

4. Los cristales del tiempo

1

El cine no presenta solamente imágenes, las rodea de un mundo. Por eso, tempranamente buscó circuitos cada vez más grandes que unieran una imagen actual a imágenes-recuerdo, imágenes-sueño, imágenes-mundo. ¿No es esta extensión lo que Godard cuestiona en *Sauve qui peut (la vie)*, cuando se aboca a la visión de los moribundos («no estoy muerto, pues mi vida no ha desfilado ante mis ojos»)? ¿No había que seguir la dirección contraria? Contraer la imagen, en lugar de dilatarla. Buscar el más pequeño circuito que funcione como límite interior de todos los demás, y que junte la imagen actual con una suerte de doble inmediato, simétrico, consecutivo o incluso simultáneo. Los circuitos más amplios del recuerdo o del sueño suponen esta base estrecha, esta punta extrema, y no lo inverso. Una tendencia semejante aparece ya en las conexiones por flash-back: en *Man-kiewicz* se produce un cortocircuito entre el personaje que cuenta «en pasado» y el mismo en tanto que ha sorprendido algo para poder contarlo; en *Carné*, en *Le jour se lève*, todos los circuitos de recuerdos que nos devuelven una y otra vez a la habitación del hotel descansan sobre un circuito pequeño, el recuerdo reciente del crimen que precisamente acaba de tener lugar en esa misma habitación. Llevando esta tendencia a su culminación diremos que la propia imagen actual tiene una imagen virtual que le corresponde como un doble o un reflejo. En términos bergsonianos, el objeto real se refleja en una imagen en espejo

como objeto virtual que, por su lado y simultáneamente, envuelve o refleja a lo real: hay «coalescencia» entre ambos.¹ Hay formación de una imagen de dos caras, actual y virtual. Es como si una imagen en espejo, una fotografía, una tarjeta postal cobraran vida, se independizaran y pasaran a lo actual, sin perjuicio de que la imagen actual vuelva en el espejo, recobre su sitio en la tarjeta postal o en la fotografía, según un doble movimiento de liberación y de captura.

Reconocemos aquí el género de «descripción» absolutamente particular que, en lugar de recaer sobre un objeto presuntamente distinto, no cesa a la vez de absorber y crear su propio objeto, conforme lo exigía Robbe-Grillet.² Podrán desarrollarse circuitos cada vez más vastos que corresponden a capas cada vez más profundas de la realidad y a niveles cada vez más altos de la memoria o el pensamiento. Pero el que soporta el conjunto y sirve de límite interior es el circuito más condensado, el de la imagen actual y «su» imagen virtual. Hemos visto de qué manera la percepción y el recuerdo, lo real y lo imaginario, lo físico y lo mental, o más bien sus imágenes, se perseguían sin cesar sobre los circuitos más amplios, corriendo una tras la otra y remitiendo la una a la otra en torno de un punto de indiscernibilidad. Pero este punto de indiscernibilidad lo constituye precisamente el más pequeño círculo, es decir, la coalescencia de la imagen actual y la imagen virtual, la imagen de dos caras actual y virtual a la vez. Llamábamos opsigno (y sonsigno) a la imagen actual seccionada de su prolongamiento motor: ella componía entonces grandes circuitos, entraba en comunicación con lo que podía aparecer como imágenes-recuerdo, imágenes-sueño, imágenes-mundo. Pero he aquí que el opsigno encuentra su verdadero elemento genético cuando la imagen óptica actual cristaliza con «su propia» imagen virtual, sobre el pequeño circuito interior. Es una imagen-cristal, que nos da la razón o mejor dicho el «co-

1. BERGSON, *MM*, pág. 274 (145); *ES*, pág. 917 (136). En el capítulo precedente veíamos que el esquema bergsoniano de los circuitos, cuando se consideraba el círculo «más estrecho», «el más próximo a la percepción inmediata», presentaba una apariencia de anomalía: *MM*, pág. 250 (114).

2. Fue JEAN RICARDOU quien trató la teoría de las descripciones en esta doble dirección de la «captura» y de la «liberación»: unas veces los personajes y acontecimientos supuestamente reales quedan fijados en una «representación», y otras lo inverso: *Le nouveau roman*, Seuil, págs. 112-121. Estos procedimientos son frecuentes en los films de Robbe-Grillet.

razón» de los opsignos y sus composiciones. Ahora, éstos no son sino destellos de la imagen-cristal.

La imagen-cristal, o la descripción cristalina, tiene dos caras que no se confunden. Porque la confusión de lo real y lo imaginario es un simple error de hecho y no afecta a su discernibilidad: la confusión está solamente «en la cabeza» de alguien. En cambio, la indiscernibilidad constituye una ilusión objetiva; ella no suprime la distinción de las dos caras sino que la hace inasignable, pues cada cara toma el papel de la otra en una relación que es preciso calificar de presuposición recíproca, o de reversibilidad.³ En efecto, no hay virtual que no se torne actual en relación con lo actual, mientras éste se torna virtual por esta misma relación: son un revés y un derecho perfectamente reversibles. Son «imágenes mutuas», como dice Bachelard, en las que se opera un intercambio.⁴ Así pues, la indiscernibilidad de lo real y lo imaginario, o de lo presente y lo pasado, lo actual y lo virtual, no se produce de ninguna manera en la cabeza o en el espíritu sino que constituye el carácter objetivo de ciertas imágenes existentes, dobles por naturaleza. Entonces se plantean dos órdenes de problemas, uno de estructura y el otro de génesis. Primeramente, ¿cuáles son estos consolidados de actual y virtual que definen una estructura cristalina (en un sentido estético general, más que en un sentido científico)? Y, después, ¿qué operación genética aparece en estas estructuras?

El caso más conocido es el espejo. Los espejos sesgados, los espejos cóncavos y convexos, los espejos venecianos son inseparables de un circuito, como puede verse en toda la obra de Ophuls, y en Losey, sobre todo *Eva* y *El sirviente*.⁵ Este circuito es a su vez un intercambio: la imagen en espejo es virtual respecto del personaje actual que el espejo capta, pero es actual

3. Véase lo que dice HJELMSLEV sobre el «contenido» y la «expresión»: «Es imposible asegurar que sea legítimo llamar expresión a una de estas dimensiones, y contenido a la otra, y no al revés; sólo se definen como recíprocamente solidarias, y ninguna de ellas admite una definición mejor. Tomadas por separado, no se las puede definir sino por oposición y de manera relativa, como elementos de una misma función que se oponen el uno al otro» (*Prolégomènes à une théorie du langage*, Ed. de Minuit, pág. 85).

4. BACHELARD, *La terre et les rêveries de la volonté*, Corti, pág. 290 (a propósito del cristal).

5. Sobre «el movimiento de aparato a 360° con varios espejos», véase CIMENT, *Le livre de Losey*, págs. 261-262, 274.

en el espejo que ya no deja al personaje más que una simple virtualidad y lo expulsa fuera de campo. El intercambio es tanto más activo cuanto que el circuito remite a un polígono cuyos lados van aumentando en número: por ejemplo, un rostro reflejado sobre las facetas de un anillo o un actor visto en una infinidad de gemelos. Cuando las imágenes virtuales proliferan, su conjunto absorbe toda la actualidad del personaje, al mismo tiempo que el personaje ya no es más que una virtualidad entre las otras. Esta situación se prefiguraba en *Ciudadano Kane* de Welles, cuando Kane pasa entre dos espejos enfrentados; pero surge en estado puro en el célebre palacio de los espejos de *La dama de Shanghai*, donde el principio de indiscernibilidad alcanza su cumbre: imagen-cristal perfecta en que los espejos multiplicados han cobrado la actualidad de los dos personajes, que sólo podrán reconquistarla quebrándolos todos, reapareciendo uno junto al otro y matándose el uno al otro.

Así pues, la imagen actual y «su» imagen virtual constituyen el más pequeño circuito interior, en última instancia una punta o un punto, pero un punto físico que no carece de elementos distintos (un poco como el átomo epicúreo). Distintos, pero indiscernibles: así son lo actual y lo virtual que no cesan de intercambiarse. Cuando la imagen virtual se torna actual, entonces es visible y límpida, como en el espejo o en la solidez del cristal terminado. Pero la imagen actual se hace virtual por su cuenta, se ve remitida a otra parte, es invisible, opaca y tenebrosa como un cristal apenas desprendido de la tierra. El par actual-virtual se prolonga, pues, inmediatamente en opaco-límpido, expresión de su intercambio. Pero basta con que las condiciones (sobre todo de temperatura) se modifiquen, para que la cara límpida se ensombrezca y la cara opaca adquiera o recobre limpidez. Se impulsa otra vez el intercambio. Hay sin duda distinción de las dos caras, pero no discernibilidad mientras las condiciones no se precisen. Esta situación parece acercarnos a la ciencia. Y no es casual que la encontremos desarrollada en Zanussi, en función de una inspiración científica. Sin embargo, lo que interesa a Zanussi es el «poder» de la ciencia, su relación con la vida, y ante todo su proyección en la vida de los propios hombres de ciencia.⁶ *La estructura del cristal* muestra precisa-

6. SERGE DANFY señalaba que, en los cines del Este europeo, el poder

mente a dos hombres de ciencia, uno de los cuales brilla, posee ya toda la luz de la ciencia oficial, de la ciencia pura, mientras que el otro se ha replegado a una vida opaca y de labores oscuras. Pero, si lo consideramos bajo otro aspecto, ¿no es la cara oscura la que se vuelve luminosa, aun si esta luz ya no es la de la ciencia, aun si se aproxima a la fe como «iluminación» agustiniana, mientras que los representantes de la ciencia pura devienen singularmente opacos y prosiguen las empresas de una voluntad de potencia inconfesable (*Camouflage, Hipotesa*)? Zanussi es de esos autores que, desde Dreyer, supieron nutrir al diálogo con un contenido religioso, metafísico o científico, al tiempo que lo conservaban como la determinación más cotidiana, más trivial. Y este logro proviene justamente de un principio de indiscernibilidad. ¿Qué es lo luminoso, el claro esquema científico de un corte de cerebro o la caja craneana opaca de un monje orando (*Illuminación*)? Entre las dos caras distintas persistirá siempre una duda, impidiéndonos saber cuál es límpida, cuál es oscura, en atención a las condiciones. En *Bilaris kwartalny*, los dos protagonistas «quedan a mitad de combate, helados y cubiertos de barro, mientras el sol se levanta».7 Es que las condiciones remiten al medio, como las condiciones meteorológicas que hallamos constantemente en Zanussi. El cristal ya no se reduce a la posición exterior de dos espejos enfrentados, sino a la disposición interna de un germen con respecto al medio. ¿Cuál será el germen capaz de sembrar el medio, esa extensión desértica y nevosa que se despliega en los films de Zanussi? O bien, a pesar del esfuerzo de los hombres, ¿se mantendrá amorfo el medio, mientras el cristal se vacía de su interioridad y el germen es solamente un germen de muerte, enfermedad mortal o suicidio (*Espiral*)? Así pues, el intercambio o la indiscernibilidad se continúan de tres maneras en el circuito cristalino: lo actual y lo virtual (o los dos espejos enfrentados); lo límpido y lo opaco; el germen y el medio. Zanussi intenta

científico cobra una gran extensión porque es el único que puede ser mostrado y sometido a la crítica (ya que el poder político es intocable): de ahí la coexistencia de una vivencia cotidiana y de un discurso científico «off». Véase *La rampe*, Cahiers du cinéma-Gallimard, pág. 99 (a propósito de Zanussi y Makavejev).

7. PETER COWIE, «La chute d'un corps», *Cinématographe*, n.º 87, marzo de 1983, pág. 6. Este artículo contiene un excelente análisis de conjunto de la obra de Zanussi.

hacer pasar al cine entero bajo estos diversos aspectos de un principio de incertidumbre.

Zanussi hizo del hombre de ciencia un actor, es decir, un ser dramático por excelencia. Pero ésta era ya la situación del actor mismo: el cristal es un escenario, o más bien una pista, antes de ser un anfiteatro. El actor queda adherido a su rol público: él vuelve actual la imagen virtual del rol, que se torna visible y luminoso. El actor es un «monstruo», o mejor dicho los monstruos son actores natos, siamés u hombre-tronco, porque encuentran un rol en el exceso o el defecto que los marcan. Pero cuanto más actual y límpida deviene la imagen virtual del rol, más pasa a las tinieblas la imagen actual del actor, tornándose opaca: habrá una empresa privada del actor, una sombría venganza, una actividad criminal o justiciera singularmente oscura. Y esta actividad subterránea aflorará, se hará visible a su vez, a medida que el rol interrumpido recaiga en lo opaco. Reconocemos el tema dominante de la obra de Tod Browning, ya en el cine mudo. Un falso hombre-tronco se entrega a su papel y se hace cortar los brazos de verdad por amor a esa mujer que no soportaba la mano de los hombres, pero intenta rehacerse organizando el asesinato de un rival intacto (*The unknown*). En *El trío fantástico*, el ventrílocuo Echo llega a un punto en que sólo puede hablar a través de su marioneta, pero se rehace en la empresa criminal que persigue disfrazado de anciana, sin perjuicio de confesar su crimen por boca de aquel a quien se acusaba por error. Los monstruos de *La parada de los monstruos* sólo son monstruos porque se los forzó a pasar a su rol manifiesto, y sólo a través de una oscura venganza se recobran, recuperan una extraña claridad que viene a interrumpir su rol bajo los relámpagos.⁸ Con *Maldad encubierta*, «el actor» queda parálítico en la corriente de una transformación, cuando estaba por poner su rol de obispo al servicio de una intención criminal: como si el intercambio monstruoso se con-

8. Véase el análisis de Browning por JEAN-MARIE SABATIER, *Les classiques du cinéma fantastique*, Balland, págs. 83-85: «Toda la obra de Browning descansa sobre la dialéctica espectáculo-realidad. (...) Esta aptitud del comediante para transformarse de hombre real en hombre soñado, con el incremento de potencia que esto supone, no deriva verdaderamente del tema del desdoblamiento tal como se lo encuentra en los románticos alemanes o en el mito Jekyll-Hyde. Más que de un doble, se trata de un reflejo, un reflejo que sólo existe en función de la mirada de otro, mientras que, bajo la máscara, el rostro permanece en la sombra.»

gelara de golpe. Una lentitud anormal, sofocante, penetra en general a los personajes de Browning, en el cristal. Lo que aparece en Browning no es en absoluto una reflexión sobre el teatro o el circo, como sucederá en otros autores, sino una doble cara del actor que sólo el cine podía captar instaurando su propio circuito. La imagen virtual del rol público deviene actual, pero con respecto a la imagen virtual de un crimen privado, imagen que se vuelve actual a su vez y reemplaza a la primera. Ya no se sabe dónde está el rol y dónde el crimen. Se precisaba quizá un extraordinario entendimiento entre un actor y un autor: Browning y Lon Chaney. Este circuito cristalino del actor, su cara transparente y su cara opaca, es el travestí. Si de este modo Browning alcanzó una poesía de lo inasignable, parecería que dos grandes films de travestí hubieran heredado su inspiración: *Murder* de Hitchcock y *Yukinojo henge* (*La venganza de un actor*) de Ichikawa, con sus espléndidos fondos negros.

A una lista tan heteróclita debemos añadirle el buque. También él es una pista, un circuito. Se diría que, como en los cuadros de Turner, partirse en dos no es un accidente sino una potencia propia del buque. En su obra novelística, Herman Melville fijó para siempre esta estructura. Germen sembrando el mar, el navío está preso entre sus dos caras cristalinas: una cara límpida que es el barco desde arriba, donde todo debe ser visible, según su orden; una cara opaca que es el navío desde abajo y que transcurre bajo el agua, la cara negra de los pañoleros. Pero se diría que la cara límpida actualiza una suerte de teatro o de dramaturgia que se adueña de los propios pasajeros, mientras que lo virtual pasa a la cara opaca y se actualiza a su vez en los arreglos de cuentas entre maquinistas, en la perversidad diabólica de un jefe de tripulación, en la monomanía de un capitán, en la venganza secreta de negros alzados en rebelión.⁹ Circuito de dos imágenes virtuales que no cesan de hacerse actuales una respecto de la otra y que no cesan de relanzarse. La versión cinematográfica del navío no la da tanto el *Moby Dick* de Huston como quizá *La dama de Shanghai* de Welles, donde hallamos decididamente la mayoría de las figuras de la imagen-cristal: el yate llamado «El Circé» da fe de una

9. Acerca del buque, la visión, lo visible y lo invisible, lo transparente y lo opaco en la obra de Melville, véase RÉGIS DURAND, *Melville, Âge d'homme*, y PHILIPPE JAWOSKI, *Le désert et l'empire*, tesis París VII.

cara visible y de una cara invisible, de una cara límpida por la que por un instante se deja apresar el héroe ingenuo, mientras que la otra cara, la opaca, la gran escena oscura del acuario de monstruos, sube en silencio y se agranda a medida que la primera se borra o difumina. De una manera diferente, Fellini reencuentra, más allá de la pista de circo, un circuito del buque como último destino. Ya el transatlántico de *Amarcord* se estaba como un enorme germen de muerte o de vida sobre el mar de plástico. Pero en *E la nave va*, el buque hace proliferar las caras de un polígono creciente. Se parte primero en dos según lo de abajo y lo de arriba: todo el orden visible del navío y de sus marineros está al servicio de la gran empresa dramática de los pasajeros-cantores; pero cuando estos pasajeros de arriba van a ver al proletariado de abajo, es éste el que a su vez se convierte en espectador, oyente del concurso de canto que él impone a los de arriba, o del concurso musical en las cocinas. Después la hendidura cambia de orientación, divide ahora sobre el puente a los pasajeros-cantores y a los naufragos-proletarios: también aquí el intercambio tiene lugar entre lo actual y lo virtual, lo límpido y lo opaco, en una combinación musical a la manera de Bartok. Luego, la hendidura se vuelve casi desdoblamiento: el oscuro navío de guerra, ciego y cerrado, aterrador, que viene a reclamar a los fugitivos, se actualiza tanto más cuanto que el buque transparente ha cumplido su dramaturgia funeraria, en un espléndido circuito de imágenes cada vez más rápidas en que los dos navíos acaban por saltar y hundirse, devolviendo al mar lo que es del mar, un medio amorfo eternamente, un rinoceronte melancólico comparable a Moby Dick. Es la imagen mutua, es el ciclo del buque-cristal en un fin de mundo pictórico y musical y, entre los últimos gestos, el joven terrorista maniaco que no puede evitar lanzar una última bomba a la estrecha tronera del tenebroso buque.

El buque puede ser también el buque de los muertos, la nave de una simple capilla como lugar de un intercambio. La supervivencia virtual de los muertos puede actualizarse, pero, si se torna virtual a su vez, ¿no es al precio de nuestra existencia? ¿Es que los muertos nos pertenecen, o somos nosotros quienes pertenecemos a los muertos? ¿Y los amamos contra los vivos, o para la vida y con la vida? *La habitación verde*, el bello film de Truffaut, organiza estas cuatro caras que forman un curio-

so cristal verde, una esmeralda. En determinado momento el héroe se esconde en un cuchitril de vidrio esmerilado y reflejos verdes donde parece tener una existencia glauca, inasignable entre los vivos y los muertos. Y en el cristal de la capilla se ven los mil cirios, zarza de fuego donde siempre falta una rama para formar la «figura perfecta». Faltará siempre el último cirio de aquel o aquella que sólo pudo ser el penúltimo en encender, en una irreductible persistencia de la vida que hace al cristal infinito.

El cristal es expresión. La expresión va del espejo al germen. Es el mismo circuito pasando por tres figuras, lo actual y lo virtual, lo límpido y lo opaco, el germen y el medio. En efecto, por una parte el germen es la imagen virtual que hará cristalizar un medio actualmente amorfo; pero, por la otra, éste debe tener una estructura virtualmente cristalizable con respecto a la cual el germen cumpla ahora el papel de imagen actual. También aquí lo actual y lo virtual se intercambian en una indiscernibilidad que deja subsistir cada vez la distinción. En una célebre secuencia de *Ciudadano Kane*, la bolita de vidrio se rompe cayendo de las manos del moribundo, pero la nieve que contenía parece venir hacia nosotros por ráfagas para sembrar los medios que vamos a descubrir. No se sabe de antemano si el germen virtual («Rosebud») va a actualizarse, porque no se sabe de antemano si el medio actual tiene la virtualidad correspondiente. Tal vez sea de este modo como hay que comprender el esplendor de las imágenes de *Corazón de cristal*, de Herzog, y el doble aspecto del film. La búsqueda del corazón y del secreto alquímicos, del cristal rojo, no es separable de la búsqueda de los límites cósmicos, como la más elevada tensión del espíritu y el grado más profundo de la realidad. Pero será preciso que el fuego del cristal se comunique a toda la manufactura para que el mundo, por su lado, deje de ser un medio amorfo achatado que se detiene al borde de un abismo y revele en sí potencialidades cristalinas infinitas («la tierra surge de las aguas, veo una tierra nueva...»).¹⁰ Herzog erigió en este film las más grandes imágenes-cristal de la historia del cine. En Tarkovski hay una tentativa análoga, reiniciada de un film en otro, pero siem-

10. Sobre la comparación de los paisajes de Herzog con la pintura cristalina y visionaria de Friedrich, véase ALAIN MASSON, «La toile et l'écran», *Positif*, n.º 159.

pre cerrada: *Zerkalo* constituye un cristal giratorio, de dos caras si se lo refiere al personaje adulto invisible (su madre, su mujer), de cuatro caras si se lo refiere a las dos parejas visibles (su madre y el niño que él ha sido, su mujer y el niño que él tiene). Y el cristal gira sobre sí mismo como una cabeza indagadora interrogando a un medio opaco: ¿Qué es Rusia, qué es Rusia...? El germen parece coagularse en esas imágenes aguadas, lavadas, pesadamente translúcidas, con sus caras ora azuladas, ora morenas, mientras el medio verde bajo la lluvia parece no poder superar el estado de un cristal líquido guardando su secreto. ¿Debemos creer que el blando planeta *Solaris* da una respuesta, y que reconciliará al océano con el pensamiento, al medio con el germen, asignando a la vez la cara transparente del cristal (la mujer reencontrada) y la forma cristalizable del universo (la morada reencontrada)? *Solaris* no propicia este optimismo, y *Stalker* devuelve el medio a la opacidad de una zona indeterminada y el germen a la morbidez de lo que aborta, una puerta clausurada. El lavado de Tarkovski (la mujer que se lava el cabello contra una pared húmeda en *Zerkalo*), las lluvias que acompañan cada film, tan intensas como en Antonioni o Kurosawa pero con otras funciones, no cesan de suscitar la pregunta: ¿qué zarza ardiente, qué fuego, qué alma, qué esponja enjugará a esta tierra? Serge Daney observaba que después de Dovjenko, ciertos cineastas soviéticos (o de la Europa del Este como Zanussi) conservaron la afición por las materias pesadas, naturalezas muertas densas que la imagen-movimiento del cine occidental, por el contrario, eliminaba.¹¹ La imagen-cristal encierra esa búsqueda mutua, ciega y titubeante de la materia y el espíritu: más allá de la imagen-movimiento, «qué nos hace aún piadosos».

