegaría: a barbarie alemana, a segunda guerra mundial, o xenocidio e as loitas de poder que irían tamén alén de Alemaña. É dicir, o autómatas que levamos dentro. Aínda que tamén está a versión de Benjamin; non é que presaxiaran, senón que induciron, crearon o espírito autómatas. E todo isto en competencia con Hollywood; en tanto que “arte de reprodución de masas”⁵⁵.

Agora ben, este automatismo que crea o cinema ten tamén como un lado bo, unha cara positiva; que é case a mesma, a liberación do autómatas, da máquina de pensar, agora ben, sen darlle por riba ese xuízo que Hitler lle deu. É dicir, despregar as potencias que o cinema mantiña atadas á imaxe-movemento e os seus efectos: a proxección e a transparencia. Calidades que puideran levar ao cinema non a ser un arte da reprodución, senón doutro tipo, de liberación.

Isto tratará de desenvolverse e solucionarse na segunda etapa do cinema que aquí vimos en relación coa imaxe-tempo. O que se desenvolverá será outro tipo de automatismo; un automatismo máis estrutural, reticular, que non se centra ou converge nun xefe único, controlador dos soños... senón unha rede máis electrónica e informática. Efectivamente, a información e a informática cobrarán cada vez máis importancia nos novos automatismos. Os autómatas de Bresson son psicolóxicos, e polo tanto ríxense pola información; As marionetas de Rohmer defínense en función da información e da palabra e non xa da enerxía e a motricidade. En Resnais xa non hai flashes-back senón máis ben feeds-back e erros de feeds-back.

Esta complexidade do espacio informático (do autómatas informático e cibernético) amósase tamén na escisión do audio-visual. Ao cabo, esta escisión apunta a unha complexidade do sistema, desborda ao individuo psicolóxico igual que o desborda a rede de información. A través desta escisión aberta ao irracional cabe emancipar á fonte a ao destinatario da información. Na era da información ámbolos dous están sometidos, degradados, anulados... son propiamente inexistentes. A información xérase xa degradada, xérase no seu propio seno, non hai unha fonte causal da mesma que poidamos sinalar. O destinatario é absorbido do mesmo xeito pola complexidade que o sitúa en medio da información, partícipe dela, nunca ao final como receptor sen máis.

Ante o imposible de saír deste circuíto o que se propón é un *chegar demasiado tarde* como solución. Chegar cando xa a información teña capturados os polos, formada a rede. Chegar tarde e presentar sen embargo un novo chan ao tempo que un novo discurso. Un discurso que sexa propiamente rumor, acto de fala orixinario, “*capaz de crealo mito, en vez de sacarlle beneficio ou explotalo*” (358). Unhas imaxes visuais capaces de “*sobrevivir aos escombros, sobrevivir á fin do mundo, recibir no seu corpo o acto de fala puro*” (358). É entón como o audiovisual non como todo senón como fusión da desgarradura que é... compromete á rede informática que impide o acto de fala orixinario igual que a imaxe.

⁵⁵ A expresión é de Benjamín e sobre ela teñen traballado e desenvolvido estas teses Syberberg primeiro e Daney despois en *La rampe*, “L’État-Syberberg” pax, 11.