El germen y el espejo reaparecen también, uno en la obra que se está haciendo y el otro en la obra reflejada en la obra. Estos dos temas, por el que todas las otras artes pasaron, tam-

11. SERGE DANEY, *Libération*, 29 de enero de 1982: «Los americanos han profundizado mucho el estudio del movimiento continuo (...), de un movimiento que vacía a la imagen de su peso, de su materia. (...) En Europa, incluso en la URSS, algunos se permiten el lujo de interrogar al movimiento según su otra vertiente: cámara lenta y discontinuo. Paradjanov, Tarkovski (pero antes Eisenstein, Dovjenko o Barnet) ven cómo la materia se acumula y se atasca y cómo se hace en cámara lenta una geología de elementos, basuras y tesoros. Ellos hacen el cine desde la vertiente soviética, ese imperio inmóvil. Lo quiera este imperio o no.»

bién afectarían al cine. De pronto es el film el que se refleja en una obra de teatro, en un espectáculo, un cuadro o, mejor aún, en un film dentro del film; de pronto el film se toma por objeto en el proceso de su constitución o de su fracaso en constituirse. Y de pronto los dos temas están muy diferenciados: en Eisenstein, el montaje de atracciones ofrecía ya imágenes en espejo; en *El año pasado en Marienbad*, de Resnais y Robbe-Grillet, las dos grandes escenas de teatro son imágenes en espejo (todo el hotel de Marienbad es un cristal puro, con su cara transparente, su cara opaca y el intercambio de ambas).¹² A la inversa, *Fellini 8 ½* de Fellini es una imagen en germen, haciéndose y a la vez alimentándose de sus fracasos (salvo quizá en la gran escena del telépata, que introduce una imagen en espejo). *El estado de las cosas* de Wenders está tan en germen que aborta, se dispersa y no puede reflejarse más que en las razones que lo impiden. Buster Keaton, a quien a veces se presenta como un genio sin reflexión, es quizá el primero, junto con Vertov, que introdujo el film dentro del film. Y una vez es en *El moderno Sherlock Holmes*, más bien en la forma de una imagen en espejo; otra en *El cameraman*, con la forma de un germen que pasa por el cine directo, manejado incluso por un mono o por un reportero, y constituye el film que se está haciendo. Otras veces, en cambio, a la manera de *Los monederos falsos* de Gide, los dos temas o los dos casos se cruzan y se reúnen, se forman indiscernibles.¹³ En *Passion* de Godard, los cuadros vivos pictóricos y musicales están haciéndose, pero además la obrera, la mujer y el patrón son la imagen en espejo de lo que, sin embargo, los refleja. En *Rivette*, la representación teatral es una imagen en espejo, pero, precisamente porque no cesa de abortar, es el germen de lo que no llega a producirse ni a reflejarse; de ahí el caprichoso papel de los ensayos de Pericles en *Paris nous appartient* o de Fedra en *L'amour fou*. Otra

12. DANIEL ROCHER hizo un estudio detallado de lo blanco y lo negro, de lo límpido y lo opaco, de su repartición y sus intercambios, en *El año pasado en Marienbad*: véase Alain Resnais et Alain Robbe-Grillet, *Etudes cinématographiques*. Y ROBERT BENAYOUN, insistiendo sobre los soldados, las heladas blancas y las gemas negras: Marienbad «es una suerte de cristal de las videntes» (Alain Resnais, *arpenteur de l'imaginaire*, Stock, pág. 97).

13. RAYMOND BELLOUR y ALAIN VIRMAUX compararon en forma muy general *Fellini 8 ½* con la novela de Gide: *Fellini I, Etudes cinématographiques*.

fórmula aparecía en *Una historia inmortal* de Welles: todo el film era la imagen en espejo de una leyenda puesta otra vez en escena por el anciano, pero valía también por la primera vez que haría germinar la propia leyenda y la devolvería al mar.¹⁴

Ante la crisis de la imagen-acción, era fatal que el cine pasara por melancólicas reflexiones hegelianas acerca de su propia muerte: no teniendo ya historia que contar, se tomaría a sí mismo por objeto y ahora sólo podría contar su propia historia (Wenders). Pero en realidad, si la obra en espejo y la obra en germen siempre acompañaron al arte sin extenuarlo nunca, es porque éste encontraba en ello más bien un medio de constitución para ciertas imágenes especiales. Asimismo, el film dentro del film no indica un final de la Historia, y no encuentra más suficiencia en sí mismo que el flash-back o el sueño: sólo es un procedimiento que debe recibir su necesidad de otra parte. En efecto, se trata de un modo de composición de la imagen-cristal. Si se emplea este modo es preciso que esté basado en consideraciones capaces de darle una justificación más elevada. Obsérvese que, en todas las artes, la obra dentro de la obra suele estar ligada a la consideración de una vigilancia, de una indagación, de una venganza, de una conspiración o un complot. Esto ya era válido para el teatro dentro del teatro de Hamlet, pero también para la novela de Gide. Hemos visto la importancia que cobraba este tema del complot en el cine, con la crisis de la imagen-acción; y no sólo en Rivette, también en *El año pasado en Marienbad* se difunde una invencible atmósfera de conspiración. Sin embargo, éste sería un punto de vista muy accesorio si el cine no tuviera las mayores razones para darle una profundidad nueva y específica. El cine como arte vive en una relación directa con un complot permanente, con una conspiración internacional que lo condiciona desde dentro, como el enemigo más íntimo, más indispensable. Esta conspiración es la del dinero; lo que define al arte industrial no es la reproducción mecánica, sino la relación, ahora interna, con el dinero. A la dura ley del cine, donde un minuto de imagen cuesta una

14. FRÉDÉRIC VITOUX subraya el aspecto cristalino de las imágenes del marino conducido a la vivienda: «Una luz amarilla muy intensa cae sobre el marino y lo aureola, mientras el conjunto de la habitación y el propio Mr. Clay quedan en la penumbra fría de las luces grisazuladas» (*Positif*, n.º 167, marzo de 1975, pág. 57).

jornada de trabajo colectivo, no hay otra réplica que la de Fellini: «cuando no quede dinero, el film estará acabado». El dinero es el reverso de todas las imágenes que el cine muestra y monta por el anverso, a tal punto que los films sobre el dinero son ya, aunque implícitamente, films dentro del film o sobre el film.¹⁵ Este es el verdadero «estado de cosas»: se encuentra no en un final del cine, como dice Wenders, sino más bien, como él lo muestra, en una relación constitutiva entre el film que se está haciendo y el dinero como todo del film. Wenders, en *El estado de las cosas*, muestra el hotel desierto y devastado, y el equipo del film donde cada uno vuelve a su soledad, víctima de un complot cuya clave está en otra parte; y la segunda parte del film descubre esta clave como reverso, la caravana del productor en fuga que acabará asesinado, acarreado la muerte del cineasta, en forma tal que se haga evidente que no hay, que nunca habrá equivalencia o igualdad en el intercambio mutuo cámara-dinero.

Es la vieja maldición que corroe al cine: el dinero es tiempo. Si es verdad que el movimiento soporta como invariante un conjunto de intercambios o una equivalencia, una simetría, el tiempo es por naturaleza la conspiración del intercambio desigual o la imposibilidad de una equivalencia. Por eso se puede decir que el tiempo es dinero: de las dos fórmulas de Marx, M-A-M es la de la equivalencia, pero A-M-A' es la de la equivalencia imposible o el intercambio trucado, asimétrico. Godard presentaba a *Passion* como un film que precisamente planteaba este problema del intercambio. Y si Wenders, como vimos en sus primeros films, trataba a la cámara como el equivalente general de todo movimiento de traslación, descubre en *El estado de las cosas* la imposibilidad de una equivalencia cámara-tiempo, siendo el tiempo dinero o circulación del dinero. L'Herbier, en una conferencia insólita y sarcástica, lo dijo todo: como en el mundo moderno el espacio y el tiempo son cada vez más caros, el arte tuvo que convertirse en arte industrial internacional, es

15. La revista *Cinématographe* consagró dos números especiales al tema de «el dinero en el cine», n.º 26 y 27, abril y mayo de 1977. Al analizar los films donde el dinero cumple un papel importante, aparece casi de la manera más natural el tema del film que se refleja en el film. Destacamos un artículo premonitorio de MIREILLE LATIL, «Bresson et l'argent», que examina el papel y la importancia del dinero en la obra de Bresson mucho antes de la creación del film del mismo nombre.

decir, en cine, para «comprar» espacio y tiempo como «títulos imaginarios del capital humano».¹⁶ Este no era el tema explícito de la obra maestra *Dinero*, pero sí su tema implícito (y en un film que lleva el mismo título y se inspira en Tolstoi, Bresson demuestra que el dinero, por ser del orden del tiempo, imposibilita toda reparación del mal, toda equivalencia o justa retribución, salvo, claro está, por el perdón). En síntesis, *el cine enfrenta su presupuesto más interior, el dinero, y la imagen-movimiento cede su lugar a la imagen-tiempo, en una misma operación*. Lo que expresa el film dentro del film es ese circuito infernal entre la imagen y el dinero, esa inflación que el tiempo pone en el intercambio, esa «alza desquiciante». El film no es sino el movimiento, pero el film dentro del film es el dinero, es el tiempo. La imagen-cristal recibe de este modo el principio que la funda: relanzar sin descanso el intercambio asimétrico, desigual y sin equivalente, dar imagen contra dinero, dar tiempo contra imágenes, convertir el tiempo, la cara transparente, y el dinero, la cara opaca, como una peonza sobre su punta. Y el film estará acabado cuando no quede más dinero...

2

Por más que la imagen-cristal tenga muchos elementos distintos, su irreductibilidad consiste en la unidad indivisible de una imagen actual y «su» imagen virtual. Pero ¿cómo es esa imagen virtual en coalescencia con la actual? ¿Qué es una imagen mutua? Bergson no se cansó de plantear la cuestión y de buscar la respuesta en el abismo del tiempo. Lo que es actual es siempre un presente. Pero, precisamente, el presente cambia o pasa. Siempre podemos decir que se vuelve pasado cuando ya no está, cuando un nuevo presente lo reemplaza. Pero esto no quiere decir nada.¹⁷ El presente tiene que pasar para que llegue el nuevo presente, tiene que pasar al mismo tiempo que está presente, en el momento en que lo está. La imagen, por tanto,

16. MARCEL L'HERBIER, «Le cinématographe et l'espace, chronique financière», reproducido en NOËL BURCH, *Marcel L'Herbier*, Seghers, págs. 97-104.

17. ES, pág. 914 (131): «¿Cómo nacería el recuerdo si no fuera cuando todo ha terminado?» Obsérvese que Bergson no habla de cristal: las únicas imágenes que invoca son ópticas, acústicas o magnéticas.

tiene que ser presente y pasada, aún presente y ya pasada, a la vez, al mismo tiempo. Si no fuera ya pasado al mismo tiempo que presente, el presente nunca pasaría. El pasado no sucede al presente que él ya no es, coexiste con el presente que él ha sido. El presente es la imagen actual, y *su* pasado contemporáneo es la imagen virtual, la imagen en espejo. Según Bergson, la «paramnesia» (ilusión de ya visto, de ya vivido) no hace más que volver perceptible esta evidencia: hay un recuerdo del presente, contemporáneo del propio presente, tan bien adherido como un rol al actor. «Nuestra existencia actual, a medida que se desenvuelve en el tiempo, se duplica, pues, en una existencia virtual, en una imagen en espejo. Todo momento de nuestra vida ofrece, pues, estos dos aspectos: es actual y virtual, percepción de un lado y recuerdo del otro. (...) Aquel que tome conciencia del desdoblamiento continuo de su presente en percepción y en recuerdo (...) será comparable al actor que interpreta automáticamente su rol, escuchándose y mirándose interpretar.»¹⁸

Bergson llama a la imagen virtual «recuerdo puro» para distinguirla mejor de las imágenes mentales, de las imágenes-recuerdo, sueño o ensoñación, con las cuales se corre el riesgo de confundirla. En efecto, éstas son imágenes virtuales, sin duda, pero actualizadas o en vías de actualización en determinadas conciencias o estados psicológicos. Y ellas se actualizan necesariamente en relación con un nuevo presente, en relación con otro presente, distinto del que ellas han sido: de ahí esos circuitos más o menos amplios que evocan imágenes mentales en función de las exigencias del nuevo presente que se define como posterior al antiguo, y que define al antiguo como anterior según una ley de sucesión cronológica (por tanto, la imagen-recuerdo estará datada). Por el contrario, la imagen virtual en estado puro se define no en función de un nuevo presente con respecto al cual sería (relativamente) pasada, sino en función del actual presente «del» que ella es el pasado, absoluta y simultáneamente: siendo particular, es empero «pasado en general», en el sentido de que aún no ha recibido una fecha.¹⁹ Pura virtualidad, no tiene que actualizarse, pues es estrictamente correlativa de la imagen actual con la cual ella forma el más pequeño cir-

18. *ES*, págs. 917-919 (136-139).

19. *Idem*, pág. 918 (137).

cuito que sirve de base o de punta a todas las otras. Ella es la imagen virtual que corresponde a determinada imagen actual, en lugar de actualizarse, de tener que actualizarse en «otra» imagen actual. Es un circuito ahí mismo actual-virtual, y no una actualización de lo virtual en función de un actual en desplazamiento. Es una imagen-cristal, y no una imagen orgánica.

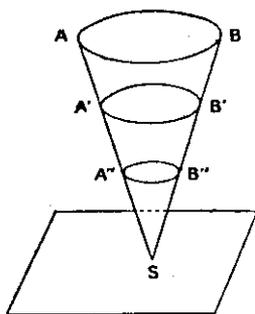
La imagen virtual (recuerdo puro) no es un estado psicológico o una conciencia: existe fuera de la conciencia, en el tiempo, y no tendría que darnos más trabajo admitir la insistencia virtual de recuerdos puros en el tiempo que la existencia actual de objetos no percibidos en el espacio. Lo que nos mueve a engaño es que las imágenes-recuerdo, e incluso las imágenes-sueño o ensoñación, pueblan una conciencia dándole necesariamente un ritmo caprichoso o intermitente, pues se actualizan según las necesidades momentáneas de esa conciencia. Pero si preguntamos «dónde» va a buscar la conciencia estas imágenes-recuerdo, estas imágenes-sueño o ensoñación que ella evoca según sus estados, nos vemos devueltos a las puras imágenes virtuales de las que aquéllas no son sino modos o grados de actualización. Así como percibimos las cosas ahí donde están y debemos instalarnos en las cosas para percibir, así vamos a buscar el recuerdo ahí donde él está, debemos instalarnos de un salto en el pasado en general, en esas imágenes puramente virtuales que no cesaron de conservarse a lo largo del tiempo. Vamos a buscar nuestros sueños o nuestros recuerdos al pasado tal como es en sí mismo, tal como se conserva en sí mismo, y no a la inversa.²⁰ Sólo con esta condición la imagen-recuerdo llevará el signo del pasado que la distingue de otra imagen, o la imagen-sueño el signo distintivo de una perspectiva temporal: ellas toman el signo en una «virtualidad original». De ahí que precedentemente pudimos identificar las imágenes virtuales con imágenes mentales, imágenes-recuerdo, sueño o ensoñación: otras tantas soluciones insuficientes pero que se encaminaban a la buena solución. Los circuitos más o menos amplios y siempre relativos entre el presente y el pasado, remiten por una parte a un pequeño circuito interior entre un presente y «su propio» pasado, entre una imagen actual y «su» imagen virtual; por otra parte, a circuitos ellos mismos virtuales cada vez más profundos que

20. Todos estos temas animan *MM*, cap. III.

movilizan cada vez todo el pasado, pero en los cuales los circuitos relativos se impregnan o se sumergen para trazarse actualmente y obtener su cosecha provisional.²¹ La imagen-cristal tiene estos dos aspectos: límite interior de todos los circuitos relativos, pero también envoltura última, variable, deformable, en los confines del mundo, más allá incluso de los movimientos del mundo. El pequeño germen cristalino y el inmenso universo cristalizable: todo está comprendido en la capacidad de ampliación del conjunto constituido por el germen y el universo. Las memorias, los sueños, incluso los mundos no son más que circuitos relativos aparentes que dependen de las variaciones de ese Todo. Son grados o modos de actualización que se escalonan entre estos dos extremos de lo actual y lo virtual: lo actual y «su» virtual sobre el pequeño circuito, las virtualidades en expansión en los circuitos profundos. Y, desde dentro, el pequeño circuito interior se comunica con los profundos, directamente, a través de los circuitos meramente relativos.

Lo que constituye a la imagen-cristal es la operación más fundamental del tiempo: como el pasado no se constituye después del presente que él ha sido sino al mismo tiempo, es preciso que el tiempo se desdoble a cada instante en presente y pasado, diferentes uno y otro por naturaleza o, lo que es equivalente, es preciso que desdoble al presente en dos direcciones heterogéneas, una que se lanza hacia el futuro y otra que cae

21. De ahí el segundo gran esquema de Bergson, el célebre cono de *MM*, pág. 302 (181):



El punto S es sin duda el actual presente; pero no es un punto estrictamente hablando, pues comprende ya al pasado de este presente, la imagen virtual que duplica a la imagen actual. En cuanto a las secciones del cono, A B, A' B' ..., no son circuitos psicológicos a los que corresponderían imágenes-recuerdos, son circuitos puramente virtuales, cada uno de los cuales contiene todo nuestro pasado tal como se conserva en sí mismo (los recuerdos puros). Bergson no deja ningún equívoco al respecto. Los circuitos psicológicos de imágenes-recuerdo, o de imágenes-sueño, se constituyen solamente cuando «saltamos» de S a una de estas secciones, para actualizar tal o cual virtualidad de ella que, desde ese momento, debe descender a un nuevo presente S'.

en el pasado.²² Es preciso que el tiempo se escinda al mismo tiempo que se afirma o desenvuelve: se escinde en dos chorros asimétricos, uno que hace pasar todo el presente y otro que conserva todo el pasado. El tiempo consiste en esta escisión, y es ella, es él lo que se «ve en el cristal». La imagen-cristal no era el tiempo, pero se ve al tiempo en el cristal. Se ve en el cristal la perpetua fundación del tiempo, el tiempo no cronológico, Cronos y no Chronos. Es la poderosa Vida no orgánica que encierra al mundo. El visionario, el vidente, es aquel que ve en el cristal, y lo que él ve es el brotar del tiempo como desdoblamiento, como escisión. Sólo que, añade Bergson, esta escisión nunca llega hasta el final. En efecto, el cristal no cesa de intercambiar las dos imágenes distintas que lo constituyen, la imagen actual del presente que pasa y la imagen virtual del pasado que se conserva: distintas y, sin embargo, indiscernibles, y más indiscernibles cuanto más distintas, pues no se sabe cuál es una y cuál es otra. Es el intercambio desigual, o el punto de indiscernibilidad, la imagen mutua. El cristal vive siempre en el límite, él mismo es «límite huidizo entre el pasado inmediato que ya no es y el porvenir inmediato que no es todavía (...), espejo móvil que refleja sin cesar la percepción en recuerdo». Así pues, lo que se ve en el cristal es un desdoblamiento que el propio cristal no cesa de hacer girar sobre sí, al que él impide culminar ya que es un perpetuo «distinguir-se», distinción que se está haciendo y que retoma siempre en sí los términos distintos para relanzarlos sin descanso. «La construcción en abismo no redobla la unidad, como podría hacerlo un reflejo externo; en cuanto reverberación interna, nunca puede hacer otra cosa que desdoblarla» y someterla «al relanzamiento infinito de escisiones siempre nuevas».²³ La imagen-cristal es el punto de indiscernibilidad de las dos imágenes distintas, la actual y la virtual, mientras que lo que se ve en el cristal es el tiempo en persona, un poco de tiempo en estado puro, la distinción incluso entre

22. *ES*, pág. 914 (132). Es el tercer esquema, que Bergson no experimenta la necesidad de trazar:



23. JEAN RICARDOU, pág. 73. Asimismo, a propósito de la obra de Browning, Sabatier decía: es un reflejo, no un doble.

las dos imágenes que no acaba de reconstituirse. Además, habrá diferentes estados del cristal según los actos de su formación y las figuras de lo que se ve en él. En lo precedente analizábamos los elementos del cristal, pero no todavía los estados cristalinicos; a cada uno de esos estados lo podemos llamar ahora «cristal de tiempo».²⁴

Las grandes tesis de Bergson sobre el tiempo se presentan del siguiente modo: el pasado coexiste con el presente que él ha sido; el pasado se conserva en sí como pasado en general (no cronológico); el tiempo se desdobra a cada instante en presente y pasado, presente que pasa y pasado que se conserva. Con frecuencia se redujo al bergsonismo a la idea siguiente: la duración sería subjetiva y constituiría nuestra vida interior. Y sin duda era preciso que Bergson se expresara así, al menos al comienzo. Pero poco a poco irá diciendo otra cosa: la sola subjetividad es el tiempo, el tiempo no cronológico captado en su fundación, e interiores al tiempo somos nosotros, no al revés. Que estemos dentro del tiempo parecería ser un lugar común, y sin embargo es la máxima paradoja. El tiempo no es lo interior en nosotros, es justo lo contrario, la interioridad en la cual somos, nos movemos, vivimos y cambiamos. Bergson está mucho más cerca de Kant de lo que cree: Kant definía el tiempo como forma de interioridad, en el sentido de que nosotros somos interiores al tiempo (sólo que Bergson concibe esta forma de un modo muy distinto que Kant). En la novela, Proust es quien sabrá decir que el tiempo no nos es interior, sino nosotros interiores al tiempo que se desdobra, se pierde y se reencuentra, el tiempo que hace pasar el presente y conservar el pasado. En el cine, quizá tres films mostrarán cómo habitamos el tiempo, cómo nos movemos dentro de él en esa forma que nos lleva, nos recoge y nos ensancha: *Zvenigora* de Dovjenco, *Vértigo* de Hitchcock y *Je t'aime je t'aime* de Resnais. En el film de Resnais, la hiperesfera opaca es una de las más bellas imágenes-cristal, mientras que lo que se ve en el cristal es el tiempo en persona, el brotar del tiempo. La subjetividad nunca es la nuestra; el tiempo, o sea el alma o el espíritu, es lo virtual. Lo actual es siempre objetivo, pero lo virtual es lo subjetivo: primero gestaba el afecto, lo que experimentamos en el tiempo;

24. Esta noción de «cristal de tiempo» se debe a FÉLIX GUATTARI: *L'inconscient machinique*, Ed. Recherches.

después, el tiempo mismo, pura virtualidad que se desdobra en afectante y afectado, «la afección de sí mismo por sí mismo» como definición del tiempo.

3

Supongamos un estado ideal que fuera el cristal perfecto, acabado. Las imágenes de Ophuls son cristales perfectos. Sus facetas son espejos rasgados, como en *Madame de...* Y los espejos no se contentan con reflejar la imagen actual sino que constituyen el prisma, la lente donde la imagen desdoblada no cesa de correr tras de sí misma para alcanzarse, como en la pista circense de *Lola Montes*. En la pista o en el cristal, los personajes aprisionados se agitan, actuantes y actuados, un poco como los héroes de Raymond Roussel ejecutando sus proezas en el interior de un diamante o de una jaula de vidrio, bajo una luz irisada (*La tendre ennemie*). En el cristal sólo se puede dar vueltas: así, la ronda de los episodios pero también de los colores (*Lola Montes*), de los vales, pero también de los pendientes (*Madame de...*), de las visiones en redondo del animador del juego de *La ronda*. La perfección cristalina no deja subsistir ningún afuera: no hay afuera del espejo o del decorado sino solamente un reverso por el que pasan los personajes que desaparecen o mueren, abandonados por la vida que se reinyecta en el decorado. En *Le plaisir*, la máscara arrancada del viejo bailarín no muestra ningún afuera, sino un reverso que remite y vuelve a conducir al baile al médico acosado.²⁵ Y hasta en sus apartes tiernos y familiares, el despiadado señor Loyal de *Lola Montes* no cesa de reinyectar en la escena a la heroína desfalleciente. Si pensamos en las relaciones que mantienen en ge-

25. MICHEL DEVILLERS, «Ophuls ou la traversée du décor», *Cinématographe*, n.º 33, diciembre de 1977. En el mismo número, LOUIS AUDIBERT («Max Ophuls et la mise en scène») analiza una doble tensión de la imagen-cristal en Ophuls: por una parte la cara transparente, y la cara opaca (escondrijos, rejas, cordajes, celosías) del cristal mismo; por otra parte la inmovilidad, y el movimiento de lo que se ve en el cristal. «Cada personaje es seguido en su carrera hasta un punto de inmovilidad que coincide generalmente con una figura o un decorado estacionario, instante de incertidumbre. (...) El movimiento, en fabulosas elipses, arranca el tiempo de la miserable dimensión del espacio.» Así, la sucesión de vales en *Madame de...*

neral el teatro y el cine, ya no nos hallamos en la situación clásica donde las dos artes son dos medios diferentes de actualizar una misma imagen virtual, pero tampoco en la situación de un «montaje de atracción» donde un espectáculo teatral (o circense, etc.), al ser filmado, desempeña por sí mismo el rol de una imagen virtual que vendría a prolongar las imágenes actuales sucediéndolas por un momento, durante una secuencia. La situación es muy distinta: la imagen actual y la imagen virtual coexisten y cristalizan, entran en un circuito que nos lleva constantemente de la una a la otra, forman una sola y misma «escena» donde los personajes pertenecen a lo real y, sin embargo, interpretan un rol. En síntesis, todo lo real, la vida entera se ha vuelto espectáculo, de acuerdo con las exigencias de una percepción óptica y sonora pura. La escena no se contenta entonces con proporcionar una secuencia, sino que pasa a ser la unidad cinematográfica que reemplaza al plano o constituye ella misma un plano-secuencia. Es una teatralidad propiamente cinematográfica, el «suplemento de teatralidad» de que hablaba Bazin, y que sólo el cine puede dar al teatro.

Su origen estaría quizás en las obras maestras de Tod Browning. Sin embargo, los monstruos de Ophuls ya ni tienen necesidad de una apariencia monstruosa. Prosiguen su ronda en las imágenes heladas, congeladas. Y ¿qué se ve en el cristal perfecto? El tiempo, pero que ya se ha enrollado, redondeado, al mismo tiempo que se escindía. *Lola Montes* puede incluir ciertos flashes-back y sin embargo este film bastaría para confirmar, si fuera necesario, hasta qué punto el flash-back es un recurso secundario sólo válido si está al servicio de un procedimiento más profundo. Pues lo que cuenta no es el vínculo del actual y miserable presente (el circo) con la imagen-recuerdo de los antiguos presentes magníficos. La evocación existe sin lugar a dudas; lo que revela con más hondura es el desdoblamiento del tiempo, que hace pasar a todos los presentes y los hace tender hacia el circo como si éste fuera su futuro, pero que además conserva todos los pasados y los mete en el circo como otras tantas imágenes virtuales o recuerdos puros. La propia Lola Montes experimenta el vértigo de este desdoblamiento cuando, ebria y afiebrada, va a lanzarse desde lo alto del capitel a la minúscula red que la espera abajo: toda la escena se ve como por la lente del portaplumas caro a Raymond Roussel. El des-

doblamiento, la diferenciación de las dos imágenes, actual y virtual, no llega hasta el fin, pues el circuito que de ella resulta no cesa de enviarnos de las unas a las otras. Es solamente un vértigo, una oscilación.

También en Renoir, ya en *La cerillera*, donde el árbol de Navidad aparece ornado de cristales, los autómatas y los vivos, los objetos y los reflejos entran en un circuito de coexistencia e intercambio que constituye una «teatralidad en estado puro». Y en *La carrosse d'or*, esta coexistencia y este intercambio alcanzarán el pináculo con los dos lados de la cámara o de la imagen, la imagen actual y la imagen virtual. ¿Pero qué decir cuando la imagen deja de ser plana o bifaz y la profundidad de campo le añade un tercer lado? La profundidad de campo, por ejemplo en *La règle du jeu*, asegura entonces un encajamiento de cuadros, una cascada de espejos, un sistema de rimas entre amos y criados, vivos y autómatas, teatro y realidad, actual y virtual. La profundidad de campo sustituye el plano por la escena. Dudaremos aún más en darle el papel que pretendía Bazin, de una pura función de realidad. Antes bien, la profundidad tiene la función de constituir la imagen en cristal, y absorber lo real que pasa así a lo virtual tanto como a lo actual.²⁶ Hay empero una gran diferencia entre los cristales de Renoir y los de Ophüls. En Renoir, el cristal nunca es puro y perfecto, tiene una falla, un punto de fuga, un defecto. Está siempre astillado. Y lo que manifiesta la profundidad de campo es esto: no hay simplemente una ronda enrollándose en el cristal, sino que algo huirá por el fondo, en profundidad, por el tercer lado o la tercera dimensión, por la fisura. Esto ya sucedía con el espejo de la imagen plana, como en *La carrosse d'or*, pero era menos visible, mientras que la profundidad hace evidente que el cristal está ahí para algo que se fuga, en el fondo, por el fondo. *La règle du jeu* hace coexistir la imagen actual de los hombres y la ima-

26. BAZIN señaló claramente esta sustitución del plano por la escena, tal como la opera la profundidad de campo: *Jean Renoir*, Champ libre, págs. 80-84 (y *Qu'est-ce que le cinéma?*, Ed. du Cerf, págs. 74-76). Pero, a su juicio, la profundidad de campo cumple una función de realidad, incluso y sobre todo cuando subraya la ambigüedad de lo real. Nosotros pensamos que hay muchas funciones diferentes de la profundidad de campo según los autores o incluso los films. MICHAËL ROMM veía en ella una función de teatralidad (*L'art du cinéma* de Pierre Lherminier, Seghers, págs. 227-229). Y así suele ser en Renoir, sin perjuicio de que la función cambie o evolucione en la corriente del plano-secuencia.

gen virtual de los animales, la imagen actual de los vivos y la imagen virtual de los autómatas, la imagen actual de los personajes y la imagen virtual de sus roles durante la fiesta, la imagen actual de los amos y su imagen virtual en los criados, la imagen actual de los criados y su imagen virtual en los amos. Todo es imágenes en espejo, escalonadas en profundidad. Pero la profundidad de campo preserva siempre en el circuito un fondo por el que algo puede escapar: la fisura. Es curioso que a la pregunta: ¿quién no juega la regla del juego?, se le hayan dado diversas respuestas y que Truffaut diga, por ejemplo, que el que no la juega es el aviador. Sin embargo, el aviador permanece encerrado en el cristal, prisionero de su rol, y se escabulle cuando la mujer le propone huir con ella. Como observaba Bamberger, el único personaje ajeno a la regla, a quien le está vedado el castillo y a quien sin embargo éste le pertenece, el único que no está fuera ni dentro sino siempre en el fondo, es el guardamontes, el único que no tiene doble o reflejo. Irrumpiendo a pesar de la prohibición, persiguiendo al cazador furtivo, asesinando por error al aviador, él es quien fractura el circuito, quien hace estallar el cristal astillado dejando escapar su contenido, a tiros.

La règle du jeu es uno de los films más bellos de Renoir, pero no nos da la clave de los otros. Porque es pesimista y procede por la violencia. Y violenta ante todo la idea completa de Renoir. Esta idea completa es que el cristal o la escena no se contentan con poner en circuito la imagen actual y la imagen virtual, y con absorber lo real en un teatro generalizado. Sin necesidad de violencia y por el mero desarrollo de una experimentación, algo saldrá del cristal, un nuevo Real surgirá más allá de lo actual y de lo virtual. Es como si el circuito sirviera para ensayar roles, como si en él se ensayaran roles hasta dar con el apropiado, ése con el cual se huye para entrar en una realidad decantada. En síntesis, el circuito, la ronda no están cerrados, porque son selectivos y cada vez dejan salir un ganador. En ocasiones se reprochó a Renoir su afición al bricolaje y a la improvisación, tanto en la puesta en escena como en la dirección de actores. Pero se trata más bien de una virtud creadora, ligada a la sustitución del plano por la escena. Según Renoir, el teatro es inseparable, tanto para los personajes como para los autores, de esa empresa que consiste en experimentar

y seleccionar roles, hasta hallar aquel que rebasa al teatro e ingresa en la vida.²⁷ En sus momentos pesimistas Renoir duda de que pueda haber un ganador: entonces sólo están los disparos del guarda haciendo estallar el cristal, como en *La règle du jeu*, o los remolinos del río inflado bajo la tormenta y salpicado por la lluvia en *Partie de campagne*. Pero, acorde con su temperamento, Renoir apuesta por una ganancia: en el interior del cristal se forma algo que logrará salir por la fisura y expandirse con libertad. Era ya el caso de Boudu, quien reencontra el hilo del agua al salir del teatro íntimo y cerrado del librero donde ha ensayado muchos roles. Será el caso de Harriet en el grandioso film *El río*, donde los niños cobijados en una suerte de cristal o de quiosco hindú, ensayan roles, algunos que se vuelven trágicos como cuando muere trágicamente el hermanito, pero también el de la muchacha que hará su aprendizaje hasta que encuentre en él la poderosa voluntad de vida que se confunde con el río y lo alcanza en el exterior. Film extrañamente cercano a Lawrence. Para Renoir el teatro está primero, pero porque de él debe salir la vida. El teatro sólo vale como búsqueda de un arte de vivir, y esto es lo que aprende la dispar pareja de *Le petit théâtre de Jean Renoir*. «¿Dónde acaba el teatro, dónde empieza la vida?»: es la pregunta siempre formulada por Renoir. Se nace en un cristal, pero el cristal no retiene más que la muerte, y la vida debe salir de él, después de haberse ensayado. El profesor de *Le déjeuner sur l'herbe*, aunque adulto, conocerá esta aventura. El baile desatado del final de *French Cancan* no es una ronda, un reflujó de la vida en el circuito o el escenario como en el cine de Ophuls, sino por el contrario un galope, una manera de que el teatro se abra a la vida, se derr-

27. Sobre la «aparente desenvoltura» de Renoir, véase BAZIN, págs. 69-71. Lo que sucede es que, en Renoir, a menudo el actor desempeña el rol de un personaje que está desempeñando un rol: Boudu ensaya roles sucesivos en la librería, y, en *La règle du jeu*, el cazador furtivo ensaya el rol de ayuda de cámara, como el marqués todos los aspectos del rol de marqués. ROHMER hablará en este sentido de una especie de ultranza en Renoir, y señala la función selectiva que se desprende: «Esa ultranza conoce respiros, como si el actor, cansado de fingir, retomara aliento, no volviendo a ser él mismo (el comediante) sino identificándose con el personaje. De suerte que la credibilidad se refuerza: el personaje, que interpreta a su personaje, vuelve a ser, cuando no interpreta, el personaje, mientras que el comediante que interpreta al personaje, no vuelve a ser más que el comediante» (*Le goût de la beauté*, Cahiers du cinéma, Editions de l'Etoile, pág. 208).

me por la vida, arrastrando a Nini en un agua corriente agitada. Al final de *Le carrosse d'or*, tres personajes habrán hallado su rol viviente, mientras que Camilla seguirá en el cristal, pero para ensayar más roles, uno de los cuales quizá le hará descubrir a la verdadera Camilla.²⁸

Ello explica que, participando plenamente en la general inclinación de la escuela francesa por el agua, Renoir haga de ella un empleo tan particular. Para él hay dos estados del agua, el agua helada del vidrio, del espejo plano o del cristal profundo, y el agua viva y corriente (o bien el viento, que desempeña el mismo papel en *Le déjeuner sur l'herbe*). Renoir está mucho menos cerca del naturalismo que de Maupassant, quien a menudo ve las cosas a través de un vidrio, antes de seguir su curso por un río. En *Partie de campagne*, los dos hombres observan la llegada de la familia a través de la ventana y cada uno de ellos interpreta su rol, uno el de cínico y el otro el del sentimental escrupuloso. Pero cuando la acción tiene lugar sobre el río, la prueba de vida hace que los roles caigan, y muestra al cínico como un buen muchacho, mientras el sentimental aparece como un seductor inescrupuloso.

Lo que se ve a través del vidrio o en el cristal es el tiempo, en su doble movimiento de hacer pasar los presentes, de reemplazar el uno por el otro en dirección al futuro, pero también de conservar todo el pasado, de sumirlo en una profundidad oscura. En Ophuls este desdoblamiento, esta diferenciación no llegaba hasta el fin, porque el tiempo se enrollaba y sus dos aspectos volvían a lanzarse por el circuito cuyos polos ellos recargaban taponando el futuro. Ahora, por el contrario, el desdoblamiento puede culminar pero precisamente con la condición de que una de las dos tendencias salga del cristal por el punto de fuga. De la indiscernibilidad de lo actual y lo virtual debe salir una nueva distinción, como nueva realidad que no preexistía. Todo lo que es pasado recae dentro del cristal y allí se queda: es el conjunto de los roles helados, coagulados, prefabricados, demasiado conformes, que los personajes han ensayado por turno, roles muertos o de la muerte, la danza macabra de los recuerdos de la que habla Bergson, como en el cas-

28. Véase TRUFFAUT, en *Bazin*, págs. 260-262. Es en *Le carrosse d'or* donde encontramos la pregunta de Renoir: «¿Dónde acaba el teatro, dónde comienza la vida?»

tillo de *La règle du jeu* o la fortaleza de *La gran ilusión*. Algunos de estos roles pueden ser heroicos, como los dos oficiales enemigos continuando ritos ya superados, o encantadores, como la prueba del primer amor: de todas formas están condenados, pues ya se los ha sentenciado al recuerdo. Y, sin embargo, el ensayo de roles es indispensable. Es indispensable para que la otra tendencia, la de los presentes que pasan y se reemplazan, salga de la escena y se lance hacia un futuro, cree este futuro como surgimiento de vida. Los dos evadidos serán salvados por el sacrificio del otro. Harriet será salvado porque sabrá renunciar al rol de su primer amor. Salvado de las aguas, Boudu será también salvado por ellas, abandonando los roles sucesivos que le confiaban los sueños demasiado íntimos del librero y su mujer. Se sale del teatro para alcanzar la vida, pero se sale imperceptiblemente al hilo del agua corriente, es decir, del tiempo. Sólo saliendo se procura el tiempo un futuro. De ahí la importancia de la pregunta: ¿dónde empieza la vida? El tiempo en el cristal se ha diferenciado en dos movimientos, pero es uno de los dos el que se encarga del futuro y de la libertad, a condición de salir del cristal. Entonces lo real será creado, al mismo tiempo que escapa a la eterna remisión de lo actual y lo virtual, de lo presente y lo pasado. Cuando Sartre reprochaba a Welles (y a *Ciudadano Kane*) haber reconstruido el tiempo sobre la base del pasado en lugar de comprenderlo en función de una dimensión de futuro, quizá no tenía conciencia de que el cineasta más próximo a su deseo era Renoir. Renoir sí poseía una viva conciencia de la identidad de la libertad con un porvenir, colectivo o individual, con un impulso hacia el porvenir, una apertura del porvenir. Esta es incluso la conciencia política de Renoir, la manera en que concibe la Revolución francesa o el Frente popular.

Hay quizá todavía un tercer estado: el cristal captado en su formación y su crecimiento, referido a los «gérmenes» que lo componen. En efecto, nunca hay cristal acabado; en derecho todo cristal es infinito, todo cristal está haciéndose, y se hace con un germen que se incorpora el medio y lo fuerza a cristalizar. El problema ya no es saber qué es lo que sale del cristal y cómo, sino, al contrario, cómo entrar en él. Pues cada entrada es un germen cristalino, un elemento componente. Reconocemos el método que adoptará paulatinamente Fellini. Fellini comenzó

con films de errancia que relajaban los nexos sensoriomotores y dejaban alzarse imágenes ópticas y sonoras puras, fotonovela, foto-encuesta, music-hall, fiesta... Pero todavía se trataba de huir, de partir, de marcharse. Cada vez se tratará más de entrar en un nuevo elemento, y de multiplicar las entradas. Hay entradas geográficas, psíquicas, históricas, arqueológicas, etc.: todas las entradas en Roma, o en el mundo de los clowns. A veces una entrada es explícitamente doble; por ejemplo, en *Roma Fellini* el paso del Rubicón es una evocación histórica pero cómica, por mediación de un recuerdo escolar. Por ejemplo, *Fellini 8 ½* permite hacer la enumeración de estas entradas como otros tantos tipos de imágenes: el recuerdo de infancia, la pesadilla, la distracción, la ensoñación, la fantasía, el *déjà vu*.²⁹ De ahí esa presentación en alvéolos, esas imágenes compartimentadas, esas cabañas, nichos, galerías y ventanas que caracterizan a *Fellini Satyricon*, *Giulietta de los espíritus*, *La ciudad de las mujeres*. Suceden dos cosas a la vez. Por una parte, las imágenes puramente ópticas y sonoras cristalizan: atraen a su contenido, lo hacen cristalizar, lo componen de una imagen actual y de su imagen virtual, de su imagen en espejo. Son otros tantos gérmenes o entradas: en Fellini, los números artísticos, las atracciones han suplantado a la escena y destituido la profundidad de campo. Pero, por otra parte, entrando en coalescencia, constituyen un solo y mismo cristal en vías de crecimiento infinito. El cristal entero no es más que el conjunto ordenado de sus gérmenes o la transversal de todas sus entradas.

Fellini comprendió plenamente el principio económico según el cual nada es más rentable que la entrada. No hay unidad de Roma salvo la del espectáculo que reúne todas sus entradas. El espectáculo se torna universal y no cesa de crecer, precisamente porque no tiene otro objeto que las entradas en el espectáculo, que en este sentido son otros tantos gérmenes. Amengual definió con gran profundidad esta originalidad del espectáculo de Fellini, sin distinción mirantes-mirados, sin espectadores, sin salida, sin bastidores ni escenario: menos un teatro que una suerte de Luna Park gigante donde el movimiento, aho-

29. Esto no sólo es cierto en Fellini. Respecto de *El año pasado en Marienbad*, OLLIER hacía una completa enumeración de los tipos de imágenes: imagen-recuerdo, deseo, seudo-recuerdo, fantasía, hipótesis, razonamiento... («Ce soir à Marienbad», *La Nouvelle Revue française*, octubre y noviembre de 1961).

ra movimiento de mundo, nos hace pasar de una vidriera a otra, de una entrada a otra a través de los tabiques.³⁰ Aquí se advierte la diferencia entre Fellini y Renoir u Ophüls: el cristal de Fellini no tiene ninguna fisura por la cual se podría o se debería salir para alcanzar la vida; pero tampoco tiene la perfección de un cristal previo y tallado que retendría a la vida y la congelaría. Es un cristal siempre en formación, en expansión, que hace cristalizar todo lo que toca y al que sus gérmenes dotan de un poder de crecimiento infinito. El es la vida como espectáculo, y sin embargo espontánea.