3. Apéndice: cine e pensamento en Cabrera (1997).

Os pensadores páticos (Cabrera: 1997) fronte aos apáticos. Son aqueles que *“problematizaron a racionalidade puramente lóxica (logos) coa que o filósofo tense enfrentado habitualmente ao mundo, para facer intervir tamén, no proceso de comprensión da realidade, un elemento afectivo (ou ‘pático’)”* [páx. 14], máis adiante: *“Aristóteles referiuse ás paixóns, Santo Tomé falou de sentimentos místicos, Descartes escribiu un tratado sobre as paixóns do alma, Hume formulou unha moral do sentimento, e Wittgenstein referiuse ao valor relacionado coa vontade humana. Mais Schopenhauer, Nietzsche, Kierkegaard, Heidegger, etc., ou sexa, os filósofos que chamei “páticos” (ou “cinematográficos”) foron moito máis lonxe: non se limitaron a tematizar o compoñente afectivo, senón que o incluíron na racionalidade como un elemento esencial de acceso ao mundo. O pathos deixou de ser un obxecto de estudio, ao que se pode aludir exteriormente, para transformarse en forma de encamiñamento”* [ibid]. Para Cabrera a Filosofía ten que redefinirse a partires do xurdimento do Cine, igual que se redefine e se transforma trala aparición do Mito, a Relixión, a Ciencia, a Política, a Tecnoloxía... marcando así as diferentes etapas do devir do noso pensamento na nosa tradición. Esta última emerxencia: a do cine, esixiría pois esta última transformación. Incluso: por que é a linguaxe escrita a vehículo apropiado para o pensamento? Por que non a imaxe? Heidegger xa suxerira que fose a poesía, cando dicía que a poesía era pensante... Por que non podemos pensar unha filosofía, un pensar expresado en imaxes? Non sería acaso e precisamente menos logocéntrico e máis xusto e axeitado para o que é a realidade do noso pensar i estar no mundo, un estar no mundo afectado por sentimentos, emocións, esperanzas, medos, angurias... tal como amosou por exemplo Heidegger?

3º MÓDULO: internet e ferramentas web, a configuración do espacio democrático.

1. A importancia da internet na descentralización do logos.

1.1. presentación da Wiki e a TiddlyWiki.

Presentamos o formato *wiki* (*WikiMedia* e *TiddlyWiki*) como un formato perfectamente contemporáneo que desenvolve a idea do texto e a escritura descentralizada e participativa, que evita a cerrazón característica do formato do libro. A *Wiki* (e a *TiddlyWiki*) permiten editar e publicar facilmente e incluso crear edicións e publicacións colectivas e inacabadas. Sen embargo o seu punto máis orixinal e novedoso reside seguramente na forma da súa edición: contra a linealidade argumentativa e discursiva tan exclusiva da forma lóxica (e logocéntrica) o formato *Wiki* permite escribir e compor a escritura dunha forma non lineal, senón diseminada, espallada, descentralizada en pequenos *tiddlers* que entran en xogo segundo a lectura que se escolla en cada momento. Por iso, ademais do éxito do formato *Wiki* media en páxinas como a *WikiPedia*, escollemos para o noso proxecto o formato *TiddlyWiki*, por no ser en principio tan coñecido e por insistir máis aínda na idea dos puntos diseminados de edición e lectura non-lineal. *Tiddly* significa pulga, e como tal o formato permite editar e consultar os contidos a través de “pulgas”: pequenos arquivos interconectados en redes non-lineales, senón conxuntas, polívocas, interreferenciais. Para moitos a *TiddlyWiki* ten un carácter eminentemente pedagóxico o que motiva tamén a presentación neste proxecto. Respecto a proxectos como a *WikiPedia*... non é difícil constatar o enorme potencial e alcance que ten, e cómo en grande medida realiza o grande proxecto ilustrado da enciclopedia. En efecto, a propia rede da internet o realiza: trátase dunha rede finita, pero ilimitada (como o universo einsteniano) na que o saber está a disposición de tod@s nós (coa condición claro está de ter ordenador e conexión...) na que nos podemos informar de case calquera cousa, e aquela da que non podamos e queiramos ou saibamos pór algo, podemos creala. Neste sentido, sobre todo a *WikiPedia* cumpre a tarefa da Enciclopedia ilustrada soamente que adaptada ao cambio de paradigma que sufriu a modernidade: o saber non é pechado, único e universal... xa non hai un único relato verdadeiro, unha única versión. A verdade, a definición está mesturada, enormemente contaminada na rede, máis isto é unha condición que lle dá máis autenticidade ao punto de vista que a suposta perspectiva douta e única... Na rede sempre podes contrastar e se cabe algo que é máis importante, pártese do punto de vista parcial (ou deberíamos partir ao consultala, para calquera que coñeza un pouco o medio faise evidente...) como condición do saber. A rede internet descentraliza neste senso o saber, desfaise do arranxo dominante i exclusivo dunha clase i en grande medida posibilita un acceso democrático ao mesmo pois incluso permite crear democraticamente eses contidos. Digamos que o proxecto enciclopédico realízase na rede como pola porta traseira do que pretendeu nun principio; case como burlándose do mesmo construíuse en tan pouco tempo esta inmensa rede revolucionaria.

Consultar titorial en: <http://www.giffmex.org/twtutorialespanol.html>

Consultar *TiddlyWiki* do proxecto en: <http://oteatroresoante.es/wiki.html>

1.2. A descentralización do logos.

Como ben indica a filosofía contemporánea (Jaques Derrida) estamos sometidos na nosa tradición a un dominio do logos ou dominio logocéntrico, na que a importancia argumentativa da lóxica e do significado prima sobre outros medios de expresión, sobre todo aqueles nos que un significado unívoco da palabra non é o que prima. Todo o problema que comeza cos gregos, ou a partir deles, sobre o significado do ser; ou ben, a verba ser como significante doutra cousa, ten levado a moitos problemas. Basicamente, algo que xa denuncia Heidegger: o feito de enganarse, confundirse pensando que a palabra ser ten un referente óntico igual que calquera outra verba. Dáse aquí o que Heidegger chama esquecemento da diferenza ontolóxica. Jaques Derrida, algúns anos posterior a Heidegger, fálanos do domino do logocentrismo, ou ás veces do falogocentrismo; como imposición dogmática da unidade significativa que ten asociada univocamente un significado e sentido determinado no mundo. Pois ben, esta análise pódese facer máis ampla, profunda e minuciosa do que aquí se fai, mais do que quixera chamar a atención neste contexto é da medida na que a internet colabora ou realiza esta descentralización do logos inmediatamente ao emprega-los seus mecanismos máis básicos e elementais. Na internet unha verba, unha unidade significativa pode incluír no seu seo todo un discurso significativo a outro nivel; pode incluír todo un novo arquivo, incluso de imaxe, audiovisual, levarnos a outro campo calquera. Trátase do recurso do *link* fundamental na computación da rede. A través do *link* desfacémonos do falogocentrismo porque descentralizamos a univocidade do significante permitíndolle que nos dea acceso a mundos diversos, a novas dimensións e arquivos de todo tipo. Un mesmo significante marxinal nun contexto pode desenvolver no seu seo, darnos o acceso a unha información que nos pareza moito máis interesante. Vírase entón todo intento de apropiación lóxica na rede, no momento no que a través destes recursos podemos desviar a significatividade dos argumentos nun senfín de direccións alternativas que xurdirán a través dos *links*.

1.3. O texto e a escritura fronte ao paradigma do libro. O rizoma fronte á árbore.

A través deste fenómeno dos *links* ou moi emparellado ao mesmo xurde na rede internet o fenómeno da escritura. Derrida defende tamén a época da escritura e o texto fronte ao libro. Tamén Deleuze e Guattari defenden no seu ensaio *Mil Mesetas* a chegada da forma rizomática da escritura fronte a forma da árbore. O que se está a defender en ámbolos dous casos é unha maneira diferente de produción e xénese do saber. O paradigma contemporáneo digamos que en xeral defende a produción rizomática, que se xera como por contaxio, non a xénese vertical que parte dun suposto troncal a partir do cal como dunha árbore vanse desenvolvendo contidos secundarios, terciarios, etc.. sempre dependentes dese tronco principal e céntrico... O que se defenden son os marxés, e a escritura como lugar propio do pensamento que non pretende pechase en si mesma, que non pretende erixirse, constituírse en grande relato. Este afán de resultar unha unidade rematada, acabada de sentido é o