¿Significa esto que todas las entradas son equivalentes? Sí, es muy posible, en cuanto gérmenes. No hay duda de que los gérmenes conservan la distinción que había entre los diversos tipos de imágenes ópticas y sonoras que ellos hacen cristalizar, percepciones, recuerdos, sueños, fantasías... Pero estas distinciones se vuelven indiscernibles porque hay homogeneidad del germen y el cristal, no siendo éste en su integridad otra cosa que un germen más vasto que está creciendo. Sólo que se introducen otras diferencias, pues el cristal es un conjunto ordenado: ciertos gérmenes abortan y otros triunfan, ciertas entradas se abren, otras se cierran, como los frescos de Roma borrándose ante la mirada y tornándose opacos. No se puede decir de antemano, aunque algo se presiente. Lo cierto es que se efectúa una selección (aunque muy distinta de la de Renoir). Por ejemplo, las entradas o los gérmenes sucesivos en una de las obras maestras de Fellini, *Los clowns*. El primero, como suele ocurrir en Fellini, es el recuerdo de infancia; pero va a cristalizar con impresiones de pesadilla y de miseria (el clown débil mental). La segunda entrada es la indagación histórica y sociológica, con entrevistas a clowns: los clowns y los lugares filma-

30. BARTHÉLEMY AMENGUAL consagró dos artículos a la idea de espectáculo y a su evolución en Fellini: *Fellini I et II*. Muestra en qué forma, en los primeros films, se trata aún de partir y de hallar una salida; pero, desde *Las noches de Cabiria*, se regresa; y después ya ni siquiera es cuestión de partir: I, págs. 15-16. Amengual analiza la forma alveolar y tabicada del Luna Park gigante o de la «exposición universal» que Fellini construye de film en film: II, págs. 89-93. Lo opone justificadamente a Renoir, pero en términos severos para éste (I, pág. 26). Con todo, no advertimos por qué razón el tema «teatro-vida» en Renoir sería menos profundo que la concepción felliniana del espectáculo, salvo, evidentemente, que reubicáramos cada una de estas concepciones en su contexto cinematográfico: fuera de este contexto, ninguna de las dos significa nada.

dos entran en resonancia con el equipo que filma y forman nuevamente un callejón sin salida. La tercera, la peor, es más bien arqueológica, en los archivos de la televisión. Al menos nos persuade, en este punto de la ordenación, de que lo imaginario vale más que el archivo (sólo lo imaginario puede desarrollar el germen). Entonces la cuarta entrada es cinética: sin embargo no es una imagen-movimiento que representaría un espectáculo circense, sino una imagen en espejo que representa un movimiento de mundo, un movimiento despersonalizado, y refleja a la muerte del circo en la muerte del clown. Es la percepción alucinatoria de la muerte del clown, el galope fúnebre («más rápido, más rápido») donde el carro funerario se transforma en botella de champaña desde la que el clown salpica. Y esta cuarta entrada se atasca de nuevo, en el vacío y el silencio, a la manera de un fin de fiesta. Pero un viejo clown, abandonado a la cuarta entrada (estaba sin aliento, el movimiento era demasiado rápido) va a abrir una quinta, puramente sonora y musical: con su trompeta él ha invocado a su compadre desaparecido y la otra trompeta respondió. A través de la muerte era como un «comienzo de mundo», un cristal sonoro, estas dos trompetas sola cada una y sin embargo las dos en espejo, en eco...³¹

La ordenación del cristal es bipolar, o mejor dicho bifaz. Al rodear al germen, tan pronto le comunica una aceleración, una precipitación, a veces un saltito, una fragmentación que constituirán la cara opaca del cristal; y tan pronto le confiere una limpidez que es como la prueba de lo eterno. Sobre una cara se leería «¡Salvados!» y sobre la otra «¡Perdidos!», en un paisaje de apocalipsis como el desierto de *Fellini Satyricon*.³² Pero no se puede decir de antemano; una cara opaca puede incluso volverse límpida por transformación insensible, y una cara límpida puede revelarse decepcionante y oscurecerse, como la Claudia de *Fellini 8 ½*. ¿Se salvará todo, como deja creer la ronda final de *Fellini 8 ½*, que arrastra a todos los gérmenes en torno del elefante blanco? ¿Se perderá todo, como en los sobresaltamientos mecánicos y las fragmentaciones mortuorias que conducen a la mujer autómatas de *Casanova*? Nunca es todo lo uno o todo

31. Véase el análisis de *Los clowns* por MIREILLE LATIL-LE DANTEC, en *Fellini II*.

32. Véanse las páginas de HENRY MILLER para un proyecto de ópera con Varèse: *Le cauchemar climatisé*, Gallimard, págs. 195-199.

lo otro, y la cara opaca del cristal, por ejemplo el transatlántico de la muerte sobre el mar de plástico en *Amarcord*, indica también la otra cara que se desprende y no muere, mientras que la cara límpida, como el cohete del futuro en *Fellini 8 1/2*, espera a que los gérmenes salgan de sus alvéolos o de su precipitación mortuorios para llevárselos. De hecho, la selección es tan compleja y la intrincación tan apretada que Fellini creó una palabra, algo así como «procadencia», para designar a la vez el curso inexorable de la decadencia y la posibilidad de frescura o de creación que necesariamente la acompaña (en este sentido es en el que se considera plenamente «cómplice» de la decadencia y la pudrición).

Lo que se ve en el cristal es siempre el brotar de la vida, del tiempo, en su desdoblamiento y su diferenciación. Sin embargo, opuestamente a Renoir, no sólo ya no sale nada del cristal, dado que éste no cesa de crecer, sino que diríase que los signos de la selección se han invertido. El presente, la fila de los presentes que pasan constituyen la danza macabra en Fellini. Corren pero hacia la tumba, no hacia el futuro. Fellini es el autor que supo crear las más prodigiosas galerías de monstruos: un travelling los recorre deteniéndose en uno o en otro pero siempre se los capta en presente, aves de presa perturbadas por la cámara y confluyendo por un instante en ella. La salvación sólo puede estar del otro lado, del lado de los pasados que se conservan: de pronto un plano fijo aísla a un personaje, lo saca de la fila y le da, aunque sólo sea por un momento, una posibilidad eterna en sí misma, una virtualidad que aunque no se actualice valdrá para siempre. No es que Fellini se incline particularmente por la memoria y las imágenes-recuerdo: no encontramos en él un culto de los antiguos presentes. Es más bien como en Péguy, donde la sucesión horizontal de los presentes que pasan traza una carrera hacia la muerte, mientras que a cada presente le corresponde una línea vertical que lo une en profundidad con su propio pasado y también con el pasado de los otros presentes, constituyendo entre todos una sola y misma coexistencia, una sola y misma contemporaneidad, lo «interno» [*internel*] más que lo eterno [*éternel*].* Si somos contemporá-

* La referencia de los términos originales entre corchetes apunta a poner de manifiesto que *internel* es un neologismo del autor, referido al francés *éternel*. Por contraste y oposición con «eterno», no cabe más que

neos del niño que fuimos, como el creyente se siente contemporáneo de Cristo, no es en la imagen-recuerdo sino en el recuerdo puro. El niño que hay en nosotros, dice Fellini, es contemporáneo del adulto, del viejo y del adolescente. Pero he aquí que el pasado que se conserva adquiere todas las cualidades del comienzo y del recomienzo: en su profundidad o en sus flancos, sostiene el impulso de la nueva realidad, el brotar de la vida. Una de las imágenes más bellas de *Amarcord* muestra al grupo de alumnos, el tímido, el bufón, el soñador, el buen estudiante, etcétera, reunidos ante el gran hotel terminada ya la estación; y mientras caen los cristales de nieve, cada uno por su cuenta y sin embargo todos juntos esbozan de pronto un torpe paso de baile, de pronto la imitación de un instrumento musical, uno andando en línea recta, otro trazando círculos, otro girando sobre sí mismo... Hay en esta imagen una ciencia de la distancia exactamente medida que separa a unos de otros, y sin embargo de la ordenación que los reúne. Se sumen en una profundidad que ya no es la de la memoria, sino la de una coexistencia en la que devenimos sus contemporáneos, como ellos devienen los contemporáneos de todas las «estaciones» pasadas y futuras. Los dos aspectos, el presente que pasa y que va hacia la muerte, y el pasado que se conserva y retiene el germen de vida, no cesan de interferirse, de interceptarse. Es la fila de los agüistas de pesadilla de *Fellini 8 ½*, pero interrumpida por la imagen en sueño de la muchacha luminosa, la blanca enfermera que reparte los vasos. Más allá de la velocidad o de la lentitud, la fila, el travelling es una cabalgada, una cabalgata, un galope. Pero la salvación procede de un ritornelo que se posa o se enrolla en torno de un rostro, y los extrae de la fila. *La Strada* era ya la búsqueda del momento en que el ritornelo errante se posaría sobre el hombre al fin apaciguado. ¿Y en quién se posará el ritornelo que aplaca la angustia de *Fellini 8 ½*? ¿En Claudia, en la esposa, en la amante, o sólo en el elefante blanco, el «interno» o el contemporáneo de todos los pasados, que salva todo lo que se puede salvar?

La imagen-cristal no es menos sonora que óptica, y Félix Guattari tenía razón cuando definía el cristal de tiempo como

traducirlo por «interno», debiendo leerse éste último sólo con ese carácter neológico, y no como el «interno» que traduce al francés *interne*. (N. de T.).

un «ritornelo» por excelencia.³³ O tal vez el ritornelo melódico es tan sólo una componente musical que se opone y se mezcla con otra componente, rítmica: el galope. El caballo y el pájaro serían dos grandes figuras, una que se lleva y precipita a la otra pero donde la otra renace de sí misma hasta la fractura final o la extinción (en muchas danzas un galope acelerado pone fin a las figuras en redondo). Lo que se oye en el cristal es el galope y el ritornelo como las dos dimensiones del tiempo musical, siendo el uno la precipitación de los presentes que pasan y el otro la elevación o la recaída de los pasados que se conservan. Ahora bien, si planteamos el problema de una especificidad de la música de cine, no creemos que esta especificidad se pueda definir simplemente por una dialéctica de lo sonoro y lo óptico que entrarían en una nueva síntesis (Eisenstein, Adorno). La música de cine tiende más bien a desprender el ritornelo y el galope como dos elementos puros y suficientes, mientras que muchas otras componentes intervienen por fuerza en la música en general, salvo en casos excepcionales como el Bolero. Esto sucedía ya en el western, donde la frasecita melódica viene a interrumpir los ritmos galopantes (*Solo ante el peligro* de Zinnemann y Tiomkin); más evidente es todavía en la comedia musical, donde el paso y la marcha rítmicos, a veces militares hasta en las coristas, se enfrentan con la canción melódica. Pero los dos elementos también se mezclan, como en *Le jour se lève* de Carné y Jaubert, donde los bajos y las percusiones ponen el ritmo mientras la pequeña flauta lanza la melodía. En Grémillon, uno de los autores más músicos de cine, el galope de las farándulas remite al retorno de los ritornelos, separados los dos o unidos (Roland-Manuel). Estas tendencias desembocan en una expresión perfecta cuando la imagen cinematográfica se hace imagen-cristal. En Ophuls, los dos elementos se confunden en la identificación de la ronda y el galope, mientras que en Renoir y Fellini se distinguen, y uno de los dos asume la fuerza de vida y el otro la potencia de muerte. Pero,

33. GUATTARI desarrolla precisamente su análisis del «cristal de tiempo» en función del ritornelo o de la «pequeña frase» según Proust: págs. 239 y sigs. Acúdase también al texto de CLÉMENT ROSSET sobre el ritornelo, y en especial sobre el «Bolero» de Ravel: «Archives», *La Nouvelle Revue française*, n.º 373, febrero de 1984. Y, sobre el galope como esquema musical definido a través de culturas muy diferentes, véase FRANÇOIS-BERNARD MÂCHE, *Musique, mythe, nature*, Klincksieck, pág. 26.

para Renoir, la fuerza de vida está del lado de los presentes que se lanzan hacia el futuro, del lado del galope, así sea el del french-cancan o el de la Marsellesa, mientras que el ritornelo tiene la melancolía de lo que vuelve a caer en el pasado. De Fellini, diríamos lo contrario: el galope acompaña al mundo que corre hacia su fin, el temblor de tierra, la formidable entropía, el coche fúnebre, pero el ritornelo eterniza un comienzo de mundo y lo sustrae al tiempo que pasa. La galopada de los augustos y el ritornelo de los clowns blancos. Además las cosas nunca son tan simples, y hay algo inasignable en la distinción de ritornelos y galopes. En este aspecto la alianza de Fellini con el músico Nino Rota es extraordinaria. Al final de *Ensayo de orquesta* se oye primero el más puro galope de los violines, pero insensiblemente se eleva un ritornelo que le sucede, hasta que los dos se insinúan uno en el otro en intimidad creciente, abrazándose como luchadores, perdidos-salvados, perdidos-salvados... Los dos movimientos musicales pasan a ser el objeto del film, y el tiempo mismo se vuelve sonoro.

El último estado a considerar sería el cristal en descomposición. El ejemplo es la obra de Visconti. Esta obra alcanzó su perfección cuando Visconti supo a un tiempo distinguir e instrumentar, según variadas relaciones, cuatro elementos fundamentales que lo obsesionaban. En primer lugar, el mundo aristocrático de los ricos, de los ex ricos aristócratas: es un mundo cristalino pero diríamos que de un cristal sintético, porque está fuera de la Historia y de la Naturaleza, fuera de la creación divina. Lo explicará el abad de *El Gatopardo*: a estos ricos no los comprendemos porque ellos han creado un mundo propio cuyas leyes no podemos entender, y donde lo que nos parece secundario o inoportuno cobra una urgencia, una importancia extraordinarias, sus motivos siempre se nos escapan como si fueran ritos de una religión desconocida (por ejemplo, el viejo príncipe que recobra su casa de campo y gobierna el pic-nic). Este mundo no es el del artista-creador, aunque *Muerte en Venecia* ponga en escena a un músico pero cuya obra fue, justamente, demasiado intelectual, cerebral. Tampoco es un mundo de simples aficionados al arte. Más bien están rodeados de arte, «saben» profundamente el arte a la vez como obra y como vida, pero este saber los separa tanto de la vida como de la creación; así, el profesor de *Confidencias*. Se jactan de ser li-

bres, pero gozan su libertad como si fuera un privilegio vacío que les llegaría de otra parte, de los antepasados de los que descienden y del arte del que se rodean. Luis II quiere «probar su libertad», mientras que el verdadero creador, Wagner, es de otra raza, mucho más prosaica y menos abstracta. Luis II quiere roles y más roles, como los que arranca al actor extenuado. El rey gobierna sus castillos desiertos como el príncipe su picnic, en un movimiento que vacía al arte y a la vida de toda interioridad. El genio de Visconti culmina en estas grandes escenas o «composiciones», a menudo en rojo y dorado, ópera de *Senso*, salones de *El Gatopardo*, castillo de Munich de *Luis II de Baviera-El rey loco*, salas del gran hotel de Venecia, salón de música de *El inocente*: imágenes cristalinas de un mundo aristocrático. Pero, en segundo lugar, estos medios cristalinos son inseparables de un proceso de descomposición que los carcome por dentro y los ensombrece, los opacifica: pudrición de los dientes de Luis II, pudrición de la familia que invade al profesor de *Confidencias*, abyección del amor de la condesa en *Senso*, abyección de los amores de Luis II, y por doquier el incesto como en la familia de Baviera, el retorno de *Le vaglie stelle dell'Orsa*, la abominación de *La caída de los dioses*, por doquier la sed de crimen y de suicidio, o la necesidad de olvido y de muerte, como dice el viejo príncipe para toda Sicilia. No es sólo que estos aristócratas se están arruinando, sino que la ruina que se acerca es sólo una consecuencia. Pues un pasado desaparecido pero que sobrevive en el cristal artificial los espera, los aspira, los atrapa, sustrayéndoles toda la fuerza al mismo tiempo que ellos se hunden en él. Como el célebre travelling del comienzo de *Sanda*, que no es desplazamiento por el espacio sino hundimiento en un tiempo sin salida. Las grandes composiciones de Visconti tienen una saturación que determina su oscurecimiento. Todo se confunde, hasta la indiscernibilidad de las dos mujeres en *El inocente*. Como en *Luis II de Baviera-El rey loco*, como en *La caída de los dioses*, el cristal no es separable de un proceso de opacificación donde ahora triunfan los tonos azulados, violetas y sepulcrales, los de la luna como crepúsculo de los dioses o último reino de los héroes (el movimiento sol-luna tiene aquí un valor muy diferente que en el expresionismo alemán y sobre todo que en la escuela francesa).

El tercer elemento de Visconti es la Historia. Pues no hay

duda de que la Historia duplica la descomposición, la acelera o incluso la explica: las guerras, las conquistas de las nuevas potencias, el ascenso de los nuevos ricos, que no se proponen penetrar las leyes secretas del viejo mundo sino hacerlo desaparecer. Sin embargo, la Historia no se confunde con la descomposición interna del cristal, es un factor autónomo que vale por sí mismo y al que Visconti unas veces consagra espléndidas imágenes y otras le da una presencia cuya intensidad le viene de ser elíptica, fuera de campo. En *Ludwig* veremos muy poca Historia, los horrores de la guerra y la toma del poder por Prusia sólo se perciben indirectamente, quizá más intensamente porque Luis II quiere ignorarlos: la Historia brama a la puerta. En *Senso*, por el contrario, está ahí, con el movimiento italiano, la célebre batalla y la eliminación de los garibaldinos. En *La caída de los dioses*, con el ascenso de Hitler, la organización de los SS, la exterminación de los SA. Pero, esté presente o esté fuera de campo, la Historia nunca es mero decorado. Está captada al sesgo, en una perspectiva rasante, bajo un rayo que se eleva o se esconde, una suerte de láser que viene a cortar el cristal, a desorganizar su substancia, a apresurar su oscurecimiento, bajo una presión más poderosa cuanto más exterior, como la peste en Venecia o la silenciosa llegada de los SS al amanecer...

Y luego tenemos el cuarto elemento, el más importante de Visconti porque asegura la unidad y la circulación de los otros. Es la idea, o mejor dicho la revelación de que *algo* llega demasiado tarde. Tomado a tiempo, quizá habría podido evitar la descomposición natural y la disgregación histórica de la imagen-cristal. Pero la Historia, la propia Naturaleza, la estructura del cristal hacen que no pueda llegar a tiempo. Ya en *Senso*, «demasiado tarde, demasiado tarde», gritaba el abyecto amante, demasiado tarde en función de la Historia que nos divide pero también de nuestra naturaleza, tan podrida en ti como en mí. En *El Gatopardo*, el príncipe oye el demasiado-tarde que se extiende por toda Sicilia: la isla, cuyo mar Visconti no muestra nunca, está tan bien enterrada en el pasado de su naturaleza y de su historia que hasta el nuevo régimen nada podrá hacer por ella. «Demasiado tarde» no cesará de acompasar las imágenes de *Luis II de Baviera-El rey loco*, pues ése es su destino. Ese algo que llega demasiado tarde es siempre la revelación sensible y sensual de una unidad de la Naturaleza y el Hombre.

No es una simple carencia, es el modo de ser de esa revelación grandiosa. El demasiado-tarde no es un accidente que se produzca en el tiempo, es una dimensión del tiempo. Como dimensión del tiempo es, a través del cristal, la que se opone a la dimensión estática de un pasado que se sobrevive y que pesa en el interior del cristal. Es una sublime claridad que se opone a lo opaco, pero le toca llegar demasiado tarde, dinámicamente. Como revelación sensible, el demasiado-tarde concierne a la unidad de la naturaleza y el hombre, en cuanto mundo o medio. Pero como revelación sensual, la unidad se hace personal. Es la perturbadora revelación del músico de *Muerte en Venecia*, cuando recibe del muchacho la visión de aquello que le faltó a su obra: la belleza sensual. Es la insostenible revelación del profesor de *Confidencias*, cuando descubre que el joven es un bribón, su amante de naturaleza y su hijo de cultura. Ya en *Ossessione*, el primer film de Visconti, la posibilidad de la homosexualidad surgía como la posibilidad de salvación, de salir de un sofocante pasado, pero demasiado tarde. Sin embargo, no ha de pensarse que la homosexualidad es la obsesión de Visconti. Entre las más bellas escenas de *El Gatopardo* está aquella en que el viejo príncipe, que para salvar lo que puede ser salvado aprobó el matrimonio por amor de su sobrino con la hija del nuevo rico, recibe en una danza la revelación de la hija: sus miradas se confunden, son el uno para el otro, se pertenecen, mientras el sobrino es expulsado al fondo, fascinado y anulado por la grandeza de esta pareja; pero es demasiado tarde, tanto para el anciano como para la muchacha.

Al comienzo de su obra, Visconti no domina estos cuatro elementos: todavía no se distinguen bien, o tropiezan entre sí. Pero Visconti busca, presiente. Se observó con frecuencia que los pescadores de *La terra trema* manifiestan una lentitud, un hieratismo que hablan de una aristocracia natural que se contrapone a los nuevos ricos; y si la tentativa de los pescadores fracasa no es sólo a causa de los marisqueros, sino del peso de un pasado arcaico que hace que su empresa llegue ya demasiado tarde.³⁴

34. PHILIPPE DE LARA, *Cinématographe*, n.º 30, septiembre de 1977, pág. 20: «Si *Terra trema* era un film de personajes, el más importante sería el tiempo: sus ritmos, su guión técnico constituyen la materia del film, es él el que, en la diégesis, es la causa principal del fracaso de los pescadores.»

Rocco no es solamente un «santo», en su familia de campesinos pobres es un aristócrata por naturaleza: pero es demasiado tarde para volver al pueblo, porque la ciudad ya lo ha corrompido todo, porque todo se ha vuelto opaco, y porque la Historia ya ha cambiado al pueblo... Sin embargo, pensamos que, con *El Gato-pardo*, Visconti alcanza el pleno dominio y asimismo la armonía de sus cuatro elementos. El demasiado-tarde lancinante se torna tan intenso como el *Nevermore* de Edgar Poe; y explica igualmente en qué dirección Visconti habría sabido traducir a Proust.³⁵ Y no es posible reducir la queja de Visconti a su pesimismo aristocrático aparente: la obra de arte estará hecha de esta queja, como con los dolores y sufrimientos de los que obtenemos una estatua. El demasiado-tarde condiciona a la obra de arte y condiciona su éxito, ya que la unidad sensible y sensual de la Naturaleza con el hombre es la esencia del arte por excelencia, por cuanto le toca sobrevenir demasiado tarde a todos los otros aspectos salvo precisamente a aquél: el tiempo recobrado. Como decía Baroncelli, lo Bello pasa a ser en Visconti realmente una dimensión, «cumple el papel de la cuarta dimensión».³⁶

35. Se puede establecer la lista de los temas que unen a Visconti con Proust: el mundo cristalino de los aristócratas; su descomposición interna; la Historia vista al través (el asunto Dreyfus, la guerra del 14); lo demasiado-tarde del tiempo perdido, pero que ofrece asimismo la unidad del arte o el tiempo recobrado; las clases definidas como familias de espíritu más que como grupos sociales... BRUNO VILLIEN ha realizado un estudio comparado muy interesante del proyecto de Visconti y del de Losey (guión de Harold Pinter): *Cinématographe*, n.º 42, diciembre de 1978, págs. 25-29. Sin embargo, no coincidimos con este análisis, pues atribuye a Losey-Pinter una conciencia del tiempo que faltaría a Visconti, el cual daría de Proust una versión casi naturalista. En realidad, sucedería lo contrario: Visconti es profundamente un cineasta del tiempo, mientras que el «naturalismo» propio de Losey lo induce a subordinar el tiempo a mundos originarios y a sus pulsiones (en el tomo precedente intentábamos demostrarlo). Se trata de un punto de vista que también existe en Proust.