propio do libro e o grande relato da tradición, na súa grande maioría. Unha tradición logocéntrica baseada no libro como unidade de saber significativa pechada. Sen embargo, contra ela, a escritura, é o propio pensar. Que non haxa un só escrito que non dea qué pensar; é dicir, que teña os ocos e os baleiros suficientes como para que eu poida continualo, ampliálo, profundizalo. Que non haxa un escrito que eu non poida complementar, implementar, descentralizar, transformar. É precisamente ao marxes, nos espazos baleiros do que se pode dicir que aparecen os plan(o)s óptimos para o pensar: liberado da pretensión dominante. Porque todo pensar ten que sustentarse a si mesmo: sen unha pretensión de dominio do sentido que establece, sen unha pretensión excluín-te ou fundamentadora no absoluto... Non hai saber que sexa tal se non dá qué pensar ao mesmo tempo, senón suxire e incluso incita á escrita, ao comentario, incluso senón permite que ese comentario sexa de tanto peso ou máis aínda que o propio escrito. En certo modo trátase do aforismo que xa practicou Nietzsche, ou Heráclito, ou Montaigne... Dar qué pensar máis que dicir. Dicir tanto nos silencios e nos espazos en branco como nos escritos. Suxerir en definitiva. I entón preguntamos: que outra cousa se fai na rede? Non se pode converter a rede internet cada vez máis nun espazo formado máis que por publicacións pechadas, por publicacións abertas, comentarios, etc.? Cómpre facer conscientes as novas xeracións disto. Cómpre facerlles conscientes do seu poder e potencial na rede: son potencias pensadores, escritores, críticos ou incluso clínicos (sanadores) da nosa cultura e do noso saber. Soamente cunha formación adecuada neste senso podemos empregar ben as ferramentas que ante nós xorden agora. Ferramentas contemporáneas, descentralizadoras, verdadeiras ferramentas de pensamento. Mediante os comentarios e os foros na internet o texto en principio capital que alguén escribe vese afectado, desprazado cara novos posíbeis sentidos que lle ameazan. Podemos comentar as novas dos xornais, crear incluso nós esas mesmas novas, referilas a novas informacións, novos puntos de vista, etc. Podemos referilas non só a textos que nós fagamos senón a imaxes, sons, vídeos... As posibilidades son infinitas e o que se forma e un saber constituído en rede, rizomaticamente, xerado por contaxio, por contaminación. Xa non existe un eixo xerador do saber e do dicir que subordine o resto dos saberes e os dicires. Pola contra todos podemos facer e escribir e publicar segundo coñezamos os mecanismos, nunha horizontalidade total da rede. E por iso cómpre divulgar adecuadamente o coñecemento destes mecanismos.

1.4. O foro como verdadeiro espazo democrático: ágora e para-doxa da razón.

I é que todo isto ao que nos leva é á reformulación da importancia da opinión e comentario na configuración do saber contemporáneo. Cada vez máis a configuración deste saber, a configuración da información depende ou pode depender da capacidade que teñamos nós, digamos que o pobo, os propios lectores e usuarios dos medios, para intervenir neses medios e permitir(nos) e esixir(nos) máis a estes medios. A opinión convértese nun gran potencial da democracia que en grande medida trastoca os presupostos platónicos. Se para Platón a *doxa* era aquilo que se contrapuña a teoría, agora atopámonos na súa antípoda vendo cómo soamente podemos tecer un foro, un ágora democrática na medida na que descentralicemos unha apropiación exclusiva do saber e permitamos desenvolverse ao espazo do texto e da opinión como un espazo

lexítimo e apropiado para o pensamento. Invertemos de novo o platonismo e facemos da opinión, da *doxa* unha potencia de pensamento: así tamén o declaran Deleuze-Guattari cando falan da *paradoxa* como auténtica potencia do pensamento. No fondo, Platón xa se referira tamén a algo así cando falaba da negatividade da dialéctica como proceso formado por contrarios. Mais Platón i en xeral a súa época quere restrinxir ese proceso a unha clase social ou casta en concreto o que lle esixe un escrutinio discriminatorio das persoas máis que do pensar, que dalgunha maneira remata nesta fórmula da dialéctica. Non podemos pechar a adquisición do coñecemento a unha ortodoxia do pensar e do emprego das nosas facultades; esa especie de peche institucional e académico (recordemos que o termo “Academia” vén precisamente da escola platónica) da produción do saber que tende a esclerotizalo impedindo a liberación do seu auténtico plan(o) horizontal de xeración... Pois o pensar precisa do contacto co caos, co non-pensado, co escuro e funesto do sentido, co perigo e co que está ameazado; i esto xurde precisamente do non-control rixido da súa produción e o xogo libre de tódalas facultades. Pois soamente se permitimos que sentimentos, paixóns, desexos... diferentes poboen os nosos pensamentos, sen discriminación nin censura, podemos acadar un verdadeiro diálogo democrático onde ninguén está excluído, onde o saber está disposto horizontalmente ao acceso de todos, e onde todos poden involucrar os seus razoamentos lóxicos ás teimas ou inxustizas sociais-estruturais que coiden lles afectan. O resto, será seguramente, imposición dunha estrutura institucional pechada e fixa á produción de saber e pensamento.