36. BARONCELLI, *Le Monde*, 18 de junio de 1963.

5. Puntas de presente y capas de pasado

Cuarto comentario de Bergson

1

El cristal revela una imagen-tiempo directa, y no ya una imagen indirecta del tiempo que emanaría del movimiento. No abstrae el tiempo, hace más que eso, pues invierte la subordinación con respecto al movimiento. El cristal es como una *ratio cognoscendi* del tiempo, y el tiempo, inversamente, es *ratio essendi*. Lo que el cristal revela o exhibe es el fundamento oculto del tiempo, es decir, su diferenciación en dos chorros, el de los presentes que pasan y el de los pasados que se conservan. A la vez, el tiempo hace pasar el presente y conserva en sí el pasado. Hay por tanto dos imágenes-tiempo posibles, una basada en el pasado y la otra en el presente. Cada una de ellas es compleja y vale para el conjunto del tiempo.

Hemos visto que Bergson daba a la primera un estatuto muy firme. Es el esquema del cono invertido. El pasado no se confunde con la existencia mental de las imágenes-recuerdo que lo actualizan en nosotros. El pasado se conserva en el tiempo: es el elemento virtual en el cual penetramos para buscar el «recuerdo puro» que va a actualizarse en una «imagen-recuerdo». Y ésta no tendría ningún signo del pasado si no fuera al pasado donde hemos ido a buscar su germen. Es igual que en la percepción: así como percibimos las cosas ahí donde están presentes, en el espacio, las recordamos ahí donde están pasadas, en el tiempo, y salimos de nosotros mismos tanto en un caso como en el otro.

La memoria no está en nosotros, somos nosotros quienes nos movemos en una memoria-Ser, en una memoria-mundo. En resumen, el pasado aparece como la forma más general de un ya-ahí, de una preexistencia en general que nuestros recuerdos suponen, incluso nuestro primer recuerdo —si lo hubiera—, y que nuestras percepciones, incluso la primera, utilizan. Desde este punto de vista el propio presente no existe más que como un pasado infinitamente contraído que se constituye en la punta más extrema del ya-ahí. Sin esta condición el presente no pasaría. No pasaría si no fuera el grado más contraído del pasado. En efecto, llama la atención que lo sucesivo no es el pasado, sino el presente que pasa. El pasado se manifiesta, por el contrario, como la coexistencia de círculos más o menos dilatados, más o menos contraídos, cada uno de los cuales contiene todo al mismo tiempo y de los que el presente es el límite extremo (el más pequeño circuito que contiene todo el pasado). Entre el pasado como preexistencia en general y el presente como pasado infinitamente contraído están, pues, todos los círculos del pasado que constituyen otras tantas *regiones, yacimientos*, capas estiradas o encogidas: cada *región* con sus rasgos propios, sus «tonos», sus «aspectos», sus «singularidades», sus «puntos brillantes», sus «dominantes». Según la naturaleza del recuerdo que buscamos debemos saltar a tal o cual círculo. Es cierto que estas regiones (mi infancia, mi adolescencia, mi madurez, etc.) parecen sucederse. Pero sólo se suceden desde el punto de vista de los anti-guos presentes que marcaron el límite de cada una. En cambio, ellas coexisten desde el punto de vista del actual presente que representa cada vez su límite común o la más contraída de ellas. Lo que dice Fellini es bergsonianamente: «Estamos contruidos en memoria, somos *a la vez* la infancia, la adolescencia, la vejez y la madurez.» ¿Qué ocurre cuando buscamos un recuerdo? Primero tenemos que instalarnos en el pasado en general, y después debemos elegir entre las regiones: ¿en cuál creemos que está escondido el recuerdo, acurrucado, esperándonos, sustrayéndose? (¿Un amigo de la infancia o de la juventud, de la escuela o del regimiento...?) Hay que saltar a una región elegida, sin perjuicio de volver al presente para dar otro salto cuando el recuerdo buscado no nos responde y no viene a encarnarse en una imagen-recuerdo. Tales son los rasgos paradójicos de un tiempo no cronológico: la preexistencia de un pasado en general, la coexisten-

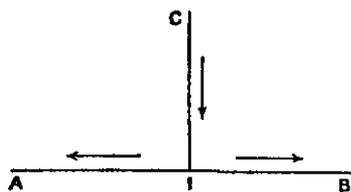
cia de todas las capas de pasado, la existencia de un grado más contraído.¹ Es una concepción que hallaremos en el primer gran film de un cine del tiempo, *Ciudadano Kane* de Welles.

Y, en Bergson, esa imagen-tiempo se prolonga naturalmente en una imagen-lenguaje y en una imagen-pensamiento. Lo que el pasado es al tiempo, el sentido lo es al lenguaje y la idea lo es al pensamiento. El sentido como pasado del lenguaje es la forma de su preexistencia, aquello en lo cual nos instalamos de entrada para comprender las imágenes de frases, distinguir las imágenes de palabras e incluso de fonemas que oímos. Se organiza, pues, en círculos coexistentes, capas o regiones entre los cuales elegimos según los signos auditivos actuales confusamente captados. De igual manera, nos instalamos de entrada en la idea, saltamos a tal o cual de sus círculos para formar las imágenes que correspondan a la búsqueda actual. Así pues, los cronosignos no cesan de prolongarse en lectosignos, en noosignos.

Pero, tomando otra vertiente, ¿el presente puede valer a su vez para el conjunto del tiempo? Tal vez sí, si conseguimos desprenderlo de su propia actualidad, así como distinguimos el pasado de la imagen-recuerdo que lo actualizaba. Si el presente se distingue actualmente del futuro y del pasado, es por ser presencia de algo que justamente deja de ser presente cuando es reemplazado por «otra cosa». Sólo con relación al presente de otra cosa se dicen de una cosa el pasado y el futuro. Pasamos entonces a lo largo de acontecimientos diferentes, conforme un tiempo explícito o una forma de sucesión que hace que cosas diversas ocupen, una tras la otra, el presente. Pero ya es muy diferente si nos instalamos en el interior de un solo y mismo acontecimiento, si nos sumimos en el acontecimiento que se prepara, llega y se disipa, si sustituimos la vista pragmática longitudinal por una visión puramente óptica, vertical o más bien en profundidad. El acontecimiento ya no se confunde con el espacio que le sirve de lugar, ni con el actual presente que pasa: «la hora del acontecimiento acaba antes de que el acontecimiento acabe, el acontecimiento se reiniciará entonces en otra hora (...); todo el acontecimiento está, por decirlo así, en el tiempo en que no pasa nada», y sólo en el tiempo vacío anticipamos el recuerdo,

1. Es el desarrollo de los temas del capítulo III de *Matière et mémoire*, tal como los hemos tratado precedentemente (el segundo esquema del tiempo, el cono): págs. 302-309 (181-190).

disgregamos lo que es actual y situamos el recuerdo una vez formado.² Esta vez ya no hay un futuro, un presente y un pasado sucesivos, conforme el paso explícito de los presentes que discernimos. Según la bella fórmula de San Agustín, hay «un presente del futuro, un presente del presente, un presente del pasado», todos ellos implicados en el acontecimiento, enrollados en el acontecimiento y por tanto simultáneos, inexplicables. Del afecto al tiempo: descubrimos un tiempo interior al acontecimiento, que está hecho de la simultaneidad de estos tres presentes implicados, de estas «puntas de presente» desactualizadas. Es la posibilidad de tratar al mundo, la vida, o simplemente una vida, un episodio, como un solo y mismo acontecimiento, que funda la implicación de los presentes. Un accidente va a ocurrir, ocurre, ha ocurrido; pero asimismo es al mismo tiempo como se va a producir, como ya se produjo, y como está produciéndose; a tal extremo que, debiendo producirse, no se produjo, y, produciéndose, no se producirá..., etc. Es la paradoja de la ratita Josefina en Kafka: ¿canta, ha cantado, cantará, o bien nada de todo eso aunque todo eso produzca diferencias inexplicables en el presente colectivo de los ratones?³ Es al mismo tiempo que alguien ya no tiene la llave (es decir, que la tenía), la tiene aún (no la había perdido), y la encuentra (es decir, que la tendrá y que no la tenía). Dos personas se conocen, pero se conocían ya y no se conocen todavía. Hay una traición, nunca la hubo, y sin embargo la hubo y la habrá, unas veces uno traicionando al otro, y otras éste al primero, todo a la vez. Nos



2. Este bello texto de GROETHUYSEN («De quelques aspects du temps», *Recherches philosophiques*, V, 1935-1936) hace eco a Péguy, y a Bergson. En *Clio*, pág. 230, Péguy distinguía entre la historia y la memoria: «La historia es esencialmente longitudinal, la memoria es esencialmente vertical. La historia consiste esencialmente en pasar a lo largo del acontecimiento. La memoria consiste esencialmente, estando dentro del

acontecimiento, ante todo en no salir de él, en quedarse, y en remontarlo desde dentro». Bergson había propuesto un esquema, lo que podríamos llamar su cuarto esquema del tiempo, para distinguir la visión espacial que pasa a lo largo del acontecimiento, y la visión temporal que se hunde en el acontecimiento: *MM*, pág. 285 (159).

3. KAFKA, *Un artista del hambre IV*.

hallamos aquí en una imagen-tiempo directa de naturaleza distinta a la precedente: no ya la coexistencia de las capas de pasado sino la simultaneidad de las puntas de presente. Tenemos, pues, dos clases de cronosignos: los primeros son «aspectos» (regiones, yacimientos), y los segundos son «acentos» (puntos de vista).

Esta segunda especie de imagen-tiempo la encontramos en Robbe-Grillet, en una suerte de agustinismo. En este autor nunca hay sucesión de presentes que pasan, sino simultaneidad de un presente de pasado, de un presente de presente, de un presente de futuro que hacen del tiempo algo terrible, inexplicable. El encuentro de *El año pasado en Marienbad*, el accidente de *L'immortelle*, la llave de *Trans-Europ express*, la traición de *L'homme qui ment*: los tres presentes implicados se reinician siempre, se desmienten, se disipan, se sustituyen, se recrean, se bifurcan y vuelven. Es una imagen-tiempo poderosa. Sin embargo, no pensemos que ella suprime la narración. Sino que, y esto es mucho más importante, ella da a la narración un nuevo valor, pues la abstrae de toda acción sucesiva, por lo mismo que sustituye la imagen-movimiento por una verdadera imagen-tiempo. Entonces la narración consistirá en distribuir los diferentes presentes por los diversos personajes, de suerte que cada uno de ellos forme una combinación plausible, posible en sí misma, pero que todas juntas sean «incomposibles» [*impossibles*], y que así lo inexplicable sea mantenido, suscitado. En *El año pasado en Marienbad*, es X el que conoció a A (y por tanto A no se acuerda o miente), y es A la que no conoce a X (y por tanto X se equivoca o la engaña). Finalmente, los tres personajes corresponden a los tres presentes diferentes, pero de tal manera que «complican» lo inexplicable en lugar de aclararlo, de tal manera que lo hacen existir en vez de suprimirlo: lo que X vive en un presente de pasado, A lo vive en un presente de futuro, a tal extremo que la diferencia segrega o supone un presente de presente (el tercero, el marido), todos implicados unos en otros. En *L'homme qui ment*, los dos personajes no son simplemente el mismo: su diferencia no se plantea sino haciendo inexplicable la traición, pues se la atribuye diferentemente, pero simultáneamente, a cada uno de ellos como idéntico al otro. En *Le jeu avec le feu*, es preciso que el rapto de la muchacha sea el medio para conjurarlo, pero también que el medio para conjurarlo sea el

rapto mismo, a tal punto que ella nunca fue raptada en el momento en que lo es y lo será, y se rapta a sí misma en el momento en que no lo fue. Sin embargo, este nuevo modo de narración todavía es humano, aunque constituya una elevada forma de sinrazón. Aún no nos dice lo esencial. Lo esencial aparece más bien si se considera un acontecimiento terrestre que supuestamente se transmitiría a planetas diferentes, uno de los cuales lo recibiría al mismo tiempo (a la velocidad de la luz), pero el otro más rápido, y el otro menos rápido, o sea antes de que se produzca y después. Uno no lo habría recibido aún, el otro ya lo habría recibido, el otro lo recibiría, bajo tres presentes simultáneos implicados en el mismo universo. Sería un tiempo sideral, un sistema de relatividad donde los personajes serían menos humanos que planetarios, y los acentos menos subjetivos que astronómicos, en una pluralidad de mundos constitutivos del universo.⁴ Una cosmología pluralista donde no hay solamente mundos diversos (como en Minnelli) sino donde un solo y mismo acontecimiento se cumple en estos diferentes mundos, en versiones incompatibles.

Ya la contribución de Buñuel fue someter la imagen a una potencia de repetición-variación, y una manera de liberar el tiempo, de invertir su subordinación al movimiento. Sólo que, en la mayor parte de la obra de Buñuel, vemos que el tiempo seguía siendo un tiempo cíclico, donde unas veces el olvido (*Susana, carne y demonio*), otras la exacta repetición (*El ángel exterminador*), marcaban el fin de un ciclo y el comienzo posible de otro, en un cosmos todavía único. La influencia se invierte tal vez en el último período de Buñuel, donde éste adapta a sus propios fines una inspiración que proviene de Robbe-Grillet. Se observó que en este último período cambiaba el régimen del sueño o de la fantasía.⁵ Pero no se trata tanto de un estado de lo imaginario como de una profundización del problema del tiempo. En *Belle de jour* la parálisis final del marido se produce y no se produce (él se levanta de pronto para hablar de las vacaciones con su mujer); *El discreto encanto de la burguesía* mues-

4. DANIEL ROCHER comparó *Marienbad* y el tiro de dados de Mallarmé, «número salido estelar», «cuenta total en formación»: Alain Resnais et Alain Robbe-Grillet, *Etudes cinématographiques*.

5. Véase JOAN-CLAUDE BONNET, «L'innocence du rêve», *Cinématographe*, n.º 92, septiembre de 1983, pág. 16.

tra menos un ciclo de comidas fallidas que las diversas versiones de la misma comida con modos y en mundos irreductibles. En *El fantasma de la libertad*, las tarjetas postales son realmente pornográficas, aunque sólo representen monumentos despojados de toda ambigüedad; y la niñita está perdida, aunque no haya dejado de estar ahí y aunque vaya a ser recuperada. Y en *Ese oscuro objeto del deseo* estalla una de las más bellas invenciones de Buñuel: en lugar de que un mismo personaje interprete diferentes roles, pone dos personajes, y dos actrices, para una misma persona. Se diría que la cosmología naturalista de Buñuel, basada en el ciclo y en la sucesión de los ciclos, deja paso a una pluralidad de mundos simultáneos, a una simultaneidad de presentes en diferentes mundos. No son puntos de vista subjetivos (imaginarios) en un mismo mundo, sino un mismo acontecimiento en mundos objetivos diferentes, todos implicados en el acontecimiento, universo inexplicable. Buñuel alcanza entonces una imagen-tiempo directa, que antes su punto de vista naturalista y cíclico le vedaba.

Más instructiva aún es la confrontación de Robbe-Grillet y Resnais en *El año pasado en Marienbad*. Lo que parece extraordinario en esta colaboración es que dos autores (pues Robbe-Grillet no fue solamente guionista) hayan producido una obra tan consistente a pesar de concebirla de maneras tan distintas, casi opuestas. Con ello quizá revelan la verdad de toda colaboración auténtica, donde la obra no sólo es vista sino fabricada según procesos creativos completamente distintos, que se aúnan en un éxito repetible pero único cada vez. Es compleja esta confrontación de Resnais y Robbe-Grillet, sus declaraciones más amistosas la enredan, y puede evaluarse en tres niveles dispares. Primeramente, hay un nivel de cine «moderno», caracterizado por la crisis de la imagen-acción. *El año pasado en Marienbad* constituyó inclusive un momento importante de esta crisis: la quiebra de los esquemas sensoriomotores, el vagabundeo de los personajes, el ascenso de los tópicos y de las tarjetas postales no cesaron de inspirar la obra de Robbe-Grillet. Y, en este autor, las ataduras de la mujer cautiva no poseen solamente un valor erótico y sádico, también son la manera más simple de detener el movimiento.⁶ Pero también en Resnais los vagabundeos, las inmo-

6. «Los personajes sádicos de mis novelas tienen siempre la particula-

vilizaciones, las petrificaciones, las repeticiones serán la prueba constante de una disolución general de la imagen-acción. El segundo nivel sería el de lo real y lo imaginario: se ha observado que en Resnais siempre subsiste algo de lo real, y en particular coordenadas espaciotemporales que mantienen su realidad, sin perjuicio de entrar en conflicto con lo imaginario. Resnais insiste en que algo pasó efectivamente «el año pasado...», y, en sus films siguientes, establece una topografía y una cronología tanto más rigurosas cuanto que lo que sucede en ellos es imaginario o mental.⁷ Mientras que, en Robbe-Grillet, todo sucede «en la cabeza» de los personajes o, mejor dicho, en la del propio espectador. Sin embargo, esta diferencia indicada por Robbe-Grillet no es muy adecuada. En la cabeza del espectador no sucede nada que no provenga del carácter de la imagen. Veíamos que, en la imagen, la distinción siempre recae entre lo real y lo imaginario, lo objetivo y lo subjetivo, lo físico y lo mental, lo actual y lo virtual, pero que esta distinción se hace reversible y, en este sentido, indiscernible. «Distintos y sin embargo indiscernibles», tales son lo imaginario y lo real en uno y otro de los dos autores. A tal extremo que la diferencia entre los dos no puede sino aparecer de otra manera. Se presentaría más bien como lo describe Mireille Latil: los grandes continuos de real e imaginario de Resnais, en contraposición con los bloques discontinuos o los «choques» de Robbe-Grillet. Pero no parece que este nuevo criterio pueda desarrollarse en el nivel del par imaginario-real; introduce necesariamente un tercer nivel, que es el tiempo.⁸

ridad de que intentan inmovilizar algo que se mueve»; en *Trans-Europ express*, la muchacha no para de desplazarse en todas direcciones: «él está ahí, mira, y yo tengo la impresión de que uno siente nacer en sí el deseo de parar eso». Es, por tanto, la transformación de una situación motriz en situación óptica pura. Texto citado por ANDRÉ GARDIES, *Alain Robbe-Grillet*, Seghers, pág. 74.

7. MIREILLE LATIL-LE DANTEC, «Notes sur la fiction et l'imaginaire chez Resnais et Robbe-Grillet», *Alain Resnais et Alain Robbe-Grillet*, pág. 126. Sobre una cronología de Marienbad, véase *Cahiers du cinéma*, n.º 123 y 125.

8. Muchos comentaristas reconocen esa necesidad de superar el nivel de lo real y lo imaginario: empezando por los partidarios de una semiología de inspiración lingüística, que encuentran en Robbe-Grillet un ejemplo privilegiado (véase CHATEAU y JOST, *Nouveau cinéma. Nouvelle sémiologie*, Ed. de Minuit, y GARDIES, *Le cinéma de Robbe-Grillet*, Albatros). Pero, para ellos, el tercer nivel es el del «significante», mientras que

Robbe-Grillet sugiere que su diferencia con Resnais se debe buscar finalmente a nivel del tiempo. La disolución de la imagen-acción, y la indiscernibilidad resultante, se cumplirían unas veces en provecho de una «arquitectura del tiempo» (sería el caso de Resnais), y otras en provecho de un «presente perpetuo» separado de su temporalidad, es decir, en provecho de una estructura privada de tiempo (caso del propio Robbe-Grillet).⁹ Sin embargo, también aquí dudamos en creer que un perpetuo presente implique menos imagen-tiempo que un eterno pasado. El puro presente no pertenece menos al tiempo que el pasado puro. Así pues, la diferencia está en la naturaleza de la imagen-tiempo, plástica en un caso y arquitectónica en el otro. Es que Resnais concibe *El año pasado en Marienbad*, como sus otros films, bajo la forma de capas o regiones de pasado, mientras que Robbe-Grillet ve el tiempo bajo la forma de puntas de presente. Si *El año pasado en Marienbad* pudiera dividirse, se diría que el hombre X está más cerca de Resnais, y la mujer A más cerca de Robbe-Grillet. En efecto, el hombre intenta envolver a la mujer en capas continuas de las que el presente no es sino la más angosta; como el recorrido de una ola, mientras que la mujer, unas veces dudosa, otras resistiéndose y otras casi convencida, salta de un bloque a otro, no cesa de franquear un abismo entre dos puntas, entre dos presentes simultáneos. De todas formas, los dos autores no están ya en el dominio de lo real y lo imaginario sino en el tiempo, lo veremos, en el dominio aún más temible de lo verdadero y de lo falso. Ciertamente, lo real y lo imaginario prosiguen su circuito, pero sólo como la base de una figura más alta. Ya no es, o ya no es solamente el «devenir indiscernible» de imágenes distintas, son «alternativas indecibles» entre círculos de pasado, «diferencias inextricables» entre puntas de presente. En Resnais y Robbe-Grillet se ha producido un entendimiento, tanto más profundo cuanto que se apoya en dos concepciones opuestas del tiempo que repercutían la una

nuestra indagación se centra en la imagen-tiempo y su potencia a-significante.