2. Taller edición de *Wiki* e *Tiddlywiki*. Elaboración e publicación na rede das nosas propias *Wikis*.

Parte esencial deste último módulo será a práctica cos formatos *wiki*, sobre todo a *TiddlyWiki* que ten gran valor e emprego pedagóxico. É ademais moi doada de empregar e rapidamente podemos editar e publicar contidos. A *TiddlyWiki* vale perfectamente para que os profesores fagan os seus apuntes e mesmo para que lle entreguen estes arquivos aos alumn@s i eles o enchan; é dicir, resulta ser unha especie de caderno aberto, sen rematar, que serve ao tempo de soporte dixital, de medio de publicación i edición na rede, e incluso como ferramenta de elaboración colectiva.

Bibliografía

- Adorno – Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main, 1969. Trad. Castelán *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Editorial Trotta 1994.
- Aristóteles, *Poética*. S. IV a.C. Trad. Castelán Ed. Gredos 1992.
- Artaud, *Le théâtre et son double*. Editions Gallimard, 1938. Trad. Castelán *El teatro y su doble*,
 - *El cine*, Alianza editorial 1973 [*Choix de textes extraits des tomes III (1961) et IV (1964) des Oeuvres complètes d'Antonin Artaud*].
 - *Van Gogh: le suicidé de la société*, Éditions Gallimard, 1975. Trad. Castelán *Van Gogh: el suicidado de la sociedad*, Ed. Fundamentos 1978.
- Amount – Marie, *L'analyse des films*, Nathan, París, 1988. Trad. Castelán *El análisis del film*, Paidós 1990.
- Badiou, *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Ed. Manantial 2005.
- Cabrera, *Cine: 100 años de Filosofía*. Ed. Gedisa, 1999.
- Deleuze; *Logique du sens*, Les Éditions de Minuit, París. 1969. Trad. Castelán *Lógica del sentido*, Paidós 1989.
 - *Nietzsche et la philosophie*, Presses Universitaire de France, París, 1967. Trad. Castelán *Nietzsche y la filosofía*, Anagrama 1971.
 - *Différence et répétition*, Presses Universitaire de France, París, 1968. Trad. Castelán *Diferencia y repetición*, Amorrortu 2002.
 - *L'image-mouvement. Cinema 1*. Les Éditions de Minuit, París. 1983. Trad. Castelán *La imagen movimiento (Estudios sobre cine)*, Paidós 1984.
 - *L'image temps. Cinema 2*. Les Éditions de Minuit, París. 1985. Trad. Castelán *La imagen tiempo (Estudios sobre cine)*. Paidós 1986.
 - *Critique et clinique*, Les Éditions de Minuit, París. 1993. Trad. Castelán *Crítica y clínica*, Anagrama 1996.
- Deleuze - Guattari,
 - *AntiEdipo, (capitalisme et schizophrénie)*, Les Éditions de Minuit, París. 1972. Trad. Castelán *AntiEdipo (capitalismo y esquizofrenia)*, Paidós 1985.