9. Esta es la diferencia que proponía ROBBE-GRILLET entre Proust y Faulkner (*Pour un nouveau roman*, pág. 32). Y en el capítulo «Temps et description», dirá que el *nouveau roman* y el cine moderno se ocupan muy poco del tiempo; reprocha a Resnais haberse interesado demasiado en la memoria y el olvido.

en la otra. La coexistencia de capas de pasado virtual y la simultaneidad de puntas de presente desactualizado son los dos signos directos del Tiempo en persona.

En un dibujo animado, *Chronopolis*, Piotr Kamler «modelaba» el tiempo con dos elementos, pequeñas bolas manejadas con puntas, y capas maleables envolviendo a las bolas. Los dos elementos formaban instantes, esferas pulidas y de cristal pero que se oscurecían rápidamente, a menos que... (más adelante tendremos la continuación de esta historia animada).

2

Es inexacto considerar que la imagen cinematográfica está en presente por naturaleza. Sin embargo, Robbe-Grillet llega a hacer suya esta consideración, pero lo hace por astucia o burla: en efecto, ¿por qué pondría tanto esmero en obtener imágenes-presente si éste sería un elemento propio de la imagen? Y la primera vez que apareció en el cine una imagen-tiempo directa, no fue bajo los aspectos del presente (aun implicado) sino, al contrario, bajo la forma de capas de pasado, con *Ciudadano Kane* de Welles. Aquí el tiempo perdía los estribos, invertía su relación de dependencia con el movimiento, la temporalidad se mostraba por sí misma y por primera vez, pero en forma de una coexistencia de grandes regiones a explorar. El esquema de *Ciudadano Kane* puede parecer simple: Kane ha muerto y ciertos testigos, interrogados, van a evocar sus imágenes-recuerdo en una serie de flashes-back subjetivos. Sin embargo, es más complejo. La indagación se centra en «Rosebud» (¿qué es?, ¿qué significa esta palabra?). Y el investigador procederá por sondeos, cada uno de los testigos interrogados equivaldrá a un corte de la vida de Kane, un círculo o una capa de pasado virtual, un continuo. Y la pregunta es siempre ésta: la cosa (o el ser) llamada Rosebud, ¿yace en ese continuo, en esa capa? Ciertamente es que estas regiones de pasado tienen un curso cronológico que es el de los antiguos presentes a los que ellas remiten. Pero si este curso resulta fácil de perturbar, es precisamente porque en sí mismas, y en relación con el actual presente del que parte la investigación (Kane muerto), son todas coexistentes, y cada una contiene toda la vida de Kane en tal o cual aspecto. Cada una tiene lo

que Bergson llama «puntos brillantes», singularidades, pero cada una recoge alrededor de estos puntos la totalidad de Kane o su vida entera como una «nebulosidad vaga».¹⁰ Claro está que para evocar las imágenes-recuerdo, es decir, para reconstruir los antiguos presentes, los testigos irán a buscar a esas capas. Pero ellas mismas son tan diferentes de las imágenes-recuerdo que las actualizan como el pasado puro puede serlo del antiguo presente que él fue. Cada testigo salta al pasado en general, se instala ya desde el principio en tal o cual región coexistente, antes de encarnar unos determinados puntos de la región en una imagen-recuerdo.

Lo que demuestra que la unidad no está en la imagen-recuerdo es que ésta estalla en dos direcciones. Induce dos tipos de imágenes muy distintas, y el célebre montaje de *Ciudadano Kane* va a determinar el conjunto de las relaciones entre los dos (ritmo). Las primeras reconstruyen series motrices de antiguos presentes, «actualidades» o incluso hábitos. Son campos y contracampos cuya sucesión da fe de los hábitos conyugales de Kane, días taciturnos y tiempos muertos. Son planos cortos de conjunto cuya sobreimpresión habla del efecto acumulativo de una voluntad de Kane (convertir a Susan en cantante). Sartre veía aquí el equivalente del frecuentativo inglés, tiempo del hábito o del presente que pasa. Pero ¿qué sucede cuando los esfuerzos acumulados de Susan desembocan en una escena en plano largo y profundidad de campo, su tentativa de suicidio? Esta vez la imagen procede a una verdadera exploración de una capa de pasado. Las imágenes en profundidad expresan regiones del pasado como tal, cada una con sus acentos propios o sus potenciales, y marcan tiempos críticos de la voluntad de potencia de Kane. El héroe actúa, camina y se mueve; pero donde se sumerge y por donde se mueve es en el pasado: el tiempo ya no se subordina al movimiento, sino que el movimiento se subordina al tiempo. Así en la gran escena en que Kane se une en profundidad con el amigo con quien va a romper: él mismo se mueve en el pasado; este movimiento «fue» la ruptura. Y al comienzo de *Mister Arkadin*, el aventurero que avanza por el gran patio resurje de un pasado cuyas zonas nos hará explorar.¹¹ En sínte-

10. Véase *MM*, pág. 310 (190).

11. PETR KRAL, «Le film comme labyrinthe», *Positif*, n.º 256, junio de 1982: «Atravesamos a la vez el patio y los años transcurridos.»

sis, en este segundo caso la imagen-recuerdo ya no pasa por una sucesión de antiguos presentes que ella reconstruye, sino que se rebasa en regiones de pasado coexistente que la hacen posible. Esta es la función de la profundidad de campo: explorar cada vez una región de pasado, un continuo.

¿Habrá que replantearse los problemas de la profundidad de campo, que Bazin supo formular y redondear mediante la noción de «plano-secuencia», que él inventó? El primer problema era la novedad del procedimiento. Y en ese sentido parece ser cierto que en los comienzos del cine la profundidad reinaba en la imagen, pues no había montaje ni guión técnico ni movilidad de cámara, y los diferentes planos espaciales se daban necesariamente todos juntos. Sin embargo, la profundidad de campo no desaparece cuando los planos se distinguen realmente pero pueden reunirse en un nuevo conjunto que refiere cada uno a sí mismo. Ya hay aquí dos formas de profundidad que en el cine, al igual que en la pintura, no se dejan confundir. Sin embargo tienen un punto en común, y es que constituyen una profundidad dentro de la imagen o dentro del campo, y no todavía una profundidad «de» campo, una profundidad «de» la imagen. Si consideramos la pintura del siglo XVI, observamos una neta distinción pero que se ejerce sobre planos paralelos y sucesivos, autónomo cada uno y definido por personajes o por elementos que aparecen juntos, aunque todos conspiran en el conjunto. Pero cada plano, y sobre todo el primero, se ocupa de sus asuntos y sólo es válido para sí mismo dentro del gran asunto del cuadro que los armoniza. En el siglo XVII se producirá un nuevo cambio, capital, cuando un elemento de un plano remita directamente a un elemento de otro plano, cuando los personajes se interpelen directamente de un plano a otro, en una organización del cuadro según la diagonal o según una brecha que ahora da privilegio al segundo plano y lo comunica directamente con el primero. El cuadro «se ahueca interiormente». Entonces la profundidad pasa a ser profundidad «de» campo, mientras que las dimensiones del primer plano adquieren una amplitud anormal y las del plano de fondo se reducen, en una perspectiva violenta que une tanto más lo cercano y lo lejano.¹²

12. Sobre la oposición de estas dos concepciones de la profundidad, en los siglos XVI y XVII, véase WÖLFFLIN, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Gallimard, cap. II. Wölfflin analiza los espacios «barrocos»

La misma historia atraviesa al cine. Durante mucho tiempo la profundidad fue obtenida mediante una simple yuxtaposición de planos independientes, por sucesión de planos paralelos en la imagen: por ejemplo, la conquista de Babilonia en *Intolerancia*, de Griffith, muestra en profundidad las líneas defensivas de los sitiados, del primer plano al segundo, cada una con su valor propio y aproximando los elementos en un conjunto armonioso. Utilizando otro recurso Welles inventa una profundidad de campo según una diagonal o una brecha que atraviesan la totalidad de los planos; pone los elementos de cada plano en interacción con los demás, y sobre todo conecta directamente el segundo plano con el primero (como la escena del suicidio en que Kane entra violentamente por la puerta del fondo, muy pequeña, mientras Susan se mueve en la sombra en plano medio y el vaso enorme aparece en primer plano). Diagonales similares aparecerán en Wyler, como en *Los mejores años de nuestra vida*, cuando un personaje está ocupado en una escena secundaria pero pintoresca en primer plano, mientras otro hace una decisiva llamada telefónica en el segundo: el primer personaje vigila al segundo según una diagonal que enlaza el fondo con el frente, y los hace interactuar. Antes de Welles, esta profundidad de campo sólo parece haber tenido por precursores a Renoir, con *La règle du jeu*, y a Stroheim, sobre todo con *Avaricia*. Redoblando la profundidad con grandes angulares, Welles obtiene las magnitudes desmesuradas del primer plano unidas a las reducciones del segundo, que cobra fuerza en proporción; el centro luminoso está en el fondo, mientras que masas de sombra pueden ocupar el primer plano y violentos contrastes pueden estriar el conjunto; los techos se hacen necesariamente visibles, ya sea en el despliegue de una altura desmesurada o, por el contrario, en un aplastamiento según la perspectiva. El volumen de cada cuerpo desborda un plano y otro, se hunde en la sombra o sale de ella y expresa la relación de este cuerpo con los otros situados delante o detrás: un arte de los volúmenes. El término «barroco» es aquí directamente aplicable, y hasta puede tratarse de un neoexpresionismo. En esta liberación de la profundidad que ahora pone a todas las otras dimensiones bajo su subordi-

del siglo XVII según las diagonales del Tintoretto, las anomalías de la dimensión en Vermeer, los boquetes de Rubens, etcétera.

nación, debe verse no sólo la conquista de un continuo sino el carácter temporal de este continuo: es una continuidad de duración que hace que la profundidad desenfrenada sea tiempo, no más espacio.¹³ Es irreductible a las dimensiones del espacio. Cuando permanecía cautiva de la mera sucesión de planos paralelos representaba ya al tiempo, pero de una manera indirecta que lo mantenía subordinado al espacio y al movimiento. La nueva profundidad, por el contrario, forma directamente una región de tiempo, una región de pasado que se define por los aspectos o elementos «ópticos» tomados de los diferentes planos en interacción.¹⁴ Es un conjunto de vínculos no localizables, siempre de un plano a otro, que constituye la región de pasado o el continuo de duración.

El segundo problema atañe a la función de esta profundidad de campo. Sabemos que Bazin le asignaba una función de realidad, pues el propio espectador debía organizar su percepción en la imagen, en lugar de recibirla ya hecha. Cosa que Mitry no admitía, pues para él la profundidad de campo tenía una organización no menos coactiva que forzaba al espectador a seguir la diagonal o la brecha. La posición de Bazin era empero compleja: él demostró que esta ganancia de realidad se podía obtener por un «suplemento de teatralidad», como vimos con *La règle du jeu*.¹⁵ Pero ni la función de teatralidad ni la de realidad pare-

13. CLAUDEL decía que la profundidad, por ejemplo en Rembrandt, era una «invitación a recordar» («la sensación ha despertado el recuerdo, y el recuerdo, alcanzado a su vez, sacude sucesivamente las capas superpuestas de la memoria», *L'oeil écoute, œuvres en prose, Pléiade*, pág. 195). BERGSON y MERLEAU-PONTY han demostrado cómo la «distancia» (*MM*, cap. I), cómo la «profundidad» (*Fenomenología de la percepción*) eran una dimensión temporal.

14. Véase WÖLFFLIN, págs. 99, 185.

15. La discusión Bazin-Mitry gira en torno de ambos problemas. Pero Mitry parece estar mucho más cerca de Bazin de lo que cree. En primer lugar, ¿es una novedad la profundidad de campo de Welles, o es más bien un retorno a un viejo procedimiento inseparable del antiguo cine, como lo recuerda Mitry? Sin embargo, el propio MITRY demuestra que, en *Intolerancia*, hay únicamente yuxtaposición de planos paralelos, y no interacción como en Renoir y Welles (con los grandes angulares): así pues, en este punto esencial le da la razón a Bazin. Véase *Esthétique et psychologie du cinéma*, Ed. Universitaires, II, pág. 40. Ed. castellana: *Estética y psicología del cine*, 2 vol., Siglo XXI, 1978. En segundo lugar, la función de esta nueva profundidad de campo, ¿es una función de realidad más libre, o es tan coactiva como la otra, como piensa Mitry? Sin embargo, BAZIN reconocía de buen grado el carácter teatral de la profundidad de campo tanto en Wyler como en Renoir. Bazin analiza un plano de Wyler de *La*

cen agotar este complicado problema. Pensamos que la profundidad de campo tiene muchas funciones, y que todas ellas se reúnen en una imagen-tiempo directa. Lo característico de la profundidad de campo sería invertir la subordinación del tiempo al movimiento, exhibir al tiempo por sí mismo. No estamos diciendo, por supuesto, que la profundidad de campo tenga la exclusividad de la imagen-tiempo. Hay muchas imágenes-tiempo directas. Hay imágenes-tiempo que se crean por supresión de la profundidad (tanto profundidad en el campo como profundidad de campo); y este caso de planitud de la imagen es a su vez muy diverso, implica una concepción variada del tiempo, pues Dreyer, Robbe-Grillet, Syberberg no proceden de la misma manera... Lo que queremos decir es que la profundidad de campo crea cierto tipo de imagen-tiempo directa que se puede definir por la memoria, por las regiones virtuales de pasado, por los aspectos de cada región. Sería no tanto una función de realidad como una función de memoración, de temporalización: no exactamente un recuerdo, sino «una invitación a recordar...».

Antes de intentar explicar el hecho hay que constatarlo: la mayoría de las veces en que la profundidad de campo resulta claramente necesaria, es en relación con la memoria. Y también aquí el cine es bergsonian: no se trata de una memoria psicológica hecha de imágenes-recuerdo, como el flash-back puede representarla convencionalmente. No se trata de una sucesión de presentes que pasan obedeciendo al tiempo cronológico. Se trata «o bien» de un esfuerzo de evocación producido en un actual presente y que precede a la formación de las imágenes-recuerdo, «o bien» de la exploración de una capa de pasado en la que surgirán ulteriormente estas imágenes-recuerdo. Es un más acá y un más allá de la memoria psicológica: los dos polos de una

loba, donde la cámara fija registra el conjunto de una escena en profundidad, como en el teatro. Pero, precisamente, el elemento cinematográfico hace que el personaje situado en el salón pueda salir dos veces del cuadro, primero a la derecha en primer plano, y después a la izquierda por el fondo, antes de caer escaleras abajo: el fuera de cuadro funciona muy distintamente que los bastidores («William Wyler ou le janséniste de la mise en scène», *Revue du cinéma*, n.º 10 y 11, febrero y marzo de 1948). El cine produce aquí un «suplemento de teatralidad», que finalmente va a reforzar la impresión de realidad. Así, pues, lo que podemos decir es que Bazin, sin dejar de reconocer la pluralidad de las funciones de la profundidad de campo, mantenía una primacía de la función de realidad.

metafísica de la memoria. Bergson presenta así estos dos extremos de la memoria: extensión de las capas de pasado, y contracción del actual presente.¹⁶ Y los dos están vinculados, ya que evocar el recuerdo es saltar a una región de pasado donde se supone que él yace virtualmente, siendo que todas las capas o regiones coexisten en relación con el actual presente contraído del que procede la evocación (mientras que se suceden psicológicamente en relación con los presentes que ellas han sido). El hecho a constatar es que la profundidad de campo nos muestra unas veces la evocación en acto y otras las capas virtuales de pasado que exploramos para hallar en ellas el recuerdo buscado. El primer caso, el de la contracción, aparece con frecuencia en *Ciudadano Kane*: por ejemplo, un picado se dirige sobre Susan alcoholizada y perdida en la gran habitación del cabaret, para forzarla a evocar. O bien, en *El cuarto mandamiento*, toda una escena fija en profundidad se justifica porque el chico, sin aparentarlo, quiere forzar a su tía a rememorar un recuerdo importantísimo para él.¹⁷ Y también en *El proceso*, el contrapicado del comienzo marca el punto de partida de los esfuerzos del héroe que se desespera por saber lo que la justicia puede reprocharle. El segundo caso aparece en la mayoría de las escenas en profundidad transversal de *Ciudadano Kane*, donde cada una corresponde a una capa de pasado que mueve a preguntarse: ¿aquí es donde se esconde el secreto virtual, Rosebud? Y en *Mister Arkadin*, donde los personajes sucesivos son capas de pasado, relevos hacia otras capas, todas coexistentes en relación con el esfuerzo inicial contraído. Se advierte que por sí misma la imagen-recuerdo tiene escaso interés, pero que supone dos cosas que la rebasan: una variación de las capas de pasado puro

16. *MM*, pág. 184 (31): las dos formas de la memoria son las «capas de recuerdos» y la «contracción» del presente.

17. Bazin analizó repetidas veces esta escena de la cocina, pero sin hacerla depender de la función de memoración que en ella se ejerce (o que intenta ejercerse). Sin embargo, lo mismo suele suceder en Wyler, ligada como está la profundidad al reencuentro de dos personajes: es el caso de un plano-secuencia de *Los mejores años de nuestra vida* analizado por Bazin en su artículo sobre Wyler; pero también el de un plano de *Gezabel* analizado por Mitry, donde dos personajes se reencuentran y se enfrentan en una suerte de desafío de la memoria (la heroína vuelve a llevar su vestido rojo...). En este último ejemplo, la profundidad de campo opera una contracción máxima, que un campo-contracampo no podría producir: la cámara está en contrapicado detrás de uno de los personajes, y capta a la vez la mano crispada de uno y el rostro estremecido del otro (Mitry).

donde se la puede hallar, una contracción del actual presente del que parte la búsqueda sin cesar reemprendida. La profundidad de campo irá de la una a la otra, de la extrema contracción a las grandes capas y a la inversa. Welles «deforma el espacio y el tiempo a la vez, los dilata y los estrecha por turno, domina una situación o se hunde en ella».¹⁸ Los picados y contrapicados forman contracciones, como los travellings oblicuos y laterales forman capas. La profundidad de campo se alimenta en estas dos fuentes de la memoria. No la imagen-recuerdo (o el flash-back) sino el esfuerzo actual de evocación, para suscitarla, y la exploración de las zonas virtuales de pasado, para encontrarla, seleccionarla, hacerla bajar.

Muchos críticos consideran hoy la profundidad de campo como un procedimiento técnico que podría estar ocultando otras aportaciones más importantes de Welles. Es verdad que esas aportaciones existen, pero la profundidad sigue conservando toda su importancia, más allá de la técnica, si se la considera como una función de memoración, es decir, como una figura de la temporalización. De ella derivan toda clase de aventuras de la memoria que no son tanto accidentes psicológicos como avatares del tiempo, trastornos de su constitución. Los films de Welles desarrollan estos trastornos conforme una progresión rigurosa. Bergson distinguía dos grandes casos: el recuerdo pasado aún puede ser evocado en una imagen, pero ésta ya no sirve para nada, porque el presente del que parte la evocación ha perdido su prolongamiento motor que haría que la imagen fuese utilizable; o bien el recuerdo ni siquiera puede ser evocado en imagen, aunque subsista en una región de pasado, pues el actual presente ya no puede alcanzarlo. Unas veces los recuerdos «todavía son evocados pero ya no pueden aplicarse sobre percepciones correspondientes»; otras, «la evocación misma de los recuerdos está impedida».¹⁹ Hallamos el equivalente dramático de estos casos en los films de Welles donde la temporalización opera por la memoria.

Todo comienza con *Ciudadano Kane*. Se dijo a menudo que

18. JEAN COLLET, «La soif du mal, ou Orson Welles et la soif d'une transcendance», *Orson Welles, Etudes cinématographiques*, pág. 115 (en un solo punto disintimos de este texto, el de la llamada a una trascendencia, punto que trataremos más adelante).

19. *MM*, pág. 253 (118-119): son, según Bergson, las dos formas principales de las enfermedades de la memoria.

la profundidad interiorizaba el montaje en la escena, en la puesta en escena, pero esto sólo es verdad en parte. El plano-secuencia es sin duda una capa de pasado, con sus nebulosas y sus puntos brillantes que van a alimentar a la imagen-recuerdo y a determinar lo que ella retiene de un antiguo presente. Pero el montaje subsiste como tal en sus otros tres aspectos: la relación de los planos-secuencias o capas de pasado con los planos cortos de presentes que pasan; la relación de las capas entre sí, unas con otras (como decía Burch, cuanto más largo es un plano, más importante es saber dónde y cómo terminarlo); la relación de las capas con el actual presente contraído que las evoca. En este sentido, cada testigo de *Ciudadano Kane* tiene su esfuerzo de evocación que corresponde a la capa de pasado a la cual se consagra. Pero todos estos esfuerzos coinciden en la actualidad «Kane acaba de morir, Kane ha muerto», que constituye una suerte de punto fijo dado desde el inicio (también en *Mister Arkadín* y en *Otelo*). Y precisamente todas las capas de pasado, la infancia, la juventud, el adulto y el viejo coexisten en relación con la muerte como punto fijo. De este modo, si bien el montaje sigue siendo en Welles el acto cinematográfico por excelencia, de todas formas su sentido cambia: en lugar de producir a partir del movimiento una imagen indirecta del tiempo, va a organizar el orden de coexistencias o las relaciones no cronológicas en la imagen-tiempo directa. Diversas capas de pasado serán evocadas y encarnarán sus aspectos en imágenes-recuerdo. Y el tema será el mismo una y otra vez: ¿es aquí donde yace el recuerdo puro «Rosebud»? Rosebud no podrá ser encontrado en ninguna de las regiones exploradas, aunque esté en una de ellas, en la de la infancia, pero tan enterrado que sólo se puede pasar al lado. Más aún, cuando Rosebud se encarna por su propio movimiento en una imagen, es literalmente «para nadie», en el fuego del hogar donde arde el trineo arrojado a él. Rosebud hubiera podido ser cualquier cosa, pero además, por ser algo, desciende en una imagen que arde a su vez y que no sirve para nada, que no interesa a nadie.²⁰ De este modo arroja una sospecha sobre todas las capas de pasado evocadas antes

20. Contrariamente a los parangones arbitrarios, AMENGUAL tiene razón cuando opone punto por punto Rosebud (o la bola de vidrio) con la Magdalena de Proust: no hay en Welles ninguna búsqueda del tiempo perdido. Véase *Etudes cinématographiques*, págs. 64-65.

por tal o por cual personaje, incluso involucrado: las imágenes a las que dieron lugar eran, quizá, igualmente vanas, pues ya no hay presente que las acoja y Kane ha muerto en soledad, experimentando el vacío de toda su vida, la esterilidad de todas sus capas.

En *El cuarto mandamiento* ya no se trata de una sospecha inducida por la singularidad «Rosebud», sino de una certidumbre que golpea en la integridad del conjunto. Las capas de pasado aún son evocables y evocadas: el matrimonio por soberbia de Isabelle, la infancia de George, su juventud, la familia Amberson... Pero las imágenes obtenidas ya no sirven para nada, porque ya no pueden insertarse en un presente que las prolongaría en acción: la ciudad se transformó demasiado, la nueva motricidad de los automóviles suplantó a la motricidad de las carretas, el presente cambió tanto que los recuerdos ya no son utilizables. Por eso el film no comienza por una muerte sino por un comentario que precede a cualquier imagen y que encuentra su conclusión cuando se produce la caída de la familia: «Sucedió, pero los que querían asistir estaban muertos, y los que estaban vivos habían olvidado al hombre y sus propios anhelos.» Los recuerdos han perdido toda prolongación y ni siquiera sirven para alegrar a los profetas, a los malintencionados o a los vengadores. La muerte está tan bien infiltrada que no hace falta una muerte al comienzo. Todas las evocaciones coinciden con muertes, y todas las muertes coinciden con la muerte sublime del mayor, en el transcurso del film: «El sabía que tenía que prepararse para penetrar en una región desconocida donde ni siquiera estaba seguro de que se lo reconocería como un Amberson.» Los recuerdos caen en el vacío, porque el presente se ha escabullido y corre por otra parte, sustrayéndoles toda inserción posible. Es dudoso, no obstante, que Welles quiera simplemente mostrar la vanidad del pasado. Puede que haya un nihilismo en Welles, pero no es éste. La muerte como punto fijo tiene otro sentido. Esto es más bien lo que aparece, y ya lo había hecho en *Ciudadano Kane*: en cuanto alcanzamos las capas de pasado, es como si las ondulaciones de una gran ola nos llevaran, el tiempo pierde los estribos, entramos en la temporalidad como estado de *crisis permanente*.²¹

21. «La base misma de la existencia es trágica. El hombre no vive, como se nos repite, una crisis pasajera. Todo es crisis desde siempre»

Con *La dama de Shanghai* se da un tercer paso. Porque hasta entonces las capas de pasado desbordaban por todas partes a las imágenes-recuerdo; pero su evocación les hacía producir esta clase de imágenes aun si ellas permanecían flotantes y no tenían más explicación que la muerte. Ahora la situación es muy diferente: las capas o regiones de pasado siguen ahí, todavía se distinguen, y sin embargo ya no son evocables, ya no hay ninguna imagen-recuerdo que las acompañe. Pero entonces, ¿cómo se destacan si no hay ninguna imagen-recuerdo que las avale y encuentre en ellas una marca? Se diría que el pasado surge en sí mismo pero en forma de personalidades independientes, alienadas, desequilibradas, en cierto modo larvales, fósiles extrañamente activos, radiactivos, inexplicables en el presente donde surgen, tanto más nocivos y autónomos. Ya no son recuerdos, sino alucinaciones. Ahora el testimonio del pasado lo da la locura, la personalidad escindida. La historia de *La dama de Shanghai* es la de un héroe al principio ingenuo apresado en el pasado de los otros, captado, atrapado (en esto hay una semejanza con los temas de Minnelli, sin que se pueda hablar de una influencia que disgustaría a Welles). Son tres personajes en desequilibrio, en cierto modo tres capas de pasado que sumergen al héroe sin que éste pueda evocar nada de estas capas, ni tampoco elegir alguna. Es Grisby, el hombre que surge como un demonio a resorte; y en esta capa el hombre se encontrará perseguido por asesinato, cuando en apariencia se le proponía un asesinato trucado. Es el abogado Bannister, con su bastón, su parálisis, su claudicación monstruosa, que proponiéndole una defensa segura querrá lograr su condena. Es la mujer, la reina demente del barrio chino, de la que está locamente enamorado mientras que ella se sirve de su amor desde el fondo de un pasado indescifrable venido de Oriente. El héroe enloquece tanto más cuanto que no puede reconocer nada de estos pasados, que se encarnan en personalidades alienadas, tal vez proyecciones de la suya ahora independizadas.²²

(citado por MICHEL ESTÈVE, «Notes sur les fonctions de la mort dans l'univers de Welles», *Études cinématographiques*, pág. 41).

22. El héroe es un hombre corriente, pero «consciente de su locura». Enfrentado a esos pasados que él no conoce ni reconoce, dirá: «Me creía presa del delirio, después recuperé la razón y fue entonces cuando me creí loco.» GÉRARD LEGRAND demuestra que se pueden concebir dos niveles:

Y todavía los Otros existen, tienen una realidad y conducen el juego en *La dama de Shanghai*. En *Mister Arkadin* se dará un cuarto paso: ¿cómo volver invocable *el propio pasado*? El héroe tiene que fingir amnesia para lanzar a un investigador que debe encontrar a las personalidades larvales que emanan de las regiones de ese pasado, frecuentadoras de lugares diversos que ya no son más que paradas en la exploración del tiempo. Siguiendo las huellas de la investigación, Arkadin asesinará a estos testigos uno por uno. Pretende recuperar todas sus escisiones en una unidad paranoica grandiosa que ya no conocería más que un presente sin memoria y, por último, la verdadera amnesia. El nihilismo de Welles halla su fórmula heredada de Nietzsche: suprimid vuestros recuerdos, o suprimiros a vosotros mismos... Si todo comienza y termina con la desaparición de Arkadin, como en *Ciudadano Kane*, esto no impide, de film en film, la inexorable progresión: Welles ya no se contenta con mostrar la inutilidad de una evocación del pasado en un estado permanente de crisis del tiempo; muestra la imposibilidad de toda evocación, el devenir-imposible de la evocación, en un estado del tiempo más fundamental todavía. Las regiones de pasado conservarán su secreto, y la llamada al recuerdo queda vacía. Tampoco el investigador dirá lo que sabe, pero, bajo la presión del tiempo, suplicará a la hija decir que él se lo ha dicho.

*El proceso se eslabona con Mister Arkadin. ¿En qué capa del pasado buscará el héroe la falta de la que es culpable? Aquí ya no hay nada evocable, todo es alucinatorio. Personajes coagulados y estatua velada. Están la región de las mujeres, la región de los libros, la de la infancia y las chiquillas, la del arte, la de la religión. El presente no es más que una puerta vacía a partir de la cual no es posible evocar el pasado, pues éste, mientras el héroe esperaba, se marchó. Cada región del pasado será explorada en esos planos largos cuyo secreto Welles posee: por ejemplo, la larga carrera por un zarzo alargado, mientras una jauría de chiquillas vociferantes persigue al héroe (*La dama de Shanghai* mostraba ya una carrera análoga del pseudoasesino*

Welles actor, que interpreta al personaje de O'Hara, en vacío, como so-námbulo alucinado; Welles autor, que se proyecta en los tres personajes alucinantes (*Positif*, n.º 256, junio de 1982).

por un espacio con aberturas de luz). Pero las regiones de pasado ya no entregan imágenes-recuerdo, ofrecen presencias alucinatorias: las mujeres, los libros, las chiquillas, la homosexualidad, los cuadros. Pero se diría que en todo esto ciertas capas se han hundido y otras se han elevado, de tal manera que aquí y allá se yuxtaponen tal o cual edad y tal o cual otro, como en arqueología. *Ya no se puede decidir nada*: ahora las capas coexistentes yuxtaponen sus segmentos. El libro más serio es también un libro pornográfico, los adultos más amenazadores son también niños castigados, las mujeres están al servicio de la justicia pero la justicia quizá esté conducida por chiquillas, y la secretaria del abogado, con sus dedos palmeados, ¿es una mujer, una chiquilla, un legajo voluminoso? Se diría que al fracturarse y desequilibrarse, las regiones de pasado han entrado en el elemento de un justicia superior que las mezcla, de un pasado en general donde las existencias se pagan la una a la otra el precio de su injusticia (según una fórmula presocrática). El logro de Welles en función de Kafka es haber sabido mostrar de qué modo regiones espacialmente distantes y cronológicamente distintas, se comunicaban entre sí, en el fondo de un tiempo ilimitado que las hacía contiguas: para eso sirve la profundidad de campo, las casillas más alejadas se comunican directamente en el fondo.²³ Pero ¿cuál es el fondo común a todas las capas, de dónde salen y dónde vuelven a caer, fracturándose? ¿Cuál es esa justicia superior cuyas regiones son precisamente los auxiliares?

Las capas de pasado existen, son estratos, y de ellos tomamos nuestras imágenes-recuerdo. Pero o bien no son utilizables a causa de la muerte como presente permanente, la región más contraída; o bien ni siquiera son evocables, porque se rompen y se dislocan, se dispersan en una substancia no estratificada. Y quizá las dos se reúnen, quizá sólo en el punto contraído de la muerte hallamos la substancia universal. Pero no es una confusión, son dos estados diferentes del tiempo, el tiempo como

23. La topografía de *El proceso* (y también de *El castillo*) apela a una profundidad de campo: lugares muy distantes o incluso opuestos en primer plano, son contiguos en el segundo. A tal punto que el espacio, como dice MICHEL CIMENT, no cesa de desaparecer: «El espectador, a medida que el film transcurre, pierde todo sentido espacial, y en lo sucesivo la casa del pintor, el tribunal y la iglesia se comunican entre sí» (*Les conquérants d'un nouveau monde*, Gallimard, pág. 219).

crisis perpetua y, más profundamente, el tiempo como materia primera, inmensa y aterradora, como universal devenir. Hay un texto de Herman Melville que parece especialmente destinado a Welles: vamos de cinta en cinta, de estrato en estrato en el seno de la pirámide, al precio de horrendos esfuerzos, y todo esto para descubrir que en la cámara funcraria no hay nadie, a menos que comience aquí la «substancia no estratificada».²⁴ No es sin duda un elemento trascendente, sino una justicia inmanente, la Tierra, y su orden no cronológico en tanto que cada uno de nosotros nace directamente de ella y no de unos padres: autoctonía. En ella morimos y expiamos nuestro nacimiento. Los héroes de Welles mueren en general boca abajo, el cuerpo ya por tierra y arrastrándose, reptando. Todos los estratos coexistentes se comunican y yuxtaponen en un medio vital fangoso. La tierra como tiempo primordial de los autóctonos. Y esto es lo que ve la corte de los grandes personajes de Welles: el héroe de *Sed de mal* muere en la tierra húmeda y negruzca, el de *El proceso* muere en el agujero de la tierra, pero ya el mayor Amberson agonizante musitaba con esfuerzo: «Y nosotros, nosotros hemos salido de la tierra... así que de todas formas teníamos que estar en la tierra...» La tierra ha podido hundirse bajo las aguas para mantener a sus monstruos primitivos, como en la escena del acuario y el relato de los tiburones de *La dama de Shanghai*. Y Macbeth, sobre todo *Macbeth*. Aquí supo ver Bazin el elemento de los personajes de Welles: «Ese decorado de cartón alquitranado, esos escoceses bárbaros, vestidos con pieles de animales y blandiendo unas especies de lanzacruces de madera nudosa, esos parajes insólitos chorreando agua dominados por brumas que jamás dejan adivinar un cielo donde es dudoso que haya estrellas, forman literalmente un universo de prehistoria, no la de nuestros antepasados los galos o los celtas, sino de una prehistoria de la conciencia cuando nacían el tiempo y el pecado, cuando el cielo y la tierra, el agua y el fuego, el bien y el mal todavía no habían sido distintamente separados.»²⁵

24. HERMAN MELVILLE, *Pierre ou les ambiguïtés*, Gallimard.

25. BAZIN, *Orson Welles*, Ed. du Cerf, pág. 90. MICHEL CHION encuentra el mismo motivo en la apertura de *Ciudadano Kane*: «Sobre una música cavernosa, arcaica, paisajes inconexos se suceden en una atmósfera de caos primitivo, de revoltijo donde los elementos, la tierra y el agua, aún están mezclados. Unicas huellas de vida, monos, referencia a un pasado

3

Quizá Resnais es quien está más cerca de Welles, quizá sea su discípulo más independiente, el más creador, el que transforma enteramente el problema. En Welles subsiste un punto fijo, incluso si se comunica con la tierra (contrapicado). Es un presente ofrecido a la vista, la muerte de alguien, dada al comienzo unas veces y otras prefigurada. También es un presente sonoro, la voz del recitante, la voz en off, y constituye un centro radiofónico cuya función en el cine de Welles es fundamental.²⁶ Todos los estratos o capas de pasado coexisten y se confrontan precisamente en relación con ese punto fijo. Ahora bien, la primera novedad aportada por Resnais es la desaparición del centro o punto fijo. La muerte no fija un actual presente, tantos muertos hay habitando las capas de pasado («9 millones de muertos habitan este paisaje», «200 000 muertos en 9 segundos...»). La voz en off ya no es central, bien sea porque entra en relaciones de disonancia con la imagen visual, bien sea porque se divide o se multiplica (las voces diferentes que dicen «he nacido...» en *Mon oncle d'Amérique*). Como regla general, el presente se pone a flotar, incierto, dispersado en el ir y venir de los personajes o ya absorbido por el pasado.²⁷ Hasta en la máquina de remontar el tiempo (*Je t'aime je t'aime*), el presen-

prehumano...» (*La voix au cinéma, Cahiers du cinéma*, Editions de l'Étoile, pág. 78).

26. MICHEL CHION, recordando la influencia que la radio no cesó de ejercer sobre Welles, habla de una «inmovilidad central de la voz», incluso cuando se trata de la voz de personajes en movimiento. Y, paralelamente, los cuerpos móviles tienden a una inercia masiva que va a encarnar el punto fijo de la voz. Véase «Notes sur la voix chez Orson Welles», *Orson Welles, Cahiers du cinéma*, pág. 93.

27. En *Hiroshima mon amour*, el presente es el lugar de un olvido que recae ya sobre sí mismo, y el personaje del japonés está como difuminado. En *El año pasado en Marienbad*, MARIE-CLAIRE ROPARS resume el conjunto en la siguiente forma: «En el momento en que el relato, imaginario o no, de un primer encuentro en Marienbad, acabó de alcanzar al segundo encuentro y de modificarlo, en ese momento la historia presente de ese segundo encuentro cae a su vez en el pasado, y la voz del narrador recomienza a evocarlo en imperfecto, como si ya se anunciara un tercer encuentro, relegando a la sombra el que acaba de tener lugar, como si en realidad toda esta historia no cesara nunca de ser pasada...» (*L'écran de la mémoire*, Seuil, pág. 115).

te que se define por los cuatro minutos de descompresión necesarios no tendrá tiempo para fijarse, para contarse, sino que enviará al cobayo a niveles siempre diversos. En *Muriel*, la nueva Boulogne no tiene centro, como tampoco el apartamento de muebles transitorios: ninguna de las personas tiene presente, salvo quizá la última, que sólo encuentra el vacío. En resumen, la confrontación de las capas se efectúa directamente, y cada una puede servir de presente relativo a la otra: Hiroshima será para la mujer el presente de Nevers, pero Nevers será para el hombre el presente de Hiroshima. Resnais había comenzado por una memoria colectiva, la de los campos de concentración nazis, la de Guernica, la de la Biblioteca nacional. Pero él descubre la paradoja de una memoria de dos, de una memoria de varios: los diferentes niveles de pasado ya no remiten a un mismo personaje, a una misma familia o a un mismo grupo, sino a personajes completamente distintos, a lugares no comunicantes que componen una memoria mundial. Accede a una relatividad generalizada y llega hasta el final de lo que en Welles era tan sólo una dirección: construir «alternativas indecibles» entre capas de pasado. Ello también permite comprender su antagonismo con Robbe-Grillet, y la ambigüedad fecunda de la colaboración entre los dos autores: una arquitectura de la memoria capaz de explicar o desarrollar los niveles de pasado coexistentes, y no ya un arte de las puntas apto para implicar presentes simultáneos. En ambos casos el centro o el punto fijo desaparecen, pero de maneras opuestas.²⁸

Intentemos elaborar unas fichas técnicas que marcarían en ciertos films de Resnais un orden de progresión, más que una dialéctica y unas oposiciones. *Je t'aime je t'aime*: pese al aparato de ciencia-ficción, constituye la figura más simple del tiempo, porque en ella la memoria concierne a un solo personaje. Ciertamente es que la máquina-memoria no consiste en recordar, sino en revivir un instante preciso del pasado; pero lo que es posible para el animal, para el ratón, no lo es para el hombre. Para el hombre, el instante pasado es como un punto brillante que pertenece a una capa, y no puede ser desprendido de ella. Instante ambiguo, participa incluso de dos capas, el amor por Catrine y la declina-

28. BERNARD PINGAUD fue quien más insistió sobre esta desaparición del punto fijo en Resnais (por oposición a Welles), ya en *Hiroshima mon amour*: véase *Premier plan*, n.º 18, octubre de 1961.

ción de este amor.²⁹ A tal extremo que el héroe sólo podrá revivirlo recorriendo de nuevo esas capas, y recorriendo desde ese momento muchas otras (antes de conocer a Catrine, después de la muerte de Catrine...). De este modo, toda clase de regiones se mezclan en la memoria de un hombre que salta de una a otra, y parecen emerger una por vez de una ciénaga original, universal chapoteo encarnado por la naturaleza eterna de Catrine («eres mar quieta, eres una ciénaga, noche, lodo... hueles a marea baja...»). *El año pasado en Marienbad* es una figura más compleja porque la memoria es de dos personajes. Pero es una memoria todavía común, pues se relaciona con los mismos datos, afirmados por uno y negados o denegados por el otro. En efecto, el personaje X gravita sobre un circuito de pasado que comprende a A como punto brillante, como «aspecto», mientras que A se encuentra en regiones que no comprenden a X o que sólo lo comprenden de una manera nebulosa. ¿A se dejará atraer hacia la capa de X, o bien ésta será desgarrada, dislocada por las resistencias de A, que se enrolla en sus propias capas? *Hiroshima mon amour* complica aún más la situación. Hay dos personajes pero cada uno tiene su propia memoria, ajena a la del otro. Ya no hay nada en común. Son como dos regiones de pasado inconmensurables, Hiroshima, Nevers. Y mientras que el japonés se niega a que la mujer penetre en su propia región («Lo he visto todo... todo... —No has visto nada de Hiroshima, nada...»), la mujer atrae a la suya al japonés voluntario y consentidor, hasta cierto punto. ¿No es para cada uno una manera de olvidar su propia memoria y de hacerse una memoria de dos, como si ahora la memoria se volviera mundo y se desprendiera de sus personas? *Muriel*: dos memorias también, marcada cada una de ellas por una guerra, Boulogne, Argelia. Pero esta vez cada una comprende varias capas o regiones de pasado que remiten a personajes diferentes: tres niveles alrededor de la carta de Boulogne (aquel que escribió la carta, aquel que la envió o no la envió, aquella que no la recibió), dos niveles alrededor de la guerra de Argelia (el joven soldado y el ho-

29. Se trata del instante preciso en que se supone que la máquina va a elevar al héroe, minuto en que él salía del agua en la playa, y que será reanudado y modificado en todo el film. GASTON BOUNOURE dice: «Claude ha nadado, nada y nadará alrededor de ese minuto en el cual se encierra toda su vida. Incorruptible e inaccesible, ese minuto centellea como un diamante en el laberinto del tiempo» (*Alain Resnais*, Seghers, pág. 86).

telero). Es una memoria-mundo, de varias personas y de varios niveles, que se desmienten, se denuncian o se atrapan mutuamente. *La guerre est finie* no marca a nuestro juicio una mutación, un retorno al presente, sino una profundización del mismo problema. El presente del héroe es tan sólo una «edad», una cierta edad de España que nunca se da como presente. Está la edad de la guerra civil, a la que el comité en el exilio permanece fijado. Está la nueva edad de los jóvenes terroristas radicales. Y el presente del héroe «permanente» de la organización, no es sino una edad de España, nivel que se distingue del de la guerra civil tanto como de la joven generación que no la vivió. Lo que aparece como pasado, presente, futuro, son asimismo tres edades de España, en forma tal que se produzca algo nuevo, bien sea decidiendo entre ellas, bien en las lindes de lo indecible. La idea de edad tiende a distinguirse, a cobrar un alcance político, histórico y hasta arqueológico autónomo. *Mon oncle d'Amérique* podrá continuar esta exploración de las edades: tres personajes que tienen cada uno varios niveles, varias edades. Hay constantes: cada edad, cada capa se definirá por un territorio, líneas de fuga, bloqueos de estas líneas; son las determinaciones topológicas, cartológicas, propuestas por Laborit. Pero de una edad a la otra y de un personaje al otro la repartición varía. Las edades pasan a ser edades del mundo, con sus variaciones, porque conciernen a los animales mismos (el hombre y el ratón encuentran un destino común, contrariamente a lo que sucedía en *Je t'aime je t'aime*), pero también porque conciernen a un cosmos sobrehumano, la isla y su tesoro. Es el sentido en el que Bergson hablaba de duraciones inferiores y superiores al hombre, todas coexistentes. Por último, *La vie est un roman* desarrolla por sí misma la idea de tres edades del mundo, tres edades del castillo, tres edades coexistentes referidas a lo humano, pero cada una poseyendo y absorbiendo a sus propios personajes en lugar de referirse todas a personas determinadas: la edad de lo Antiguo y la utopía; la edad de lo Moderno y el coloquio, la organización tecno-democrática; la edad de la Infancia y la leyenda. Con la obra de Resnais, de un extremo a otro, nos hundimos en una memoria que rebosa las condiciones de la psicología, memoria de dos, memoria de varios, memoria-mundo, memoria-edades del mundo.