- *Mil Plateaux (capitalisme et schizophrénie)*, Les Éditions de Minuit, París. 1980. Trad. Castelán *Mil Mesetas (capitalismo y esquizofrenia)*, Pre-textos, 1988.
- *Qu'est-ce que la philosophie?* Les Éditions de Minuit, París. 1991. *¿Qué es la filosofía?* Anagrama 1993.
- Derrida, *Marges*, 1972. Trad. Castelán *Márgenes de la filosofía*. 1989.
- Foucault, *Naissance de la clinique*. Presses Universitaire de France, París, 1963. Trad. Castelán *El nacimiento de la clínica*, Siglo Veintiuno 1999.
- Gadamer, *Wahrheit und Methode*, J.C.B. Mohr (Paúl Siebeck) Tübingen 1975. Trad. Castelán *Verdad y método*, Ed. Sígueme, Salamanca, 1999.
- Gaudreault – Jost, *Le récit cinématographique*, Nathan, París, 1990. Trad. Castelán *El relato cinematográfico*, Paidós, 1995.
- Heidegger, *Sein und Zeit*, Max Niemeyer Verlag, 1927. Trad. Castelán *Ser y tiempo*, Fondo de cultura económica, 1944.
 - Einleitung in die Philosophie, [conferencia 1928-29] Vittorio Klostermann GmbH, Frankfurt 1996. Trad. Castelán *Introducción a la Filosofía*. Ed. Cátedra 1999.
 - *Was ist das –die Philosophie?* [Conferencia] 1956. Trad. Castelán *¿Qué es la Filosofía?* Herder Editorial 2004.
 - *Beiträge zur Philosophie (von Ereignis)*, Vittorio Klostermann Verlag, Frankfurt, 1989. Trad. Castelán, *Acerca del evento*, Biblos, 2003.
- Jaspers, *Stringberg und Van Gogh* Piper Verlag GmbH, Munich 1977. Trad. Castelán *Genio artístico y locura*. Ed. El acantilado, Barcelona 2001.
- Lucrecio, *Rerum natura*. S. I a.C. Trad. Castelán *De la naturaleza de las cosas*. Cátedra. 2003.
- Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste des Musik*, 1872. Trad. Castelán *El nacimiento de la tragedia*. Alianza Editorial, Madrid.
 - *Über die Zukunft unserer Bildungsanstalten. Sechs öffentliche Vorträge*, 1872. Trad. Castelán *Sobre el porvenir de nuestras escuelas*.
 - *Zur Genealogie der Moral*, Trad. Castelán *La genealogía de la moral*. Alianza 1972.
 - *Der Wille zur Macht*, Escritos póstumos. Trad. Castelán *La voluntad de poder*. EDAF 1981.
- Ortega y Gasset, *La idea de principio en Leibniz y la evolución de la teoría deductiva* Emecé Editores, Buenos Aires 1958.
- Platón, *La República*. S. IV a.C. Trad. Castelán Edicomunicación 1993.
- Rosset, *L'anti-nature*, Presses Universitaire de France, París, 1973. Trad. Castelán *La antinaturalidad*, Taurus 1974.

- Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1819. Trad. Castelán *El mundo como voluntad y representación*. Porrúa, México, 1987.
- Sloterdijk, *Der Denker auf der Bühne. Nietzsches Materialismus*. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1986. Trad. Castelán, *El pensador en escena*. Pre-textos 2000.

CURRÍCULUM VITAE

Manuel Cebral Loureda (1979). Licenciado en Filosofía pola USC (Santiago de Compostela). Cursa o programa de doutoramento en terceiro ciclo na Universidad de Valencia (UV) no programa “*Arte, Filosofía y Creatividad*”, elaborando un traballo DEA dirixido por Romá de la Calle desenvolvendo os vínculos entre experiencia estética e a hermenéutica.

Director e Performer do Proxecto de Innovación Pedagóxica *O Teatro Resoante* (www.oteatroresoante.es) no que seguindo teses claves de Foucault e Deleuze propón unha posta en escena da Filosofía, un aula virtual.

Tendo sempre presente esta relación do pensamento e co virtual, propón este taller sobre cinema que podes consultar audiovisualmente en www.oteatroresoante.es/wiki e no que se reformulan os supostos básicos da nosa tradición europea no referente ao seu axenciamento ou monopolio do espectáculo e a representación, neste caso, na pantalla.

Colabora activamente e como membro en diferentes proxectos editoriais e pedagóxicos de produción de cultura e pensamento contemporáneo como son **Proxecto Derriba** (www.proxectoderriba.org) e **Universidade Invisíbel** (<http://invisibel.net>).

Ten o Certificado de Aptitude Pedagóxica (CAP) obtido na Universidade de A Coruña, así como diplomas de asistencia e participación en diversos coloquios e congresos na comunidade galega.



imaxe da performance *A caverna de Platón* con O Teatro Resoante.

**PROXECTO
INNOVACION
PEDAGOGICA**

www.teatroresoante.es
www.teatroresoante.es/wiki
info@teatroresoante.es