Pero la pregunta permanece intacta: ¿qué son las capas de

pasado en el cine de Resnais, se trate de niveles de una misma memoria, de regiones de varias memorias, de constitución de una memoria-mundo o de exposición de las edades del mundo? Aquí es preciso distinguir varios aspectos. En primer lugar, cada capa de pasado es un continuo. Los travellings de Resnais se hicieron célebres porque definen o más bien construyen continuos, circuitos de velocidad variable, siguiendo las anaquele-rías de la Biblioteca nacional, sumergiéndose en los cuadros de tal o cual período de Van Gogh. Pero, dentro de un género, cada continuo parece caracterizarse por ser maleable. Es lo que los matemáticos llaman «la transformación del panadero»: un cuadrado se puede estirar hasta formar un rectángulo cuyas dos mitades formarán un nuevo cuadrado, a tal punto que la superficie total se redistribuye con cada transformación. Si se considera una región de esta superficie, por más pequeña que sea, dos puntos infinitamente próximos acabarán por estar separados, al cabo de cierto número de transformaciones cada uno habrá acabado en una mitad.³⁰ Cada transformación tiene una «edad interna», y hasta habrá una coexistencia de capas o continuos de edades diferentes. Esta coexistencia o estas transformaciones forman una topología. Por ejemplo, los diferentes cortes correspondientes a cada uno de los personajes de *Mon oncle d'Amérique* o los diversos períodos de *Van Gogh*: otros tantos estratos. En *El año pasado en Marienbad*, la situación de dos personajes, A y X, es tal que X se posa sobre una capa donde está muy próxima a A, mientras que A se encuentra sobre una capa de otra edad en la que ella está, por el contrario, distante y separada de X. Aquí no son únicamente los acusados caracteres geométricos sino que es el tercer personaje, M, quien testimonia la transformación de un mismo con-

30. Se hallará un examen de las transformaciones del panadero, y de la noción de edad que les corresponde, en PRIGOGINE y STENGERS, *La nouvelle alliance*, págs. 245-257. Los autores sacan consecuencias originales, en relación con Bergson. Hay en efecto una estrecha relación entre las transformaciones de Prigogine y las secciones del cono bergsonian. De todo esto retenemos tan sólo los aspectos más simples, los menos científicos. Se trata, en efecto, de demostrar que Resnais no aplica los datos de la ciencia al cine, sino que con sus propios recursos cinematográficos crea algo que tiene su correspondiente en las matemáticas y la física (no menos que en la biología, explícitamente invocada por *Mon oncle d'Amérique*). Puede hablarse de una relación implícita entre Resnais y Prigogine tanto como de una relación implícita entre Godard y René Thom.

tinuo. El problema de saber si dos continuos de diferente género, provisto cada uno de una «edad media», pueden homologarse a su vez con la transformación de lo mismo, aparece con *Hiroshima mon amour*, de manera tal que uno sea una modificación del otro en todas sus regiones: Hiroshima-Nevers (o de un personaje al otro en *Mon oncle d'Amérique*). La noción de edad, de edades del mundo, de edades de la memoria está profundamente justificada en el cine de Resnais: los acontecimientos no se suceden simplemente, no tienen meramente un curso cronológico, sino que sin cesar se reestructuran según su pertenencia a tal o cual capa de pasado, a tal o cual continuo de edad, todos coexistentes. ¿Conoció X a A o no la conoció? Y en *Je t'aime je t'aime*, ¿mató Ridder a Catrine o fue un accidente? ¿Se envió la carta en *Muriel*, sin llegar a destino? ¿Quién la escribió? Son alternativas indecibles entre capas de pasado, porque sus transformaciones son estrictamente probabilísticas desde el punto de vista de la coexistencia de las edades. Todo depende de la capa sobre la cual nos instalamos. Una vez más reaparece la diferencia entre Resnais y Robbe-Grillet: lo que uno obtiene mediante la discontinuidad de las puntas de presente (saltos), el otro lo consigue mediante la transformación de las capas continuas de pasado. Hay en Resnais un probabilismo estadístico muy diferente del indeterminismo de tipo «cuántico» de Robbe-Grillet.

Y sin embargo Resnais conquista tanto lo discontinuo como Robbe-Grillet la continuidad. Se trata del segundo aspecto que aparece en Resnais, derivado del primero. En efecto, las transformaciones o nuevas reparticiones de un continuo desembocarán siempre y por fuerza en una fragmentación: una región, por pequeña que sea, se fragmentará, al mismo tiempo que cada uno de sus puntos más cercanos pasará a una mitad; toda región de un continuo «podrá comenzar por deformarse de manera continua, pero acabará cortada en dos, y sus partes se fragmentarán a su vez» (Stengers). *Muriel*, y sobre todo *Je t'aime je t'aime*, manifiestan en máximo grado esta inevitable fragmentación de las capas de pasado. Pero ya *Van Gogh* hace coexistir períodos de los que el último, el provenzal, acelera los travellings a través de las telas y multiplica asimismo los planos de corte, extiende los fundidos al negro bajo un «montaje

cortado» que termina en un negro profundo.³¹ En síntesis, los continuos estratos no cesan de fragmentarse al mismo tiempo que se reorganizan, de una edad a la otra. En *Je t'aime je t'aime*, una perpetua mezcla acercará lo que era lejano y alejará lo próximo. El continuo no cesa de fragmentarse para dar otro continuo, él mismo en fragmentación. Las fragmentaciones son inseparables de la topología, es decir, de la transformación de un continuo. Hay aquí un acento técnico esencial para el cine. Al igual que en Welles, como veremos, el montaje corto no se opone a las panorámicas y travellings: es su estricto correlato e indica la edad de su transformación. Como decía Godard, Resnais puede hacer un travelling con dos planos fijos, pero también producir una fragmentación por travelling, como del río japonés a los muelles del Loire.³² Quizás en *Providence* el corte y el continuo alcanzan su más elevada unidad: el primero reúne los estados de cuerpos (crepitaciones orgánicas), los estados de mundo (tormenta y trueno), los estados de la historia (ráfaga de ametralladoras, estallido de bombas), mientras que el segundo se encarga de las redistribuciones y transformaciones de estos estados. Lo mismo que en matemáticas, los cortes no indican soluciones de continuidad sino reparticiones variables entre los puntos del continuo.

En tercer lugar, en sus trabajos preparatorios Resnais nunca ocultó su interés por la biografía completa de los personajes, por una minuciosa cartografía de los lugares que frecuentan y sus itinerarios, por el trazado de auténticos diagramas: ni siquiera *El año pasado en Marienbad* escapará a esta exigencia. Es que las biografías permiten determinar las diferentes «edades» de cada personaje. Pero además cada mapa corresponde a una edad, es decir, a un continuo o a una capa de pasado. Y el día-

31. Véase RENÉ PRÉDAL, *Alain Resnais, Etudes cinématographiques*, pág. 23.

32. Por su fuerza y su densidad, uno de los más bellos libros sobre Resnais es el de GASTON BOUNOURE. El es el primero en establecer entre los cortos y los largometrajes unas relaciones que esclarecen a unos por los otros. Comprende la memoria en Resnais como una memoria-mundo que desborda infinitamente al recuerdo y moviliza todas las facultades (por ejemplo, pág. 72). Y sobre todo analiza la relación del plano continuo y el montaje *cortado* como dos correlatos: véase su comentario de *Muriel*, de lo que él llama «estaciones» (lo que nosotros llamamos «edades»), y de la identidad corte-continuo, corte-deslizamiento (págs. 62-65). Sobre la fragmentación en *Muriel*, véase asimismo DIDIER GOLDSCHMIDT, «Boulogne mon amour», *Cinématographe*, n.º 88, abril de 1983.

grama es el conjunto de las transformaciones del continuo, la apilación de los estratos o la superposición de las capas coexistentes. Así pues, los mapas y diagramas subsisten como partes integrantes del film. Los mapas aparecen primero como descripciones de objetos, lugares y paisajes: series de objetos sirven de testigos en *Van Gogh* y después en *Muriel* y en *Mon oncle d'Amérique*.³³ Pero estos objetos son ante todo funcionales, y en Resnais la función no es el simple uso del objeto, es la función mental o el nivel de pensamiento que le corresponden: «Resnais concibe el cine no como un instrumento de representación de la realidad, sino como el mejor medio para acercarse al funcionamiento psíquico.»³⁴ *Van Gogh* se proponía ya tratar las cosas pintadas como objetos reales cuyas funciones serían el «mundo interior» del artista. Y lo que vuelve a *Nuit et brouillard* tan desgarrador es que, a través de las cosas y las víctimas, Resnais logra mostrar no sólo el funcionamiento del campo de concentración, sino también las funciones mentales, frías, diabólicas, casi imposibles de comprender, que presiden su organización. En la Biblioteca nacional, los libros, carretillas, anaqueles, escaleras, ascensores y pasillos constituyen los elementos y niveles de una gigantesca memoria donde los propios hombres ya no son más que funciones mentales, o «mensajeros neurónicos».³⁵ En virtud de este funcionalismo, la cartografía es esencialmente mental, cerebral, y Resnais siempre dijo que lo que le interesaba era el cerebro, el cerebro como mundo, como memoria, como «memoria del mundo». Resnais accede a un cine, crea un cine que no tiene más que un único personaje, el Pensamiento, de la manera más concreta. En este sentido cada mapa es un continuo mental, es decir, una capa de pasado que pone en correspondencia una distribución de las funciones con una repartición de los objetos. El método cartográfico de Resnais,

33. MARIE-CLAIRE ROPARS-WUILLEUMIER, pág. 69: «No es casual [en *Muriel*] que todo empiece en primeros planos alternados de objetos cotidianos, un picaporte, un hervidor, y termine en un apartamento vacío donde se petrifican unas rosas que de pronto parecen artificiales». Y ROBERT BENAYOUN: «En la apertura de *Mon oncle d'Amérique*, Resnais hace desfilar un catálogo de objetos testigos en yuxtaposición con paisajes o retratos, sin establecer ninguna prelación entre ellos» (*Alain Resnais, arpenteur de l'imaginaire*, Stock, pág. 185). Véase el capítulo de RENÉ PRÉDAL, «Des objets plus parlants que les êtres».

34. YOUSSEF ISHAGHPOUR, *D'une image à l'autre*, Médiations, pág. 182.

35. BOUNOURE, pág. 67.

y de coexistencia de los mapas, se distingue del método fotográfico de Robbe-Grillet y de su simultaneidad de instantáneas, aun cuando ambos desemboquen en un producto común. El diagrama de Resnais será una superposición de mapas que define un conjunto de transformaciones de capa en capa, con redistribuciones de funciones y fragmentaciones de objetos: las edades superpuestas de Auschwitz. *Mon oncle d'Amérique* será una gran tentativa de cartografía mental diagramática donde los mapas se superponen y se transforman, dentro de un mismo personaje y de un personaje al otro.

Pero, en cuarto lugar, lo que parece problemático es el acento sobre la memoria. Es evidente que si reducimos la memoria a la imagen-recuerdo y al flash-back, Resnais no le concede ningún privilegio y tiene muy poco que ver con ella: no será nada difícil demostrar que los sueños y pesadillas, las fantasías, las hipótesis y anticipaciones, todas las formas de lo imaginario son más importantes que los flashes-back.³⁶ Sin duda, hay célebres flashes-back en *Hiroshima mon amour*, pero en *El año pasado en Marienbad* ya no se sabe lo que es o no es flash-back, y en *Muriel* no los hay, como tampoco en *Je t'aime je t'aime* («no hay ni un solo flash-back ni nada de ese género», dice Resnais). *Nuit et brouillard* incluso puede ser considerado como la suma de todas las maneras de escapar al flash-back y a la falsa piedad de la imagen-recuerdo. Pero con esto no superamos una constatación que es válida para todos los grandes cineastas del tiempo: el flash-back es tan sólo una convención cómoda que, cuando se la utiliza, siempre ha de obtener su necesidad en otra parte. En el caso de Resnais, sin embargo, esta insuficiencia del flash-back no impide que toda su obra se base en la coexistencia de las capas de pasado, y el presente ni siquiera

36. ROBERT BENAYOUN, por ejemplo, recusa de antemano toda interpretación de Resnais por la memoria, o incluso por el tiempo (págs. 163, 177). Pero no da justificación para su punto de vista, y parecería que para él la memoria y el tiempo se reducen al flash-back. RESNAIS, en cambio, es más explícito, y también más bergsonian: «Siempre he protestado contra la palabra memoria, pero no contra la palabra imaginario ni contra la palabra conciencia. (...) Si el cine no es un medio para jugar con el tiempo específicamente, en cualquier caso es el medio que mejor se aviene a ello. (...) No ha salido de una intención deliberada. Creo que el tema de la memoria está presente cada vez que se escribe una obra teatral o cada vez que se pinta un cuadro. (...) Por mi parte, prefiero las palabras conciencia, imaginario, antes que memoria, pero la conciencia es, sin ninguna duda, memoria» (págs. 212-213).

interviene como centro de evocación. La máquina de *Je t'aime je t'aime* mezcla y fragmenta capas de pasado en las cuales el personaje está absolutamente apresado, y revive. *Nuit et brouillard* se propone inventar una memoria tanto más viva cuanto que ya no pasaría por la imagen-recuerdo. ¿Cómo explicar una situación en apariencia tan paradójica?

Hay que volver a la distinción bergsonianiana entre el «recuerdo puro», siempre virtual, y «la imagen-recuerdo», que no hace otra cosa que actualizarlo con relación a un presente. En un texto fundamental, Bergson dice que el recuerdo puro no debe ser confundido en absoluto con la imagen-recuerdo que deriva de él, sino que se mantiene como un «magnetizador» detrás de las alucinaciones que sugiere.³⁷ El recuerdo puro es cada vez una capa o un continuo que se conserva en el tiempo. Cada capa de pasado tiene su distribución, su fragmentación, sus puntos brillantes, sus nebulosas; en síntesis, una edad. Cuando me instalo sobre una de estas capas pueden pasar dos cosas: o que descubra en ella el punto que buscaba, el cual se actualizará por tanto en una imagen-recuerdo (pero entonces vemos que ésta no posee por sí misma la marca de pasado, se limita a heredarla), o que no descubra ese punto porque se encuentra sobre otra capa que me es inaccesible, que pertenece a otra edad. *El año pasado en Marienbad* es precisamente una historia de magnetismo, de hipnotismo, donde se puede considerar que X tiene imágenes-recuerdo y que A no las tiene o sólo tiene unas muy imprecisas, porque no están sobre la misma capa.³⁸ Pero puede presentarse un tercer caso: nosotros constituimos un continuo con fragmentos de diferentes edades, nos servimos de las transformaciones que se operan entre dos capas para constituir una capa «de» transformación. Por ejemplo, en un sueño ya no hay una imagen-recuerdo encarnando un punto particular de tal o cual capa, hay imágenes que se encarnan la una en la otra, y cada una remite a un punto de capa diferente. Es posible que cuando leemos un libro o miramos un espectáculo o un cuadro, y con mayor razón cuando somos autores, se ponga en marcha un proceso análogo: constituimos una capa

37. *ES*, pág. 915 (133). Y *MM*, págs. 276-277 (147-148).

38. Véase ROBBE-GRILLET, *L'année dernière à Marienbad*, Ed. de Minuit, pág. 13: «Todo el film es la historia de una persuasión.» Y RESNAIS invoca la hipnosis, *Cahiers du cinéma*, n.º 123, septiembre de 1961.

de transformación que inventa una suerte de continuidad o de comunicación transversales entre varias capas y teje entre ellas un conjunto de relaciones no localizables. Desprendemos así el tiempo no cronológico. Extraemos una capa que, a través de todas las demás, capta y prolonga la trayectoria de los puntos, la evolución de las regiones. Indudablemente se trata de una labor que puede fracasar: en ciertos casos producimos tan sólo un polvo incoherente integrado por préstamos yuxtapuestos; en otros, sólo formamos generalidades que retienen únicamente semejanzas. Este es el campo de los falsos recuerdos con los que nos engañamos a nosotros mismos o intentamos engañar a los demás (*Muriel*). Pero puede ser que la obra de arte logre inventar estas capas paradójicas, hipnóticas, alucinatorias, que se caracterizan a la vez por ser un pasado pero siempre venidero. Para *Marienbad* se propuso esta tercera posibilidad: M sería el novelista-dramaturgo, X y A serían meramente sus personajes, o mejor dicho las dos capas de las que él extraerá una transversal. En *Providence*, uno de los films más bellos de Resnais, asistimos más que nunca a esas redistribuciones, a esas fragmentaciones, a esas transformaciones que no cesan de ir de una capa a otra pero para crear una nueva que se las lleva a todas, que se remonta hasta lo animal y se extiende hasta los confines del mundo. Este trabajo del viejo novelista ebrio presenta muchas dificultades, muchos fallos: por ejemplo, tres bancas tomadas de tres edades, ¿de qué capa ha salido el futbolista?, ¿habrá que conservarlo? Benayoun da con lo esencial cuando dice: «La ausencia de sucesión infancia, adolescencia y adultez en Resnais (...) lo impulsa quizá a reconstruir en el plano creador una síntesis del ciclo vital, partiendo del nacimiento y tal vez de la edad intrauterina, hasta la muerte y sus preexperiencias, sin perjuicio de fundirlas todas de pronto en un mismo personaje.»³⁹ La obra de arte atraviesa las edades coexistentes, a menos que esté impedida de hacerlo, a menos que esté fijada sobre una capa agotada, con fragmentaciones en descomposición (*Les statues meurent aussi*). El éxito surge cuando el artista, como Van Gogh, alcanza ese exceso que transforma las edades de la memoria o del mundo: se trata de una operación «magnética», y esta operación explica el «montaje» más de lo que éste explica la operación.

39. BENAYOUN, pág. 205.

No hay autor que esté menos enterrado en el pasado. Es un cine que a fuerza de esquivar el presente impide que el pasado se degrade en recuerdo. Cada capa de pasado, cada edad convida a la vez a todas las funciones mentales: el recuerdo, pero también el olvido, el falso recuerdo, la imaginación, el proyecto, el juicio... Una y otra vez, en el sentimiento confluyen todas las funciones. *La vie est un roman* comienza con «amor, amor». El sentimiento se extiende sobre una capa y se matiza según su fragmentación. Resnais declaró repetidamente que lo que le interesaba no eran los personajes sino los sentimientos que éstos podían extraer como si fueran sus sombras, según las regiones de pasado en que se situaran. Los personajes son del presente, pero los sentimientos se hunden en el pasado. Los sentimientos pasan a ser personajes, como las sombras pintadas en el parque sin sol (*El año pasado en Marienbad*). La música adquiere aquí su máxima importancia. Así pues, Resnais puede afirmar unas veces que va más allá de la psicología y otras que se queda en ella, según que se considere una psicología de los personajes o una psicología de los sentimientos puros. Y el sentimiento es lo que no cesa de intercambiarse, de circular de una capa a la otra, a medida que se suceden las transformaciones. Pero cuando las propias transformaciones forman una capa que atraviesa a todas las demás, es como si el sentimiento liberara la conciencia o el pensamiento que lo colmaban: toma de conciencia según la cual las sombras son las realidades vivas de un teatro mental, y los sentimientos, las auténticas figuras de un «juego cerebral» muy concreto. Es la hipnosis revelando el pensamiento a sí mismo. Con un mismo gesto Resnais deja a los personajes por los sentimientos, y a los sentimientos por el pensamiento del que son personajes. Por eso repite que sólo le interesa lo que sucede en el cerebro, los mecanismos cerebrales, mecanismos monstruosos, caóticos o creadores.⁴⁰ Si los sen-

40. En sus entrevistas periodísticas, Resnais vuelve con frecuencia sobre estos dos temas: los sentimientos más allá de los personajes, y la toma de conciencia o el pensamiento crítico resultante. Es un método de *hipnosis crítica*, más próxima a lo que Dalí llamaba método de paranoia crítica que a los procedimientos de Brecht. RENÉ PRÉDAL puso bien en claro este aspecto: «Si Brecht obtenía en el teatro este resultado por la distanciamiento, Resnais provoca, por el contrario, una verdadera fascinación. Esa suerte de hipnosis, de orígenes puramente estéticos, desdramatiza la anécdota, impide la identificación con los personajes y centra la atención del público sólo en los sentimientos que animan al héroe» (pág. 163).

timientos son edades del mundo, el pensamiento es el tiempo no cronológico que les corresponde. Si los sentimientos son capas de pasado, el pensamiento, el cerebro, es el conjunto de las relaciones no localizables entre todas esas capas, la continuidad que las enrolla y las desenrolla como otros tantos lóbulos, impidiéndoles detenerse o coagularse en una posición de muerte. Según el novelista Biély, «somos el transcurrir de un film cinematográfico sometido a la acción minuciosa de fuerzas ocultas: si el film se detiene, nos coagularemos para siempre en una pose artificial de espanto».⁴¹ En el cine, dice Resnais, algo debe pasar «alrededor de la imagen, detrás de la imagen e incluso en el interior de la imagen». Es lo que sucede cuando la imagen deviene imagen-tiempo. El mundo se ha hecho memoria, cerebro, superposición de edades o de lóbulos, pero el cerebro mismo se ha hecho conciencia, continuación de las edades, creación o brote de lóbulos siempre nuevos, recreación de materia a la manera del estireno. La pantalla misma es la membrana cerebral donde se enfrentan inmediatamente, directamente el pasado y el futuro, lo interior y lo exterior, sin distancia asignable, independientemente de cualquier punto fijo (lo cual quizás explica lo extraño de *Stavisky*). Las primeras características de la imagen ya no son el espacio y el movimiento, sino la topología y el tiempo.

41. *Je t'aime je t'aime* corresponde cabalmente a esta fórmula. A nuestro juicio, hay una real afinidad entre la obra de Resnais y la gran novela de ANDREI BIÉLY, *Petersbourg*, basada en lo que Biély llama «la biología de las sombras» y «el juego cerebral». En Biély, la ciudad y el cerebro están topológicamente en contacto; «todo lo que desfilaba ante su vista, cuadros, piano, espejos, nácar, marquetería de los veladores, todo no era más que excitación de la membrana cerebral, a menos que fuera deficiencia del cerebelo»; y no cesa de formarse un continuo entre estados orgánicos viscerales, estados políticos de la sociedad, estados meteorológicos del mundo. En este aspecto, *Providence* está particularmente cerca de la novela de Biély. Hay método de hipnosis crítica en los dos autores. Véase BIÉLY, *Petersbourg*, *Age d'homme*.